

## Das vozes de Veneza: uma questão de memórias, espectros e espaço

## On the voices of Venice: a question of memories, specters and space

## De las voces de Venecia: una cuestión de memorias, espectros y espacio

Carolina Ferreira de Carvalho, doutoranda em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

E-mail: [carolina-carvalho@ufmg.br](mailto:carolina-carvalho@ufmg.br)  <https://orcid.org/0000-0003-0059-3611>

**Para citar este artigo:** CARVALHO, C. F. de. Das vozes de Veneza: uma questão de memórias, espectros e espaço. *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 254-269, 2025.  
DOI 10.5935/cadernospos.v25n1p254-269

**Submissão:** 2024-03-17

**Aceite:** 2024-11-20

### Resumo

Este artigo prioriza a concepção de espaço público pelo seu domínio virtual em vez de suas qualificações físicas. Por meio do *Cannaregio Town Square*, de 1978, de Peter Eisenman, o texto visa questionar a noção de “espaço” tomando como objeto um projeto que dialoga com as *ausências*, em detrimento das *presenças* do contexto urbano de Veneza. Assim como os elementos empregados não se apresentam dispostos em sua condição física, o projeto também não tem por objetivo ser construído. Desse modo, pode ser compreendido como uma arquitetura que parte de um contexto virtual e volta-se para ele, apontando o desenho como essa ferramenta capaz de manipular tais



elementos ausentes (por vezes chamados de mnemônicos ou espectrais no decorrer do artigo) e também de *realizá-lo* como a arquitetura propriamente dita. Para tanto, o texto subdivide-se em três momentos, partindo das circunstâncias de elaboração do projeto, depois debatendo seus aportes conceituais e encerrando na sua discussão como formulação de espaço. Pretende-se, assim, problematizar sobre a criação desse “espaço” colocando-o na qualidade de memorial urbano, ainda que não concreto.

**Palavras-chave:** Espaço virtual; Memória; Espectro; *Cannaregio Town Square*; Peter Eisenman.

## Abstract

This article prioritizes the concept of public space as a virtual domain rather than focusing on its physical attributes. Through Peter Eisenman's *Cannaregio Town Square* (1978), the text seeks to question the notion of “space,” using a project that engages with *absences* rather than *presences* within the urban context of Venice. Just as the elements utilized are not presented in their physical state, the project itself is not intended to be constructed. In this sense, it can be understood as an architecture that originates from a virtual context and returns to it, positioning drawing as the tool capable of manipulating these absent elements (sometimes referred to as mnemonic or spectral throughout the article) and of *realizing* it as architecture in its own right. To do so, the text is divided into three parts: first, it addresses the circumstances surrounding the project's development; then, it explores its conceptual contributions; and finally, it discusses its formulation as space. The aim is to critically examine the creation of this “space,” framing it as an urban memorial, even if not a tangible one.

**Keywords:** Virtual space; Memory; Specter; *Cannaregio Town Square*; Peter Eisenman.

## Resumen

Este artículo prioriza la concepción del espacio público a través de su dominio virtual más que de sus calificaciones físicas. A través de *Cannaregio Town Square* (1978), de Peter Eisenman, el texto pretende cuestionar la noción de “espacio”, tomando como objeto un proyecto que dialoga con las *ausencias*, en detrimento de las *presencias* en el contexto urbano de Venecia. Así como los elementos utilizados no están dispuestos en su estado físico, el proyecto tampoco pretende ser construido. De este modo, puede entenderse como una arquitectura que parte de un contexto virtual y gira hacia él, apuntando al diseño como esa herramienta capaz de manipular dichos elementos faltantes (a veces llamados mnemotécnicos o espectrales a lo largo del artículo) y también de llevarlos como la propia arquitectura. Para ello, el texto se subdivide en tres momentos, partiendo de las circunstancias de elaboración del proyecto, luego debatiendo sus aportes conceptuales y finalizando con su discusión como formulación



del espacio. El objetivo es, por tanto, discutir la creación de este “espacio”, situándolo como un memorial urbano, aunque no concreto.

**Palabras clave:** Espaço virtual; Memória; Espectro; Cannaregio Town Square; Peter Eisenman.

## INTRODUÇÃO

**N**a tentativa de desviar-se das restrições físicas da noção de espaço, este artigo propõe-se a tratar do projeto de Peter Eisenman para o *Cannaregio Town Square* de 1978 como uma arquitetura capaz de figurar certas memórias de Veneza. A “praça do Cannaregio”, como seria sua tradução livre, não lida, necessariamente, com componentes físicos da cidade; tampouco é seu intuito ser construída. A memória de Veneza é seu grande determinante, à qual Eisenman recorre para propor suas intervenções ao longo do *sestiere*<sup>1</sup> do Cannaregio. Por dialogar, em grande medida, com um conteúdo ausente da malha urbana, o desenho mostra-se como a principal ferramenta de acesso e manipulação do passado da cidade, dessa “escavação artificial”, como será nomeada mais tarde, em 1984 (Bédard, 1994a, p. 9), após a produção de outros projetos que lidam com questões similares das particularidades do passado de outras dez cidades.

Valemo-nos das questões da memória (empregadas fortemente nesse projeto) e do desenho (meio pelo qual se manifesta em arquitetura) para explorar questões do domínio virtual e confrontá-las com a concepção de espaço. Apesar de restrito de sua “fiscalidade”, podemos considerar o *Cannaregio Town Square* como produtor de espaço? Alguns autores nos auxiliam nas indagações referentes a esse ponto, os quais serão acionados ao longo do artigo para a contextualização do projeto do Cannaregio, posteriormente relacionado a uma condição espectral de alguns de seus elementos e, por fim, no questionamento desse projeto de base experimental na sua condição de formador de espaço.

## A PRAÇA DO CANNAREGIO

Na trajetória profissional de Peter Eisenman, o *Cannaregio Town Square* apresenta um componente que o coloca em um momento de transição: a incorporação do contexto urbano. Ele inaugura o processo de expansão da escala do objeto nos trabalhos do arquiteto, não só por se tratar de um projeto para uma “praça”, como veremos a seguir, como também (e principalmente) por absorver questões do tecido urbano de Veneza em suas dimensões formais e mnemônicas. Tal mudança é um feito inédito em seu portfólio, se considerada a sequência de casas que Eisenman elaborou desde os anos 1960, cujas premissas eram sobre

<sup>1</sup> Utilizamos a nomenclatura original de *sestiere* para nos referirmos à divisão similar ao que seriam os seis distritos ou os seis bairros históricos das principais ilhas que conformam Veneza. Tal modo de partição é comum a outras duas cidades italianas, Gênova e Rapallo.



a manipulação da linguagem dos elementos inerentes à arquitetura<sup>2</sup>. As casas numeradas compõem seus experimentos projetuais enquanto atuava como professor em Princeton, logo após retornar de seu doutorado em Cambridge, na Inglaterra, em 1963. Desde então, seus projetos estavam inseridos em âmbito acadêmico, apoiados em sua atividade de professor, na busca de maneiras alternativas para se pensar o objeto arquitetônico e lidar com ele.

Rafael Moneo (2008, p. 178) considera a proposta para o Cannaregio como “um ponto de inflexão” nos trabalhos eisenmanianos, ao analisar lado a lado alguns de seus projetos, no livro *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (traduzido para o português como *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*). Moneo assim o trata devido à incorporação de elementos antes ignorados para a elaboração formal de sua arquitetura, a citar as questões do sítio – antes deixadas de lado, bem como a função, o usuário, o material. Nas suas palavras (2008, p. 159): “Eisenman [...] na década de 1970 despreza[va] a arquitetura contaminada pelo mundo exterior [...]”, pois priorizava a forma como meio para alcançar o que foi sua busca durante a experimentação com as casas: a pureza da arquitetura, a conformação de uma disciplina autônoma, “liberta[ndo-a] das obrigações impostas pela função, pelo lugar, pela técnica e pelo programa” (Moneo, 2008, p. 139). Tal concepção do objeto transforma a arquitetura em uma substância didática, dando protagonismo ao seu processo de elaboração formal – pouco importa o resultado final, que se mostra apenas como consequência da manipulação das suas unidades elementares, aos moldes de como se dá na linguagem, cujas transformações são pautadas na ferramenta do diagrama. Ele é o responsável por “estabelecer as regras” e registrar as transformações em torno do objeto que se conforma no avançar das etapas de repetição, subtração, rotação e outras tantas em torno dos componentes do objeto arquitetônico, esvaziados de suas implicações simbólicas.

Se nas casas o diagrama era esse mecanismo que evidenciava o processo de geração formal – registrando *a própria história* por meio dos movimentos operados, conforme nos apresenta o próprio arquiteto ao se referir à *House VI* não como “um objeto no sentido tradicional – isto é, o resultado de um processo – mas mais precisamente *um registro* de um processo” (Eisenman, 1975b, tradução e grifo nossos) – no Cannaregio *a história do lugar* é que passa a manifestar-se em suas formas. Isto é, estímulos externos passam a ser incorporados na concepção do projeto, tomados como mecanismos de atuação, como veremos ao longo do artigo. “Diagramas de interioridade” é a expressão que Moneo (2008, p. 178) destaca do livro *Diagram diaries (Diários de diagramas)*, de 1999, de Eisenman, para referir-se ao autocentramento formal de uma primeira etapa dos seus trabalhos, enquanto os “diagramas de exterioridade” são aqueles que empregam conceitos exteriores à arquitetura, a citar a incorporação do lugar.

2 Entre o fim dos anos 1960 e primeira metade dos anos 1970, as pesquisas do arquiteto estão voltadas para o processo de geração da forma arquitetônica, concebida como um sistema e dada a partir de uma manipulação complexa de suas unidades elementares tidas como finas camadas verticais e planares para delinear o espaço (Eisenman, 1975a, p. 15), aplicadas na sequência de casas enumeradas de I a VIII. As casas nomeadas de *House X* e *House 11a* possuem outra premissa para sua elaboração formal, partindo da decomposição da forma, e não encontramos registros do que seria a *House IX*.



Para Moneo, o papel do diagrama, ao longo dos projetos de Eisenman, modifica-se de acordo com a expansão da sua atividade profissional (na participação de concursos de grande projeção, por exemplo) pela complexidade do programa e da escala: “A meu ver, quanto mais fortes são as pressões externas, como os conceitos de programa e escala, mais necessária é a utilização de um conceito como o de diagrama” (Moneo, 2008, p. 180), quando se faz necessária a arbitrariedade da forma garantida pelo diagrama, principalmente por se tratar de projetos que lidam com a intencionalidade de construção e que devem corresponder a certas demandas programáticas – como é o caso do *Biocenter*, projeto de 1987 para a Universidade de J. W. Goethe, em Frankfurt, exemplificado por Moneo. Nessa ocasião, Eisenman havia suspenso seus traços sobre o quadro-negro para dedicar-se integralmente a elaborá-los sobre a prancheta, em sociedade com Jaquelin Robertson.

O *Cannaregio Town Square* ainda se encontra circunscrito no período de atividade docente de Eisenman, enquanto estava na direção do Institute for Architecture and Urban Studies – IAUS (Instituto para Arquitetura e Estudos Urbanos) – do qual se desligou em 1982, pouco depois de abrir seu escritório em parceria com Robertson, em 1980. Sendo assim, o projeto para o Cannaregio também parte de questionamentos de ordem disciplinar, vertidos em experimentações prático-teóricas. Sua proposta foi apresentada no *Seminario Internazionale: progetti per Cannaregio Ovest 1978* (Seminário Internacional: projeto para o Oeste do Cannaregio 1978), o primeiro de tantos outros estudos elaborados para o Cannaregio, cujo intuito era discutir possibilidades para revitalização urbana do centro histórico do Cannaregio – *sestiere* mais ao norte de Veneza – por meio da implantação de moradias, como explica Jean-François Bédard (1994b, p. 54). Organizado pelo Instituto Universitario di Architettura de Venezia – IUAV (Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza), sob a direção de Francesco Dal Co, o seminário contou com a presença de nomes de destaque da cena internacional de crítica e ensino de arquitetura: para além de Eisenman, foram convidados John Hejduk, Rafael Moneo, Raimund Abraham e Bernhard Hoesli. Professores da casa também compunham o quadro: Carlo Aymonino, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Luciano Semerani e Aldo Rossi. Assim, as dez propostas conformavam dez imagens para Veneza, como ficou nomeada a exposição (com curadoria também de Dal Co), *10 immagini per Venezia*.

Como bem sugere seu nome, o foco do seminário é na porção oeste do Cannaregio (em destaque na Figura 1), próximo à entrada que estabelece a única conexão ferroviária entre a parte continental e a insular de Veneza, desembocando na Estação Santa Lucia – também vizinha ao local de estudo. A região encontrava-se em estado degradado, sobretudo a partir da impulsão às atividades industriais – decorrente do implemento da ferrovia no século XIX – aliada à instalação de um abatedouro, que se tornou o principal distribuidor de carne da cidade. Em 1962, com o matadouro já desativado, a prefeitura destinou seu antigo terreno para a construção do Hospital de Veneza, incumbindo o projeto a Le Corbusier (Figura 2). Mesmo depois da morte do mestre moderno, em 1965, a proposta seguiu sob o comando de seu colaborador, Guillermo Jullian de la Fuente (Colonnese, 2021), mas nunca chegou a ser concluída, sendo oficialmente suspensa em 1971.







Figura 1: Imagem por satélite da Ilha de Veneza, cujo sestiere de Cannaregio está demarcado em linha tracejada branca, e sua porção oeste, em cores, em contraste com o restante da região, e preto e branco. Fonte: Manipulação nossa sobre imagem do Google Earth, 2022.



Figura 2: Mapa da área de intervenção, com o Hospital de Venezia, projeto de Le Corbusier, em destaque. Fonte: Elaboração nossa sobre imagem do projeto. Disponível em: <https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978>, 2024.

O hospital e o abatedouro (implicitamente) são peças-chave para a proposta de Eisenman. A condição ausente de cada um deles no tecido urbano é o principal elemento de Veneza com o qual o projeto vai dialogar. Não só por constituírem dois estratos da história da cidade, como também porque serão responsáveis por enredar as demais intervenções em diálogo com os demais elementos.

A relação estabelecida com o hospital de Le Corbusier é mais explícita: dele, o arquiteto extrai seu *grid* estruturante, que é estendido por toda a porção oeste do Cannaregio, costurando alguns “vazios” (*voids*), “buracos no chão”, que Eisenman (1980, p. 9, tradução nossa) dispõe por entre os eixos da malha reticulada, contrastando com o tecido irregular de Veneza. Lembremos que o objetivo do seminário partia da proposição de moradias e que o projeto do hospital ocuparia o terreno que dava lugar ao matadouro. Portanto, esses buracos são subvertidos da categoria de fundação das casas para a criação de covas: “Esses buracos são sítios potenciais para futuras casas ou sítios potenciais para futuras covas. Eles incorporam o vazio da racionalidade” (Eisenman, 1980, p. 9, tradução nossa). O “vazio da racionalidade” pode ser lido como a demarcação da ausência do projeto de Le Corbusier, convertendo um marco de cura em marcos de morte.

Outro componente importante é a própria forma de Veneza e as edificações que a configuram. Em diálogo com elas, são inseridos blocos que parecem fazer parte do contexto existente. Contudo, “após um olhar cuidadoso, esses objetos revelam que não contêm nada – são blocos sólidos e sem vida que parecem ter sido previamente fixados ao contexto” (Eisenman, 1980, p. 9, tradução nossa). Simultaneamente, outro grupo de objetos é introduzido: dessa vez, em conformidade com o contexto criado por Eisenman, situados nas covas (Figura 3). Consequentemente, relacionam-se também com o hospital e o abatedouro. Eles são idênticos entre si, mas em três escalas diferentes (e indefinidas, sendo o primeiro deles levemente menor que a escala humana), inseridos um no outro, “o primeiro objeto é uma réplica do exterior do segundo objeto. Ele é uma casa, ou uma tumba para si mesma, ou para uma maquete de si mesma, ou para um objeto real?” (Eisenman, 1980, p. 9, tradução nossa). Ou seja, os objetos maiores contêm suas versões menores, e o menor deles não consegue abrigar um usuário, impossibilitando sua ocupação, sua função, sua nomeação, “o fato da mudança em seus nomes, casa para mausoléu, muda a realidade do primeiro objeto de maquete para casa” (Eisenman, 1980, p. 9, tradução nossa). Por não haver nenhuma escala usual, Eisenman (1980, p. 9, tradução nossa) nos pergunta: “Qual é o objeto real?”.



Figura 3: Mapa da área de intervenção, com o Hospital de Veneza, as covas provenientes de seu grid e os objetos que com elas dialogam (em vermelho). Fonte: Elaborada pela autora. Disponível em: <https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978, 2024>.

Somado aos elementos supracitados, mais um referente local é formalizado por Eisenman em seu projeto. Dessa vez, não se trata de uma peça que já fez ou faria parte da cidade física de Veneza, como um edifício ou sua promessa (no caso do hospital de Le Corbusier), mas um *evento*: o aprisionamento do filósofo e alquimista Giordano Bruno, capturado em Veneza pela Inquisição por questionar as teorias geocêntricas e os ditames da Igreja Católica. Esse acontecimento é desvelado pelo traçado de uma diagonal ao longo da praça, que, aos poucos, toma forma a partir dos buracos, dos blocos contextuais e dos objetos indefinidos (Figura 4). A diagonal atua como um corte sobre a superfície do chão: “A superfície da terra é ligeiramente descascada, como se fosse a pele de um corpo desconhecido, sugerindo que há um outro nível, algum ‘interior’ que não pode ser eternamente suprimido ou submerso pela racionalidade de um eixo” (Eisenman, 1980, p. 9, tradução nossa). Trata-se de um evento que se suprime da história de Veneza, posto que Giordano Bruno fora chamado à cidade a pedido de um nobre, Giovanni Mocenigo, para lhe dar aulas de memorização. Após uma denúncia, lá foi capturado e entregue ao Santo Ofício. O polímata morreu em 1600, queimado em praça pública. Seu martírio foi em Roma, por confrontar a Igreja Católica em defesa das ideias de Copérnico sobre a Terra não ser o centro do universo; no entanto,



sua emboscada foi em Veneza, fato que não é motivo de celebração. Somado a suas habilidades de memorização, Giordano Bruno também era conhecido pelo seu ofício de alquimista. Uma das maquetes do projeto para o Cannaregio – seu único meio de materialização para além dos desenhos – é pintada em ouro, em referência ao comércio de Veneza e às atividades alquímicas, enquanto os objetos indefinidos, posicionados dentro das covas, são coloridos de vermelho veneziano, simbolizando o martírio do filósofo italiano (Eisenman, 1980).



Figura 4: Mapa da área de intervenção, com o Hospital de Veneza, as covas provenientes de seu grid, os objetos que com elas dialogam (em vermelho) e a diagonal que corta o terreno. Fonte: Elaborada pelos autores. Disponível em: <https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978, 2024>.

## UMA VENEZA VIRTUAL

Dada a maneira como Eisenman lida com o contexto urbano de Veneza, fica claro que seu interesse não está na *realidade aparente* da cidade. Ou melhor, os elementos ausentes da cidade são aqueles que, de fato, *comparecem* em seu projeto. Relaciona-se muito mais intimamente com o que talvez possamos chamar

de “memórias urbanas” do que com seus determinantes físicos, ou mesmo de um certo imaginário sobre a cidade. O Hospital de Veneza, por exemplo, desempenha um papel importante sobre essa construção do imaginário. Fabio Colonnese (2021, p. 497, tradução nossa), pesquisador da Sapienza Università di Roma, expõe a importância que o hospital de Le Corbusier tomou como projeto não realizado: “Apesar dessa ‘interrupção’ (ou talvez, precisamente, devido a ela), o projeto se tornou um dos ícones da arquitetura contemporânea”. Sua existência participa de uma certa lembrança, ainda que nunca materializada, mas capaz de influenciar gerações, não só de arquitetos, a citar Francesco Venezia e Steven Holl (Colonnese, 2021), como também ambientando narrativas ficcionais, tal qual *Celestia* (2021), *grafic novel* sobre uma cidade homônima que recria uma Veneza distópica, fictícia, dando “vida” a projetos engavetados de grandes arquitetos.

Em certa medida, o papel desempenhado pelo hospital no contexto de Veneza assemelha-se à *cidade análoga* de Aldo Rossi, conceito incorporado à segunda edição de seu livro *L'architettura della città* (*A arquitetura da cidade*, na sua versão traduzida para o português), cujas edições datam de 1966 (primeira) e 1970 (segunda). Em suma, uma cidade análoga consiste na criação, mental ou gráfica, de uma paisagem reconhecível com determinada cidade, apesar de inexistente. Uma paisagem não necessariamente real, mas crível, por apresentar uma síntese arquitetônica capaz de traduzir as formas que permanecem no tecido urbano e resumem a singularidade de determinada forma urbana. Em outras palavras, a capacidade de se identificar uma cidade por meio de elementos arquitetônicos, mesmo que não façam parte, efetivamente, de sua paisagem. Rossi (1984, p. 166, tradução nossa) a descreve como “um procedimento compositivo que é baseado em certos artefatos fundamentais da realidade urbana em torno de outros artefatos constituídos dentro de um enquadramento de um sistema análogo”.

Rossi usa a própria cidade de Veneza como exemplo, por meio do *Capriccio*, de Canaletto, pintura de 1745, em que o pintor posiciona três monumentos de Palladio às margens do Canal Grande. A cena é facilmente reconhecível como uma paisagem veneziana. Apesar de nenhum dos monumentos *realmente* se encontrar em Veneza, são associados à sua história: a ponte é apenas um projeto, e o *Palazzo Chiericati* e a Basílica de Vicenza localizam-se em Vicenza. “A transposição geográfica dos monumentos na pintura constitui uma cidade que nós reconhecemos, embora seja um lugar de referências puramente arquitetônicas”, como nos esclarece Rossi (1984, p. 166, tradução nossa). Essa seria a criação de uma Veneza *análoga*, pois os edifícios são associáveis à sua história e reconhecíveis como tal, independentemente de sua *realidade* no seu espaço físico e geográfico.

No referido livro, Rossi utiliza o conceito de *cidade análoga* para reforçar o argumento de particularidade e de interrelação entre os objetos arquitetônicos e a conformação das cidades, dedicando-se à análise das formas por meio de uma sistematização de seus elementos – a cidade como um sistema estrutural. Na sistematização da cidade, aos moldes dos pensadores estruturalistas, os *tipos* operam como unidades elementares, espécies de “ideias” (no sentido



platônico) inerentes à forma dos edifícios, cujo princípio lógico antecede a forma arquitetônica. Dentre os tipos, os monumentos possuem papel de destaque na forma da cidade, pois se apresentam como registros, *permanências* ao longo do tempo, carregados de função simbólica na articulação das dinâmicas formais urbanas – legadas à sua história e à sua memória. A importância da analogia dá-se justamente pelo uso da simbologia imbuída aos monumentos, pois agem como reafirmação de códigos culturais preexistentes em torno dos objetos, compondo um imaginário social por meio de agrupamentos de imagens, ainda que irreais.

Não pretendemos enquadrar o uso que Eisenman faz do hospital de Le Corbusier como a construção de uma Veneza análoga, pois não produz, necessariamente, uma *imagem*, mas entendemos sua aplicação aos moldes de uma (re)construção do *imaginário* sobre ela, uma memória latente de um artefato “inconcreto”. O hospital estabelece uma dinâmica de articulação com outros elementos que são “trazidos à tona” para a criação dessa *outra* Veneza. Nas palavras de Eisenman (2006, p. 76, tradução nossa): “Em vez de tentar reproduzir ou simular uma Veneza existente, cuja autenticidade não pode ser replicada, o projeto constrói um outra Veneza, fictícia”.

A referência à captura de Giordano Bruno é evocada de maneira similar: uma lembrança, que podemos chamar talvez de recalque, desvelada pela diagonal que rasga a superfície terrestre. Por “recalque”, segundo a psicanálise, podemos definir brevemente como o arquivamento de uma memória em um ponto inacessível do aparelho psíquico humano. Sua colocação ultrapassa o estado de esquecimento. Marco Antônio Coutinho Jorge (2010, p. 42), professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), possui uma descrição mais precisa para os nossos objetivos, diferenciando “recalque” de “esquecimento”:

No esquecimento, a porta entre consciente e pré-consciente, tal como numa sala ligada a uma antessala, mantém-se aberta e pode ser franqueada a qualquer momento. No recalque, a passagem do consciente para o inconsciente acha-se hermeticamente fechada e a chave não está na fechadura, devendo ser procurada!

Sendo assim, o hospital e a emboscada de Giordano Bruno podem ser considerados como recalques de uma espécie de memória de Veneza. Como vimos, de acordo com Eisenman (2006), o projeto não atua na reprodução de uma Veneza existente, mas fictícia, que podemos, inclusive, qualificar como *virtual* – tanto pelos elementos empregados para a concepção do projeto (ausentes em sua forma física) quanto pela condição em que a própria arquitetura torna-se *real*: por meio de desenhos e maquetes.

As observações de K. Michael Hays contribuem para a visão dos projetos de Eisenman pela virtualidade. Em *Architecture's desire*, publicado em 2010, Hays



ressalta a importância da ordem simbólica do hospital no contexto veneziano, potencializado pela sua ausência:

Na ausência de um lugar *real* para começar, Eisenman reproduz o original faltante [o Hospital de Veneza] na forma alucinada, não como um objeto de desejo arquitetônico, mas como uma montagem para a localização de uma ordem Simbólica que também é do domínio da ausência e da falta (Hays, 2010, p. 63, tradução e grifo nossos).

Trata-se da apropriação dessa ordem Simbólica do Hospital de Veneza, ressaltando sua presença no Cannaregio por meio de sua ausência física. Ele apresenta-se no projeto por meio de uma relação quase espectral com o sítio, assim como a manifestação da prisão de Giordano Bruno.

Três décadas depois do projeto de Eisenman, Giorgio Agamben também fará um reflexão sobre a situação espectral de Veneza. “Da utilidade e do inconveniente do viver entre espectros”, ensaio publicado no livro *Nudez*, Agamben (2010) revisita uma aula de 1993 de Manfredo Tafuri, na qual o arquiteto argumentava contra os megaeventos que estavam por acontecer na Cidade das Águas. Tafuri (2020, p. 143) coloca Veneza na situação de uma cidade-cadáver em meio ao mundo acelerado da modernidade, enquanto tenta sobreviver (e é explorada) por seu tempo peculiar: “Veneza, mesmo cadavérica como ela é hoje, lança uma provocação insuportável ao mundo da modernidade”, por tentar resistir às pressões da aceleração contemporânea, mumificada na própria temporalidade.

Diferentemente da condição de cadáver que enxerga Tafuri, Agamben vê Veneza em uma posição de espectro – não exatamente de um ente morto, imóvel e sem agência. Sua afirmação resume bem: “Tal é o estado do espectro. Ou seja, de um morto que aparece de súbito, de preferência durante as horas noturnas, range e envia sinais, por vezes também fala, ainda que nem sempre de modo inteligível” (Agamben, 2010, p. 52). Ao contrário do cadáver, que tem seu corpo em posição passiva, o espectro é capaz de manifestar sua presença, embora ausente, e estabelecer uma comunicação.

A comunicabilidade do espectro, portanto, faz-se presente, pois ainda emite sussurros por meio das marcas deixadas – as permanências por meio dos artefatos urbanos, como diria Rossi (1984) –, sua malha viária, ou mesmo os traços recalcados e recentemente emersos por intervenções como a de Eisenman.

Os espectros evocados na praça do Cannaregio também possuem voz: o hospital atua como crítica à abordagem funcionalista da arquitetura – de postura quase irônica, ao presentificar como *ausência* um projeto racionalista não construído de um dos principais nomes da arquitetura moderna, transformando-o em covas. Sua aparição traz consigo o diagnóstico de morbidez da cidade (e do funcionalismo, mais uma vez) pelos objetos contextuais (vazios e sem vida), aliados aos de escala



indefinida – já que, se não possuem uma escala apropriada, que usos lhes podem ser atribuídos? Servem de túmulos a si mesmos. Além, é claro, de desvelarem memórias soterradas, tal qual a emboscada de Giordano Bruno, fazendo emergir a lembrança de um ato vil, o que nos é lembrado pela maquete: não só de ouro constitui-se Veneza, pois de vermelho, de sangue, também é feita sua história. Voz que reconta o que se tentou suprimir. Afinal, para Agamben, nisso consiste um espectro. “De que é feito um espectro?”, pergunta-se, ora, “de signos, ou melhor, mais precisamente, de marcas, isto é, desses signos, nomes cifrados ou monogramas que o tempo risca sobre as coisas”.

Mais potente que os sussurros da Veneza cotidiana descrita por Agamben (2010, p. 52), que, “ao longo das lajes desertas, a Giudecca como que balbuciando arrasta e deixa sobre os alicerces algas mortas misturadas com garrafas de plástico”, a praça do Cannaregio faz gritar sua crítica. Não por meio do concreto e da modificação da paisagem, mas na manutenção da sua condição espectral, pela virtualidade do *desenho*. Afinal, é do desenho de Le Corbusier que ecoam os demais gritos e por meio do desenho de Eisenman eles se manifestam, pois:

[...] o projeto é entendido para ser um desenho *como tal* e não uma representação desenhada da construção de um edifício hipotético; é no *desenho* do hospital de Le Corbusier no Cannaregio que o projeto de Eisenman se situa (Hays, 2010, p. 63, tradução nossa).

### CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ESPAÇO [?]

Após tratarmos da condição virtual do projeto do Cannaregio, no qual Eisenman consegue figurar em arquitetura certos elementos ausentes de Veneza, fazemos a seguinte indagação: o *Cannaregio Town Square* pode ser considerado como um espaço?

Nossa pergunta, na verdade, é motivada por questões já apresentadas por Bernard Tschumi, em 1975, em um ensaio provocador de título bastante sugestivo, “Questions of space”:

1.6 A arquitetura é o conceito de espaço, espaço ou a definição de espaço?

1.61 Se o conceito de espaço não é um espaço, a materialização do conceito de espaço é um espaço?

1.611 O espaço conceitual é então o espaço do qual o material é o conceito?





1.612 Aliás, a experiência da materialização do conceito de espaço é a experiência do espaço?

(Tschumi, 1996, p. 55, tradução nossa)

Em seu texto, Tschumi formula 65 questões, que se encadeiam em até quatro níveis, acerca da natureza do espaço. A provocação parte de uma primeira pergunta, a princípio, despretensiosa: “1.0 Espaço é algo material no qual todos os objetos materiais se localizam?” (Tschumi, 1996, p. 53, tradução nossa). Ao longo da sequência, ela desenvolve-se ao ponto de incorporar temas ontológicos, sociais e mesmo políticos à reflexão sobre o espaço e sobre a participação da arquitetura nesse processo. São perguntas curtas, feitas de modo sintético, capazes de levantar um encadeamento lógico que explode considerações formatadas sobre a arquitetura e a produção dos espaços. Pensando nos temas suscitados pelo projeto do Cannaregio, interessa-nos transcrever mais uma delas: “3.5 De todo modo, o conceito de espaço indica [note] e denota todas as possibilidades de espaço, tanto real quanto virtual?” (Tschumi, 1996, p. 61, tradução nossa). Dando continuidade à natureza da questão 3.5, ao considerarmos que a praça do Cannaregio *realiza-se* por meio de seus desenhos e suas maquetes – ferramentas que costumam ser meios de *representação* de um edifício a ser construído –, isto é, sua existência como *arquitetura* é tida como plena por meio do próprio desenho, essa arquitetura, por extensão, também configura um espaço? Certamente não se dá de modo convencional.

Conforme vimos, a praça do Cannaregio desempenha o papel de levantar a discussão sobre temas muito particulares de Veneza, trazendo à superfície o que estamos chamando de memórias, transmitidas, de certa maneira, pela situação espectral na qual se encontra o projeto de Le Corbusier para o Hospital de Veneza. Espectro porque, mesmo no desenho de Eisenman, ele ainda se manifesta de maneira ausente, utilizado como matriz para posicionamento das covas, alocação dos objetos contextuais e dos indefinidos, além de oferecer os eixos para a passagem da diagonal que remonta à emboscada de Giordano Bruno.

Dos quatro elementos citados, podemos dizer que os grupos de objetos visam questionar o que temos por “realidade”, tendo em vista como a sua indeterminação da escala afeta nossa capacidade de nomeá-los e, conseqüentemente, de interação como objeto real ou representação. Reforçado pela situação, o que é real, nesse projeto, não quer se dizer estritamente como materialidade física. Já o primeiro e o último componentes fazem parte do contexto de virtualidade na sua relação como que em uma espécie de “aparelho psíquico” de Veneza, pois participaram efetivamente da “construção” de seu passado; o hospital, na sua condição de expectativa, ou mesmo de *fantasia*, que ainda assim frequenta o imaginário de algumas pessoas sobre a cidade – sobretudo dos arquitetos; e a prisão de Giordano Bruno, algo que aconteceu, de fato, trata-se de uma lembrança, de uma memória, vexatória, mas que não se pode negar, por mais que se tente esquecer. Cabe também aos monumentos trazer marcas da dor de um povo, a relembrar



que do outro lado do Canal do Cannaregio encontram-se as formações dos primeiros guetos, mas isso não é mencionado nos textos de Eisenman. Enfim, não só conquistas e alegrias devem ser rememoradas. Disto se constitui o projeto de Eisenman: da rememoração do passado não glorioso. Se a proposta do seminário era de se repensar o *sestiere* em estado degradado, o que a praça do Cannaregio faz é justamente apontar para suas condições de degradação.

A julgar pelas falas de Tafuri e Agamben, quase duas e três décadas depois da proposta do Cannaregio, respectivamente, Veneza passou desse estado degradado a um aspecto de morbidez por confinar-se no próprio tempo. Em 1978, Eisenman já fazia do Cannaregio um cemitério para os ditames da arquitetura, ou ao menos para o funcionalismo desencarnado no hospital de Le Corbusier. O sepultamento, no entanto, é um ato de respeito, ou mesmo de amor. “Que devemos nós ao que morreu?”, questiona-se Agamben (2010, p. 53), encarregando-se de responder logo em seguida, parafraseando Søren Kierkegaard (*apud* Agamben, 2010, p. 53): “O acto de amor de recordar um morto é o acto de amor mais desinteressado, livre e fiel”.

Persistimos nas considerações sobre a memória por ser constituinte de suma importância na formação dos espaços urbanos e no reforço do vínculo de pertencimento. Talvez o Cannaregio Town Square não possa ser caracterizado, necessariamente, como espaço *público*, marcado pela característica de não se adequar a determinações de usuário e de programa pela sua não concretude física. Contudo, como receptáculo de memórias e acontecimentos, desempenha esse mesmo papel de transposição de um plano a outro, do registro, do não apagamento daquilo que constitui uma cidade. Muito mais aos moldes rossianos, das *permanências* (citando-o mais uma vez), mas realizando esse exercício de sensibilidade e aproximação com o lugar, tão caros ao ofício do arquiteto e à produção de arquitetura. Em suas bases conceituais, virtuais, espectrais... espacializa essa *outra* Veneza.

## AGRADECIMENTOS

Gostaríamos de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) o financiamento da presente pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros. *In*: AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010. p. 51-56.
- BÉDARD, J.-F. Introduction. *In*: BÉDARD, J.-F. (org.). *Cities of artificial excavation*. The work of Peter Eisenman, 1978-1988. Montreal: Canadian Centre for Architecture, Rizzoli International Publications, 1994a. p. 9-18.



- BÉDARD, J.-F. Cannaregio. In: BÉDARD, J.-F. (org.). *Cities of artificial excavation*. The work of Peter Eisenman, 1978-1988. Montreal: Canadian Centre for Architecture, Rizzoli International Publications, 1994b. p. 46-71.
- COLONNESE, F. The narrative potential of architecture after-life in the comics. In: BIENNIAL INTERNATIONAL CONFERENCE OF THE EUROPIAN ARCHITECTURAL ENVISIONING ASSOCIATION, 15., 2021, Huddersfield. *Monograph of [...]*. Huddersfield: University of Huddersfield, 2021. v. I, p. 495-504.
- EISENMAN, P. House I. In: EISENMAN, P.; GRAVES, M.; GWATHMEY, C.; HEJDUK, J.; MEIER, R. *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Oxford University Press, 1975a. p. 14-23.
- EISENMAN, P. House VI. Eisenman Architects, 1975b. Disponível em: <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>. Acesso em: 16 nov. 2024.
- EISENMAN, P. Three texts for Venice. *Domus*, Milan, v. 611, n. 11, p. 9-11, Nov. 1980.
- EISENMAN, P. Cannaregio. In: DAVIDSON, C. (ed.). *Tracing Eisenman: Peter Eisenman complete works*. New York: Rizzoli, 2006. p. 76-79.
- HAYS, K. M. *Architecture's desire: reading the late avant-garde*. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. v. 2.
- MONEO, R. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- ROSSI, A. *The architecture of the city*. Cambridge: The MIT Press, 1984.
- TAFURI, M. A dignidade do átimo. As formas do tempo: Veneza e a modernidade. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 127-161, nov. 2020.
- TSCHUMI, B. Questions of space. In: TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1996. p. 53-62.

