

A memória no pensamento poético de Aldo Rossi

Carina Pires Batista

FAU/UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

PROARQ - Programa de Pós-graduação em Arquitetura

Rio de Janeiro, 2017

A memória no pensamento poético de Aldo Rossi

Carina Pires Batista

Orientação: Prof^a. Dr^a. Fabiola do Valle Zonno

Dissertação de Mestrado

FAU | UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

PROARQ

Programa de Pós-graduação em Arquitetura

Área de Concentração: Patrimônio, Teoria e Crítica da Arquitetura,

Linha de Pesquisa: Teoria e Ensino de Arquitetura

Rio de Janeiro, 2017



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-graduação em Arquitetura

A memória no pensamento poético de Aldo Rossi

Carina Pires Batista

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, área de concentração Patrimônio, Teoria e Crítica da Arquitetura, linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Fabiola do Valle Zonno

Rio de Janeiro, 2017

CIP - Catalogação na Publicação

B333m Batista, Carina Pires
 A memória no pensamento poético de Aldo Rossi /
 Carina Pires Batista. -- Rio de Janeiro, 2017.
 138 f.

 Orientadora: Fabiola do Valle Zonno.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura,
2017.

 1. Aldo Rossi. 2. memória. 3. história. 4. arte.
I. Zonno, Fabiola do Valle, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A MEMÓRIA NO PENSAMENTO POÉTICO DE ALDO ROSSI

Carina Pires Batista

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiola do Valle Zonno

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, área de concentração Patrimônio, Teoria e Crítica da Arquitetura, linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Aprovada por:

Prof^a. Fabiola do Valle Zonno (orientadora)
(Proarq / FAU / UFRJ)

Prof^a. Laís Bronstein
(Proarq / FAU / UFRJ)

Prof^a. Sônia Hilf Schulz
(FAU / UFRJ)

Rio de Janeiro
Março / 2017

Agradecimentos

À minha orientadora, professora Fabiola do Valle Zonno, não apenas por todo o apoio no desenvolvimento do trabalho, mas também pelo incentivo e inspiração incondicionais ao longo de minha trajetória do mestrado.

Às professoras Laís Bronstein e Sônia Schulz, por toda atenção dedicada e todo saber dividido dentro e fora das bancas.

Aos professores do Proarq/UFRJ, por todo o conhecimento compartilhado ao longo do curso.

À minha mãe e ao meu pai, pelo eterno apoio em minhas conquistas pessoais e profissionais.

Aos meus avós, sobretudo pela compreensão com a ausência que a dedicação ao trabalho me exigiu. Em especial à minha avó Mi, grande incentivadora, para quem a ausência já não poderá ser compensada, mas a quem sinto agora orgulhar onde quer que esteja.

Ao meu namorado, pela paciência, parceria e encorajamento em mais essa etapa.

Aos meus amigos e demais familiares, pelo grande incentivo.

Ao CNPq, pelo financiamento de meu estudo.

Resumo

A MEMÓRIA NO PENSAMENTO POÉTICO DE ALDO ROSSI

Carina Pires Batista

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiola do Valle Zonno

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Vinculado à escola neorracionalista italiana, uma das principais frentes de crítica à arquitetura moderna, Aldo Rossi foi internacionalmente reconhecido por seu livro *A Arquitetura da Cidade* (1966). Nessa obra, o arquiteto formulava as bases de uma nova “ciência urbana”, propondo um entendimento de cidade como construção no tempo e concebendo um método racional e sistemático para compreensão da estrutura urbana e seu desenvolvimento. O feito físico concreto da cidade assumia um papel central nessa teoria, como dado último e verificável de uma elaboração complexa. Na passagem do exercício analítico ao projeto arquitetônico, um mesmo desejo científico se observa na busca de Rossi pelo material para o projeto do novo nos tipos formais extraídos da análise da cidade, o que acarreta uma arquitetura cujo significado reside na relação com a cidade preexistente e, conseqüentemente, com a história e a memória coletiva. No entanto, como ressalta Ignasi de Solà-Morales em *Tendenza: neorracionalismo y figuración* (1987), o método racional de Rossi não define a totalidade do seu processo de projetar. Um salto subjetivo permeia a admissão rossiana da “analogia” como método de projeto. Essa subjetividade está diretamente relacionada à participação da memória pessoal no seu processo criativo, e é justamente investigando essa participação, que se busca, no presente trabalho, complexificar o entendimento desse processo, enquanto se reflete sobre suas dimensões científica e artística. Isso permite traçar paralelos com a concepção de memória como “virtualidade” e explorar o potencial para criação que essa condição comporta, através da análise dos desenhos do arquiteto, que se revelam expressões de um pensamento poético que acaba por construir uma visão particular de cidade.

Palavras-chave: Aldo Rossi, memória, história, arte

Abstract

THE MEMORY IN THE POETIC THOUGHT OF ALDO ROSSI

Carina Pires Batista

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fabiola do Valle Zonno

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Linked to Italian neo-rationalist school, one of the main modern architecture critical fronts, Aldo Rossi has been internationally recognized for his book *The Architecture of the City* (1966). In this work, the architect formulated the basis for a new "urban science", proposing an understanding of the city as a construction over time and devising a rational and systematic method to comprehend the urban structure and its development. The city physical composition assumed a central role in this theory, as the last and verifiable data of a complex elaboration. Moving from the analytical exercise to the architectonic design, the same scientific desire is observed in Rossi's pursuit for the new project material in the type-forms extracted from the city analysis, which leads to an architecture whose meaning lies in the relationship with the pre-existing city and, consequently, with the history and the collective memory. Nonetheless, as Ignasi de Solà-Morales signals in *Tendenza: neorracionalismo y figuración* (1987), Rossi's rational method do not define his entire design process. A subjective leap permeates the Rossian admission of the "analogy" as design method. This subjectivity is directly related to the participation of the personal memory in his creative process, and it is precisely investigating this participation that we seek, in the present work, to complexify this process understanding, while reflecting upon its scientific and artistic dimensions. This allows us to draw parallels with the concept of memory as "virtuality" and to explore the potential for creation that this condition entails, through the analysis of the architect's drawings, which are expressions of a poetic thinking that ends up constructing a particular vision of city.

Keywords: Aldo Rossi, memory, history, art

Lista de figuras

<i>Figura 1: ERNESTO N. ROGERS, LUDOVICO BARBIANO BELGIOJOSO, ENRICO PERESSUTTI. Torre Velasca, Milão, 1951-1957</i>	26
Fonte: COHEN, 2013, p.379	
<i>Figura 2: IGNAZIO GARDELLA. Casa alle Zattere, Veneza, 1953-1958</i>	26
Fonte: COHEN, 2013, p.381	
<i>Figura 3: ROBERTO GABETTI, AIMARO D'ISOLDA. Edifício de apartamentos Bottega d'Erasmus, Turim, 1953-1957</i>	26
Fonte: COHEN, 2013, p.380	
<i>Figura 4: MARIO RIOLFI, WOLFGANG FRANKL. Casas Edificio, Viale Etiópia, Roma, 1950-1954</i>	27
Fonte: MONTANER, 2013, p.104	
<i>Figura 5: LUIGI MORETTI. Edifício Girasole, Roma, 1947-1950</i>	27
Fonte: MONTANER, 2013, p.104	
<i>Figura 6: FRANCO ALBINI. Escritórios INA, Parma, 1950</i>	27
Fonte: Disponível em < http://www.archimagazine.com/balbini.htm >	
<i>Figura 7: CANALETTO. Capriccio con edifici palladiani, 1975</i>	77
Fonte: Disponível em < https://museis.wordpress.com/tag/musee-maillol/ >	
<i>Figura 8: ROSSI. Teatro del Mondo, Veneza, 1979</i>	78
Fonte: Disponível em < http://www.arte.rai.it/articoli/il-teatro-del-mondo-di-aldo-Rossi/16151/default.aspx >	
<i>Figura 9: ROSSI. Il libro azzurro. I miei progetti 1981, 1981</i>	79
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.112	
<i>Figura 10: ROSSI. Expansão do cemitério de San Cataldo, Módena, 1971-1978</i>	83
Fonte: Disponível em < fondazionealдорossi.org >	
<i>Figura 11: ROSSI. Studio con pesce, 1982</i>	83
Fonte: Disponível em < fondazionealдорossi.org >	

<i>Figura 12: ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE. Cenotáfio cônico, séc. XVIII</i>	84
Fonte: BOULLÉE, 1985, p.123	
<i>Figura 13: ROSSI. Plano para o cemitério San Cataldo de Módena, 1971-1978, data do desenho desconhecida</i>	85
Fonte: Disponível em < fondazionealdorossi.org >	
<i>Figura 14: ROSSI. La casa dello studente di Chieti, 1976</i>	86
Fonte: ROSSI, 1984, p.113	
<i>Figura 15: ROSSI. Composição urbana, 1973</i>	89
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.79	
<i>Figura 16: ROSSI: Composição urbana com monumento, 1973</i>	89
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.77	
<i>Figura 17: ROSSI. La due Città, 1973</i>	90
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.68	
<i>Figura 18: ROSSI. Città copernicana, 1973</i>	91
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.130	
<i>Figura 19: Capa da quarta edição italiana de A Arquitetura da Cidade (1987)</i>	92
Fonte: CHUPIN, 2010, p.173	
<i>Figura 20: ROSSI. L'architecture assassinée, 1974</i>	94
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.84	
<i>Figura 21: ROSSI. Sem título, data desconhecida – a colagem de recorte do segundo desenho sobre o primeiro da origem a Figura 22</i>	97
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.125	
<i>Figura 22: Sem título, 1985</i>	97
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.124	
<i>Figura 23: ROSSI. Fragments, 1985</i>	99
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.175	
<i>Figura 24: ROSSI. Sem título, 1980</i>	100
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.162	
<i>Figura 25: ROSSI; REINHART; REICHLIN; CONSOLASCIO. Città analoga, 1976</i>	102
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.231	
<i>Figura 26: ROSSI. Geometrie romane, 1995</i>	109
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.235	
<i>Figura 27: ROSSI. Cedimenti terrestre e sovrapposizione delle esperienze, 1977</i>	110
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.92	
<i>Figura 28: ROSSI. Venezia Analoga, 1989</i>	112
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.171	
<i>Figura 29: ROSSI. Il pesce d'oro, 1997</i>	113
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.241	
<i>Figura 30: ROSSI. Teatrino Scientifico, 1978</i>	115
Fonte: Disponível em < fondazionealdorossi.org >	

<i>Figura 31: ROSSI. Il cortile di Broni, 1987</i>	118
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.145	
<i>Figura 32: ROSSI. Escola Primária de Amicis, Broni, 1969-1970. Fotografia: Heinrich Helfenstein</i>	119
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.144	
<i>Figura 33: ROSSI. Il Trattato perduto, 1981</i>	119
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.119	
<i>Figura 34: ROSSI. Quartier Schützenstrasse, Berlim, 1992-1998, data do desenho desconhecida</i>	120
Fonte: Disponível em < fondazionealdorossi.org >	
<i>Figura 35: ROSSI. Quartier Schützenstrasse, Berlim, 1992-1998</i>	120
Fonte: Disponível em < Fonte: http://thetriumphhofpostmodernism.tumblr.com/post/150742811073/quartier-sch%C3%BCtzenstra%C3%9Fe-berlin-aldo-Rossi >	
<i>Figura 36: ROSSI. Expansão do cemitério de San Cataldo, Módena, 1971-1978</i>	120
Fonte: Disponível em < https://diluenteco.wordpress.com/2013/10/13/cemiterio-de-san-cataldo-de-aldo-rossi/ >	
<i>Figura 37: ROSSI. Expansão do cemitério de San Cataldo, Módena, 1971-1978</i>	120
Fonte: Disponível em < http://www.atlasobscura.com/places/san-cataldo-cemetery >	
<i>Figura 38: ROSSI. Reliquie, 1989</i>	123
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.179	
<i>Figura 39: ROSSI. The Fork of Man, 1980</i>	125
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.82	
<i>Figura 40: ROSSI. Sem título, 1997</i>	125
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.243	
<i>Figura 41: ROSSI. Título e data do desenho desconhecidos</i>	126
Fonte: Disponível em < fondazionealdorossi.org >	
<i>Figura 42: ROSSI. Composizione con cimitero di Modena e Santo, 1979</i>	128
Fonte: Disponível em < fondazionealdorossi.org >	
<i>Figura 43: DE CHIRICO. Piazza d'Italia, 1950</i>	128
Fonte: Disponível em < https://www.mutualart.com/Artwork/Piazza-d-Italia/179DF1AB4BBAE711 >	
<i>Figura 44: DE CHIRICO. Turin Spring, 1914</i>	131
Fonte: Disponível em < https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/turin-spring-1914 >	
<i>Figura 45: ROSSI. Torre com lattina di Coca Cola e Gauloises, 1981</i>	131
Fonte: KENTGENS et al., 2015, p.48	

Sumário

Introdução	17
1. O contexto de uma teoria	23
1.1. A escola neorracionalista italiana	24
1.2. Dissolução de um regime progressista de historicidade	29
1.3. O estruturalismo e as pontes com a linguística	35
2. O desenvolvimento de uma ciência urbana	43
2.1. A cidade como estrutura formal	44
2.2. A cidade como o “locus” da memória coletiva	51
2.3. O tipo como material de projeto	61
3. A memória no processo criativo de Aldo Rossi – um pensamento em desenho	69
3.1. O autobiográfico – entre razão e não razão	71
3.2. A analogia – por uma arquitetura entre história, memória coletiva e memória pessoal	76
3.3. A espiral da memória rossiana	87
3.4. Os fragmentos de lembrança – a dispersão do tipo	94
3.5. A cidade análoga como “escrita virtual” – uma visão particular de cidade	102
3.6. A arquitetura como cenário – a expressão do teatral	114
3.7. Memória, sonho e livre associação – expressões do domínio da imaginação	121
Considerações finais – o pensamento poético de Aldo Rossi	135

Introdução

As décadas de 1960 e 1970 presenciaram uma vasta produção teórica em arquitetura, decorrente de um desejo de reconsideração dos princípios ideológicos que fundamentavam a arquitetura reconhecida como do Movimento Moderno. Vinculado à escola neorracionalista italiana, uma das principais frentes dessa produção, o milanês Aldo Rossi (1931-1997), formado arquiteto pela Faculdade de Arquitetura Politécnica de Milão entre 1949 e 1959, ficou internacionalmente reconhecido por seu livro *A Arquitetura da Cidade* (1966).

Nessa obra, fundamental para a determinação dos métodos analíticos do neorracionalismo, Rossi elaborava as bases do que chamou de uma nova “ciência urbana”, ao propor um entendimento de cidade como construção no tempo e formular um método racional e sistemático para compreender a estrutura urbana e o seu desenvolvimento. O feito físico concreto da cidade, suas formas, assumia um papel central nessa teoria, donde tipologia e morfologia se convertiam em instrumentos de análise dos fatos urbanos (ROSSI, 2001a).

Tratava-se de uma definição de racionalismo, à luz do pensamento estruturalista, nos termos de uma tradição autônoma da disciplina arquitetônica, em que as formas eram identificadas como o repertório próprio da arquitetura, reconhecido ao longo de sua história e de sua experiência enquanto realidade social e cultural.

Na passagem do exercício analítico ao projeto, um mesmo desejo científico, racional, observa-se na busca de Rossi pela definição de uma teoria de projeto em que o material para o desenho da nova arquitetura é encontrado nos tipos formais extraídos da análise da cidade. Sendo deduzidos da cidade concreta, esses tipos, quando reelaborados no projeto, tendem a gerar arquiteturas cujos significados se constroem na relação com o passado e a memória coletiva.

O método racional de Rossi, no entanto, não define a totalidade do seu processo de projetar. Uma componente subjetiva permeia a admissão rossiana da “analogia” como método de projeto. Essa subjetividade está diretamente relacionada ao recurso à memória pessoal no seu processo criativo.

A proposta do presente trabalho, portanto, é investigar a participação da memória no pensamento de Rossi, a fim de complexificar o entendimento desse processo. Esse interesse nos foi despertado tanto pela observação dos desenhos do arquiteto, testemunhos de uma experiência artística que excede largamente o olhar sistemático alegado à teoria dos fatos urbanos desenvolvida em seu livro de 1966 – e que, portanto, converteram-se no objeto de estudo do trabalho –, quanto pelas ressaltas feitas por diversos autores, geralmente após vincular Rossi à tradição neorracionalista.

Constata Ignasi de Solà-Morales (2003b, p.238-239, tradução nossa), em *Tendenza: neorracionalismo y figuración* (1987), que há um trecho final do processo rossiano que pertence à “discrecionalidade do sujeito”, de forma que a arquitetura de Rossi se instalaria “na fratura entre o discurso objetivo e poético próprio da cultura moderna”. Essa “contradição” inerente ao processo rossiano, segundo o autor, manifestaria “do modo mais angustiante, porém também da forma mais lúcida, a necessidade e a impossibilidade do projeto racionalista”.

Rafael Moneo (2008, p.118-124), por sua vez, em *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*, entrevê, na obra de Rossi, o desvencilhamento do afã científico de *A Arquitetura da Cidade* em prol de um pensamento que se deleita da iconografia como suporte do sentimento. O que interessaria ao arquiteto, segundo o autor, seriam as “memórias vagas”, donde os seus desenhos tornar-se-iam depositários dos sentimentos que descobriu na cidade e em suas arquiteturas.

Já Alan Colquhoun (2004c, p.92), em *Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura* (1987), após reconhecer as proposições da escola neorracionalista italiana, ressalta que Rossi “ênfatiza as imagens subjetivas e poéticas” às quais pode dar origem uma “tradição racionalista”.

O presente trabalho, portanto, não se propõe a constatar nada que já não tenha sido sinalizado por outros autores, mas a explorar, desenvolver o tema, a fim de melhor o entender ao confrontar a obra e o discurso de Rossi com o olhar da “memória”.

O próprio Rossi assume o recurso à memória pessoal em textos como o artigo *Uma arquitetura analógica*, publicado originalmente em 1976 em um número dedicado à sua obra da revista japonesa *Architecture and Urbanism*, e em seu segundo e último livro, *Autobiografia Científica*, lançado em 1981, mas iniciado dez anos antes.

Como o título denuncia, nesse segundo trabalho, Rossi fala de sua produção, numa construção em que a memória pessoal vem a ter um papel protagonista. Embora o qualitativo “científica” revele um desejo por não se desvincular de uma postura racionalista, a contradição entre razão e não razão se faz presente em várias passagens do texto, que contrapõe, ao discurso objetivo e sistemático da obra de 1966, uma narrativa poética e fragmentada.

Tal diferença de abordagem faz tentador reconhecer uma espécie de transição na atitude do arquiteto ao longo do tempo. Alguns autores destacam essa mudança, como Moneo (2008, p.101), que entende que a viagem de Rossi aos Estados Unidos em 1976 teria sido o marco do desprendimento em relação a um desejo científico; e Jean-Pierre Chupin (2010, p.158-159) que, em *Analogie et Théorie em Architecture*, interpreta a “analogia” de Rossi segundo três períodos que coincidiriam com três referências a que o arquiteto recorre para definição do seu método de projeto e que demonstram, segundo o autor, um movimento crescente de identificação pessoal entre obra e vida.

Teremos a oportunidade de analisar essas três referências, mas não construiremos nosso trabalho abordando os projetos rossianos de forma cronológica na tentativa de comprovar essa hipotética transição, embora seja importante pontuar que Rossi assume o desenho a mão livre como forte instrumento de projeto a partir da década de 1970, donde todos os trabalhos aqui analisados são posteriores à teoria de *A Arquitetura da Cidade*. Apenas por

facilitar a construção do discurso, iniciamos com o que o arquiteto escreveu com pretensão teórica, dedicando um capítulo especial ao reconhecimento do livro 1966, para depois debruçar sobre o que o arquiteto escreveu sem essa pretensão e sobre o que projetou, de forma que *Autobiografia Científica*, por ter a obra do arquiteto como tema, protagoniza a última parte do texto, onde também são analisados os desenhos de Rossi.

É notável ainda que na introdução que escreveu em 1967 – note-se: somente um ano após publicação de *A Arquitetura da Cidade* – para o livro *Architettura. Saggio sull'arte* (c.1793) do arquiteto da Ilustração Étienne-Louis Boullée, Rossi (1977) reconhece que não existe arte que não seja autobiográfica e condena à “medíocre” os resultados em arquitetura obtidos apenas em “chave racional”.

O presente trabalho aceita, portanto, essas contradições como naturais de um pensamento criativo e não se dedica a reconhecer as transições ao longo da carreira de Rossi, mas aborda a obra e o discurso do arquiteto buscando compreender o seu pensamento sob o domínio da *complexidade*.

Interessa-nos a forma particular de Rossi de fazer arquitetura, reconhecendo, como sugere o historiador inglês Royston Landau (1981, p.113), em *Notes on the concept of an architectural position*, mais do que uma tendência geral, mas também “o complexo, as inconsistências e as ações erráticas” que constroem as posições individuais. Na oportunidade de compreender o personagem sob maior complexidade reside a relevância do trabalho monográfico. Por entender que essa individualidade é o que define nosso arquiteto como artista, propomos falar da “poética” de Rossi.

Assim, o primeiro capítulo cumpre reconhecer Rossi à luz das concepções da escola neorracionalista e essa, por sua vez, em relação a um novo entendimento de história e às influências de um pensamento estruturalista.

O segundo capítulo apresenta a teoria proposta em *A Arquitetura da Cidade* e seus desdobramentos para uma metodologia de projeto baseada na tipologia, ressaltando o papel da memória coletiva em um entendimento de cidade como construção no tempo.

E o último capítulo se dedica a explorar a participação da memória no processo criativo rossiano, investigando os contornos próprios que a atitude racionalista ganha em Rossi ao nascer de um verdadeiro encontro com arte e aderir a um enigmático apelo à memória pessoal e à imaginação. Para isso, o trabalho se propõe a uma interpretação do discurso e

dos desenhos do arquiteto, organizando o texto segundo chaves sugeridas tanto pela análise desse material, quanto por reflexões propostas por outros autores, dentre as quais é destacável a promovida por Solà-Morales (2003b), Kate Nesbitt (2006) e Rafael Moneo (2008) dos desenhos de Rossi às artes metafísica e surrealista.

Reconhecida a estrutura do trabalho, é importante explicar ainda duas de suas premissas. A primeira é que a opção por trabalhar com os desenhos do arquiteto pressupõe que esses são registros do pensamento poético de Rossi e que, mesmo não tendo sido construídos, são “arquitetura de limite”, concepção proposta por Bernard Tschumi que, em *Arquitetura e Limites I* (1981), defende que essas obras desenhadas, ou “de limite”, são importantes “expressões arquitetônicas que, apesar de não necessariamente construídas, nos informam com muito mais exatidão sobre a situação da arquitetura, suas preocupações e suas polêmicas, que os próprios edifícios de seu tempo” (TSCHUMI, 2006, p.174).

A segunda é que a complexidade da participação da memória constitui o fio condutor de nossa argumentação, a “intriga”, que, conforme esclarece o historiador Paul Ricoeur, é o elemento ordenador da configuração, construção da narrativa:

A colocação-em-intriga (aquilo que Aristóteles nomeou como *mythos*, onde o aspecto ordenado é mais acentuado que o aspecto fabuloso) (...) permite não apenas reunir eventos, mas também aspectos da ação e, em particular, maneiras de produzi-la, com causas, motivos para agir e também acasos. (...) Tudo isso está contido no ato de fazer-narrativa. Trata-se, portanto, de transformações reguladas (RICOEUR, 1998).

Como uma narrativa, portanto, o trabalho assume a condição de construção provisória capaz de iluminar apenas uma situação específica. Diversos outros olhares poderiam ser lançados sobre a obra rossiana.

Nesse esforço, serve-se também de alguns autores que falam sobre o tema da memória, especialmente do filósofo francês do final do século XIX, autor de *Matéria e Memória* (1896), Henri Bergson, resgatado por pensadores contemporâneos como Gilles Deleuze em *O Bergsonismo* (2008). Note-se que Rossi jamais faz referência a Bergson, donde mais uma vez reforça-se o caráter interpretativo do presente trabalho.

O recurso à memória pessoal em Rossi não rompe com o desejo por encontrar na leitura da cidade concreta o material para o projeto do novo, mas possibilita um olhar sensível e

subjetivo sobre a cidade. Consequentemente, experiências pessoais vêm a entremear o processo de projeto, dissolvendo o tipo em uma série de fragmentos de lembrança, elegendo um determinado repertório que se repete, e submetendo-o a uma grande capacidade imaginativa. Esse processo acaba por construir, como expressam os desenhos do arquiteto, uma visão particular de cidade. Como desenvolveremos, isso nos permite traçar paralelos com a concepção bergsoniana de memória como “virtualidade” e explorar o potencial para criação que essa condição comporta.

A memória se converte assim no meio para entender o trabalho de Rossi como uma criação artística. No desafio de definir memória como um dos temas da *Enciclopédia Einaudi*, o historiador Jacques Le Goff (1984, p.20-21) rememora que, na Grécia arcaica, a memória foi feita uma deusa, *Mnemosine*, que, antes do surgimento da escrita, lembrava aos homens as recordações dos heróis e seus altos feitos, ao presidir a poesia lírica. Ainda segundo o mito, *Mnemosine* seria a mãe das nove musas, filhas também de Zeus, que protegiam as artes e a história e que, induzindo a memória, inspiravam escritores e artistas. Essa ligação entre memória, poesia e arte se conserva na inabalável correlação entre memória e imaginação, e parece legitimar a componente poética do pensamento rossiano.

1. O contexto de uma teoria

Os anos 1960 presenciaram na Itália um desejo de refundamentação teórica do trabalho arquitetônico que, sob o rótulo do “neorracionalismo”, como observa Ignasi de Solà-Morales em *Tendenza: neorracionalismo y figuración* (1987), abrangia uma tentativa de teorização sobre desde os instrumentos específicos do discurso arquitetônico até os métodos lógicos e racionais que podem sustentar o exercício prático de projetar a arquitetura (SOLÀ-MORALES, 2003b).

Foi nesse contexto, que, em 1966, Aldo Rossi publicou *A Arquitetura da Cidade*, um compilado de sua produção teórica fundamental na determinação dos métodos analíticos neorracionalistas e primordial para o entendimento do nosso objeto de interesse: a sua teoria de projeto.

A profundidade da teoria exposta nesse livro, bem como os desdobramentos para a prática projetual rossiana, só se fazem, portanto, compreensíveis, se analisado o contexto de sua produção diante de uma infundida necessidade de reconsideração dos princípios funcionalistas, tecnológicos e sociais procedentes da ideologia do Movimento Moderno, em sua relação com as transformações de ordem do tempo derivadas do impacto causado por duas guerras mundiais e com a transposição do pensamento estruturalista a diversos campos da cultura.

1.1. A escola neorracionalista italiana

Na virada da década de 1940 para 1950, após duas guerras mundiais e mais de vinte anos de regime político ditatorial, o contexto italiano presenciou o surgimento de uma grande variedade de correntes arquitetônicas, cuja teoria e prática, segundo Josep Maria Montaner (2001), estiveram inseridas em um esforço de reconstrução política, econômica e social que decorria do prolongamento de uma cultura de resistência. De acordo com o autor, com diferenças potencializadas pela diversidade cultural, urbana e de posturas políticas, esteve no centro das ideias desses grupos a consciência do valor dos setores populares, que constituíram a principal frente de resistência ao fascismo; a necessidade de continuar a atualizar a mensagem de modernidade dos mestres da arquitetura italiana dos anos 1920 e 1930; e a “defesa da cidade como lugar coletivo, expressão da sociedade livre e do patrimônio cultural” (MONTANER, 2001, p.95).

Solà-Morales (2003b) identifica três círculos protagonistas nesse cenário da crítica arquitetônica italiana, que se consolidava em torno da bandeira do “neorracionalismo”: um que acontecia na Escola de Arquitetura de Veneza, dirigida por Giuseppe Samonà; outro que teria sido personalizado por Ludovico Quaroni, no contexto romano; e o terceiro, o mais consolidado e o que irá nos interessar, que teve início no espaço milanês, foi registrado nas publicações do periódico *Casabella-Continuità* e constituído sob o protagonismo do diretor da revista, Ernesto Nathan Rogers.

A frente de crítica milanesa manifestava um desejo de revisão dos princípios do Movimento Moderno, contextualizando-os à realidade da arquitetura italiana e atualizando-os para as novas formas de viver e pensar do presente.

Montaner (2001) percebe, na posição de Rogers, uma dialética entre o desejo de se continuar a revolução do Movimento Moderno e a potencialização de sua própria crise. Segundo Rogers (apud MONTANER, 2001, p.98): “se a bandeira dos nossos antecessores imediatos chamava-se vanguarda, a nossa denomina-se continuidade”. Essa continuidade seria conquistada no discernimento entre os princípios essenciais do Movimento Moderno, dignos da longa duração, e aqueles que seriam conjunturais e de vigência limitada.

Solà-Morales (2003b) reconhece, nessa crítica, uma revisão empreendida a partir de uma leitura histórica, que, mais do que um rompimento com o Movimento Moderno, reivindicava, frente à história oficial de Giedion, Nikolaus Pevsner e Bruno Zevi, uma história em que o Movimento Moderno não aparecesse como uma tradição monolítica, mas como um jogo de forças e tendências que era necessário discernir e criticar. Na busca por uma visão não reducionista do movimento, abria-se lugar para a descoberta de alguns de seus personagens marginalizados e para um trabalho de continuidade, que se concretizava, por exemplo, nas publicações na revista *Casabella-Continuità* sobre Frank Lloyd Wright, Adolf Loos e J. J. P. Oud.

No centro dessa revisão estavam as necessidades de “superar o esquematismo abstrato da linguagem moderna” (ROGERS apud MONTANER, 2001, p.97) – fruto de uma visão progressista que levou a arquitetura a cortar laços com os estilos do passado e buscar seus significados e sua linguagem nas condições objetivas da técnica e do programa – e repensar a relação da arquitetura com a sua história e com o contexto urbano e cultural em que se insere.

Em *Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos*, Montaner (2009) identifica que a relação com o contexto se coloca como premissa geral para entendimento dos sistemas arquitetônicos contemporâneos, como consequência direta de uma “crise do objeto moderno isolado”. A proposta neorracionalista pode ser entendida à luz do que o autor define como um sistema de adaptação ao contexto baseado na “memória”, que parte da premissa de que “toda intervenção inteligente na cidade, no território e na paisagem tem a ver com saber interpretar os palimpsestos escritos sobre a insubstituível matéria dos solos e das construções; com atualizar certos signos e significados” coletivos (MONTANER, 2009, p.116).

Esse entendimento, que, como desenvolveremos, terá correspondência na ideia de cidade de Rossi, parte, como ressalta Montaner (2009), da concepção de que toda intervenção na cidade é continuidade da cidade existente, e pode ser visto no conceito de “preexistências ambientais” de Rogers, em clara crítica à busca da arquitetura moderna por um “estilo internacional”:

Para combater o cosmopolitismo que opera em nome de um sentimento universal ainda não suficientemente arraigado e que levanta as mesmas arquiteturas em Nova York, em Roma, em Tóquio ou no Rio de Janeiro (em pleno campo do

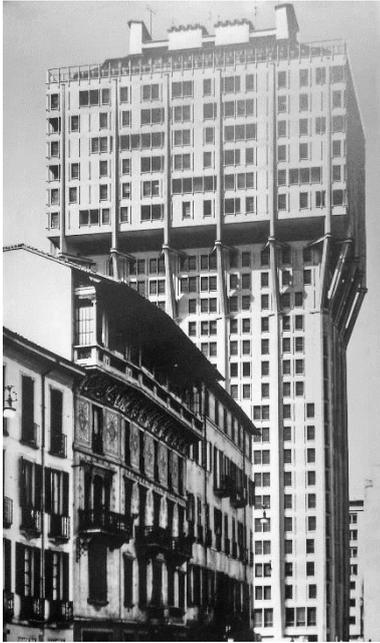


Figura 1: ERNESTO N. ROGERS, LUDOVICO BARBIANO BELGIOJOSO, ENRICO PERESSUTTI. Torre Velasca, Milão, 1951-1957



Figura 2: IGNAZIO GARDELLA. Casa alle Zattere, Veneza, 1953-1958



Figura 3: ROBERTO GABETTI, AIMARO D'ISOLDA. Edifício de apartamentos Bottega d'Erasmus, Turim, 1953-1957

mesmo modo que nas cidades), devemos tratar de harmonizar nossas obras com as preexistências ambientais, quer seja com a natureza, quer com aquelas criadas historicamente pela habilidade humana (ROGERS apud MONTANER, 2007, p.62).

Nessa postura, estava contida a ideia de que era preciso recuperar o sentido da “tradição”, que entende a contemporaneidade como parte de um âmbito cultural problematicamente já estruturado:

A nós foi necessário recuperar o sentido da tradição, que, embora se achasse implícito nas obras da arquitetura moderna (pelo simples fato de que a contemporaneidade é, sempre, o ato de uma cultura profunda), havia sido posto de lado, provisoriamente, na polêmica revolucionária com a qual se deveria tingir toda ação efetiva para vencer obstáculos do culteranismo acadêmico, nostálgico e reacionário (ROGERS apud MONTANER, 2007, p.61).

Como reflete Montaner (2001, p.99), na posição de Rogers está contida a defesa de uma produção de bases éticas e humanistas, que, na busca pelo equilíbrio entre a “tradição – como cúmulo do esforço humano – e a modernidade – como ânsia e transformação e melhoria coletiva”, assume a responsabilidade de refazer o tecido cultural italiano abalado pela Segunda Guerra Mundial.

A prática do pensamento de Rogers pode ser vista no projeto que desenvolveu com seus sócios no escritório BBPR, Ludovico Barbiano Belgiojoso e Enrico Peressutti, para Torre Velasca (1951-1957), em Milão (figura 1). A referência às fortificações e aos torreões da cidade medieval milanesa é evidente na tipologia moderna do arranha-céu, configurando-se uma síntese entre tradição e modernidade.

Propostas similares (figuras 2 a 6) à da Torre Velasca proliferaram naqueles anos em outras paisagens italianas, como o prédio de apartamentos *Bottega d'Erasmus* (1953-1957) de Roberto Gabetti e Aimaro d'Isolda, em Turim, a *Casa alle Zattere* (1953-1958) de Ignazio Gardella, em Veneza, o edifício *Girasole* (1947-1950) de Luigi Moretti e as casas edifício em Viale Etiópia (1950-1954) de Mario Riolfi e Wolfgang Frankl, ambos em Roma, e os escritórios INA (1950) de Franco Albini, em Parma.

Formava-se uma escola que, sob o nome de *Neoliberty*, influenciava vários jovens arquitetos. Entre eles, estava Aldo Rossi, que publicou, em 1958, no número 219 da revista *Casabella-Continuità*¹, o artigo *Il Passato e il presente della nuova architettura*, em forte defesa das ideias do grupo.

Essas obras e publicações geraram grande reação da crítica internacional. De maior destaque é o artigo do arquiteto inglês Reyner Baham, publicado no número 747, de abril de 1959, da revista *The Architectural Review*, intitulado *Neoliberty. A retirada italiana do Movimento Moderno*, em que, de forma impetuosa, o autor condenou qualquer retorno a momentos anteriores à ruptura alcançada pela arquitetura moderna.

No artigo *A evolução da arquitetura. Resposta ao guarda-chuva das geladeiras*, publicado na revista *Casabella-Continuità* no mesmo ano, Rogers respondeu que “seria absurdo que as visões ao passado próximo pudessem ser dirigidas somente ao Movimento Moderno e não para o que poderia ser denominado a pré-história do novo”. Embora aos seus olhos o Movimento Moderno não estivesse de

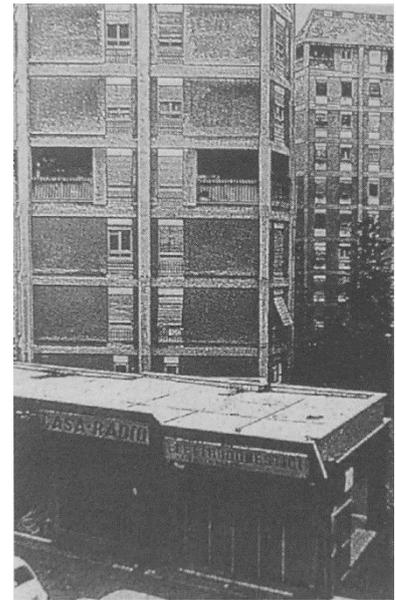


Figura 4: MARIO RIOLFI, WOLFGANG FRANKL. Casas Edifício, Viale Etiópia, Roma, 1950-1954



Figura 5: LUIGI MORETTI. Edifício Girasole, Roma, 1947-1950



Figura 6: FRANCO ALBINI. Escritórios INA, Parma, 1950

¹ Rossi iniciou sua colaboração com a revista milanesa em 1955. Entre 1958 e 1960, atuou como membro do Centro de Estudos e, de 1961 até 1964, ano do afastamento de Rogers da direção, como redator.

todo morto, era necessário “ser sensível ao belo (e não apenas ao seu valor de documento) em alguns exemplos que não são mais suficientemente apreciados” (MONTANER, 2001, p.104). Nesse sentido, seria “uma honra ter repostos na história e atualizados certos valores que haviam sido deixados em suspenso pela urgência de outras lutas” (ROGERS apud COHEN, 2013, p.377).

Como aprofundaremos, essa crítica rescindia com o determinismo histórico do Movimento Moderno, que, originado das vanguardas, baseava-se na ideia de rompimento com o passado e inauguração de um novo momento histórico. Junto a esse retorno à história, estava um desejo pela racionalidade, como observa Solà-Morales (2003b), refletido na intenção de se teorizar sobre os instrumentos específicos do discurso arquitetônico e sobre os métodos lógicos que podem sustentar a análise e o ato de projetar a arquitetura, diante de um contexto carente de formulações gerais, uma vez trivializados os princípios funcionais, tecnológicos e sociais da ideologia do Movimento Moderno.

Essa leitura histórica embasada por um desejo de racionalidade permitia um retorno à além dos limites das vanguardas. Manfredo Tafuri, por exemplo, buscava a origem do arquiteto moderno no Renascimento. A obra de Rossi, por sua vez, evidencia um interesse renovado pelos esforços teóricos e tratadísticos do passado, entendidos como capazes de iluminar problemas do presente, na referência desde aos tratadistas renascentistas Alberti (1404-1472) e Andrea Palladio (1508-1580) até o arquiteto e teórico moderno Adolf Loos (1870-1933), passando pelos arquitetos da Ilustração Étienne-Louis Boullée (1728-1799) e Francesco Milizia (1725-1798). O interesse pela arquitetura iluminista é notável: essa é entendida enquanto “fundamento e expressão genuína da racionalidade metódica com a qual, no começo da revolução industrial, a cultura moderna dotara os construtores da cidade europeia” (SOLÀ-MORALES, 2003b, p.231, tradução nossa).

A XV Trienal de Milão, realizada em 1973, foi uma ocasião determinante para a escola neorracionalista italiana. Como observa Laís Bronstein (2010, p.42), a “Trienal atuou como um fórum de encontro, no ambiente europeu, de posturas reunidas sob a égide de uma “arquitetura racional” (...). Sob a denominação de “neorracionalistas”, ela apresentou diversos projetos relacionados com o contexto urbano e com a história, enquanto meio para se estudar as possibilidades formais da arquitetura, através do recurso às tipologias ou às composições geométricas – “elementos que em diferentes graus indicariam uma vinculação a um repertório próprio da disciplina”.

Consolidava-se o grupo neorracionalista italiano *La Tendenza*, que, encabeçado por Rossi, então curador da seção internacional da Trienal, teve como seus colaboradores mais notáveis Manfredo Tafuri, Carlo Aymonino, Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti. Outras figuras como Uberto Siola, Gianni Braghieri, Edoardo Guazzoni, Daniele Vitali e Arduino Cantàfora contribuíram de forma secundária para o seu desenvolvimento.

Harry Francis Mallgrave e David Goodman (2011) observam que o catálogo da exposição da Trienal, nomeado *Architettura razionale*, constituiria um manifesto para o novo pensamento. O ensaio de Rossi, que abria o catálogo, enaltecia a tipologia e o racionalismo não como uma resposta vaga à complexidade dos problemas da atualidade, mas como uma forma mais concreta de trabalhar.

Como veremos adiante, a tipologia terá um papel fundamental nas análises urbanas empreendidas por Rossi e no seu recurso à “analogia” como método de projeto de arquitetura. Antes, porém, precisamos compreender como influenciam essas ideias, a mudança de um entendimento de História e, em intrínseca relação com essa, o pensamento estruturalista.

1.2. Dissolução de um regime progressista de historicidade

A nova “importância” conferida à história pela escola neorracionalista é fruto das transformações de ordem do tempo presenciadas ao longo do século XX e que afetaram o entendimento de história.

Essas transformações devem-se ao que, em *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo* (2003), François Hartog (2014) identificou como a dissolução do “regime moderno de historicidade”. Um “regime de historicidade”, para o historiador francês, é a expressão de uma ordem dominante do tempo, uma forma de “traduzir e de ordenar as experiências do tempo – modos de articular passado, presente e futuro – e dar-lhes sentido” (HARTOG, 2014, p. 139), o que não significa que esse regime não possa, em sua vigência, ser questionado.

Observa Alan Colquhoun (2004d), em *Três tipos de historicismo* (1983), que o pensamento clássico acreditava que, enquanto produto de uma “natureza humana”, os valores culturais provinham de uma lei natural. O papel da história seria, portanto, evidenciar essa lei, livrando-se do desnecessário e do particular para expor o essencial e o universal. Esse pensamento teria influenciado a maioria dos arquitetos e teóricos até os séculos XVIII e XIX, que acreditavam que a boa arquitetura deveria obedecer a leis naturais imutáveis.

A noção historicista de que todo fenômeno cultural é historicamente determinado rompeu com esse pensamento e relativizou o entendimento de cultura: a partir de então, “o homem e suas instituições só poderiam ser estudados em relação ao contexto de seu desenvolvimento histórico” (COLQUHOUN, 2004d, p.25). O papel da história seria, portanto, investigar o passado de determinada sociedade visando a pesquisa em si, e não a confirmação de princípios pré-determinados.

Para Hartog (2014) a história perdia, assim, o seu papel de “*magistra vitae*”. *História magistra vitae* refere-se a uma visão de tempo circular, influenciada pelo caráter cíclico das sociedades agrárias e pautada em um entendimento de que o passado pode explicar o futuro. Segundo o historiador alemão, Reinhart Koselleck, em “*Espaço de experiência*” e “*horizonte de expectativa*”: *duas categorias históricas* (1979), a expressão, do contexto da oratória, seria capaz “de emprestar um sentido de imortalidade à história como instrução para a vida, de modo a tornar perene o seu valioso conteúdo da experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 43).

As transformações que, para Hartog, tiveram início com a Revolução Francesa, propiciaram a formação de uma visão de tempo linear em que “os acontecimentos não se produzem mais somente no tempo, mas através dele” (HARTOG, 2014, p.137), ou seja, o entendimento de que todo fenômeno é historicamente determinado não se deu desacompanhado de uma ideia de evolução. O passado se torna, assim, por princípio, ultrapassado, deixa de ser referência ou exemplo para o que está por vir, aumentando a distância entre o que Koselleck (2006) define por “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. Mais do que isso, as sociedades reconhecem o seu poder e dever de evoluir, transferindo a primazia da dimensão do passado à dimensão do futuro.

À história, passa-se a exigir não apenas um *sentido* como direção, consolidado na ideia de progresso da humanidade, mas também um *sentido* como significado, razão e ordenamento, cabendo ao historiador a construção de um fio condutor capaz de conferir unidade a uma narrativa histórica de processos fíndos ao longo de um tempo linear. Trata-se do que Colquhoun (2004d, p.30) define por uma visão “teleológica” de história, “em que todos os eventos históricos eram determinados por causas finais”.

O mesmo autor observa que esse determinismo histórico foi enfatizado mais pela filosofia da história do que propriamente pelos historiadores. O filósofo alemão Friedrich Hegel (1770-1831) defendia a ideia de um *Zeitgeist* (espírito do tempo), que representava a condição intelectual e cultural da sociedade em uma determinada época e que estava em permanente evolução. A vontade do sujeito se submetia à vontade supra pessoal da história.

Essa visão hegeliana do tempo esteve diretamente relacionada à escrita das histórias nacionais, construtoras de uma tradição pautada no tempo curto das revoluções e personalidades individuais, e teve profunda influência no discurso das vanguardas artísticas do século XX, o que pode explicar a trajetória ideológica do Movimento Moderno no âmbito da arquitetura, no que diz respeito à ruptura que essas vanguardas efetuaram com a tradição figurativa como fonte de referência.

Laís Bronstein (2010) observa que, a partir do discurso de seus principais protagonistas e das narrativas elaboradas por seus principais promotores, “é possível afirmar que o Movimento Moderno do século XX, fundado com as vanguardas históricas, moveu-se em torno de uma concepção ideológica e de uma clara vocação doutrinária” (BRONSTEIN, 2010, p.34), pautadas por um historicismo relacionado a um “valor de transcendência”, que “carregava em si toda uma ideia de progresso e emancipação social, aliados à certeza de se estar inaugurando um novo processo histórico” (BRONSTEIN, 2010, p.35).

Essa ideologia transparece de forma vigorosa no *Manifesto do Partido Comunista* italiano, também conhecido como *Manifesto Futurista*, lançado por Filippo Tommaso Marinetti, em 1909. No texto, o pintor proclama que é preciso libertar o país de sua “gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários”, uma vez que “o esplendor do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade”. Na sequência, declara: “Estamos no promontório extremo dos séculos! (...) Por que haveremos de olhar para trás (...)?” (MARINETTI apud HARTOG, 2014, p.141).

Ressalta Hartog (2014) o paradoxo por trás de uma contestação dessa natureza vindo justamente da Itália, o exato lugar onde, durante o Renascimento, a Europa forjou a sua noção de patrimônio.

A ideia de progresso histórico levou a arquitetura moderna a um rompimento com os estilos do passado. Observa Colquhoun (2004c) que se tratava de um historicismo baseado no entendimento de que a arquitetura alcançara “um limite que lhe permitia dar forma às leis eternas da estética”, numa espécie de “classicismo que rejeita as formas específicas e historicamente determinadas” (COLQUHOUN, 2004c, p.85). A elementarização da arquitetura era o meio de “alcançar significados mais profundos – porque mais primitivos, e de distanciar o artista de uma concepção burguesa “degenerada” da arte” (COLQUHOUN, 2004c, p.81). Não deveria haver interferência de noções preconcebidas do que era a arquitetura – seus significados adviriam, portanto, das condições objetivas da técnica e do programa.

Os critérios de racionalidade técnica, baseados na busca pela eficiência e no avanço das possibilidades materiais, aliados a uma ideia de progresso e emancipação social, construíram a certeza de que a arquitetura deveria ser expressão de um novo tempo e, auxiliada pela tecnologia, garantir a superação da insalubre cidade europeia pré-industrial. O perpetuado “funcionalismo arquitetônico” da arquitetura moderna, portanto, como observa Bronstein (2010, p.35), “estava imbuído de uma concepção ideológica extremamente consequente com determinadas ideias de forma e de imagem”.

Colquhoun (2004c) destaca que as origens do formalismo moderno podem ser encontradas na teoria da “visibilidade pura” de Konrad Fiedler, que defende o estudo das estruturas formais da obra de arte desvinculado da discussão do que essas obras significaram em outros períodos históricos, e, que através da representação de Franz Wickhoff, Alois Riegl e Heinrich Wölfflin, influenciou a atmosfera intelectual da vanguarda artística do início do século XX.

Montaner (2007) ressalta a importância de Benedetto Croce (1866-1952) na abertura do caminho para a tradição italiana que seria reelaborada por Ernesto Nathan Rogers. Croce teria sido o responsável pela introdução das teorias visualistas na Itália, sem que essa caísse em interpretações puramente formalistas, desprendidas de relação com a sociedade e a história.

Resume Solà-Morales (2003a) que a arquitetura moderna se articulava sob “princípios psicológico-técnicos” – a racionalidade técnica como base da concepção arquitetônica, e a expressão do arquiteto como intérprete dos desejos e aspirações da sociedade. Se a história estava presente nessa nova teoria da arquitetura, segundo o autor, “esta relação era a de aportar credibilidade, certeza, a respeito da veracidade e conveniência” desses princípios sobre os quais se construía a atividade arquitetônica presente (SOLÀ-MORALES, 2003a, p.258, tradução nossa).

Tratava-se, portanto, de uma história construída em sentido linear que confere legitimidade ao momento presente como ápice de uma evolução, e não admite, ao passado, ser continuidade ou exemplo para construção do novo.

A crítica à arquitetura moderna, contudo, recairia mais à sua autoproclamada ideologia e a um movimento que se tornara profissionalizado e corriqueiro, revelando o fracasso da ideia de um papel influente do arquiteto na sociedade, do que à arquitetura propriamente dita, sobretudo às obras seminais da década de 1920 e 1930, que estavam longe de se permitir ser restringidas pelo estreito conceito do funcionalismo e pela total recusa à história.

Se a relação com o tempo no começo do século XX se construiu sob a ótica do progresso, o infortúnio de duas guerras mundiais e as crises que as sucederam, como analisa Hartog (2014), colocou em dúvida o caráter eminentemente positivo da caminhada para o futuro e engajou diversos campos da cultura na revisão de seus valores e métodos de trabalho. Trata-se do que o historiador chamou de “dissolução do regime moderno de historicidade”. As reações a esse momento de crise, nos diversos campos da cultura, foram diversas: de um superinvestimento no discurso pelo desenvolvimento a uma total descrença pela ideia.

Chamando a atenção para o fato de que o chamado pós-modernismo em arquitetura de forma alguma configura uma posição crítica monolítica, Colquhoun (2004a) reconhece, frente à visão positiva e científica da sociedade e da cultura que caracterizou o modernismo, duas grandes atitudes críticas pós-modernas, que bem demonstram essas reações no campo da arquitetura: a *progressista* e a *culturalista*. A primeira mantém muitas das ideias associadas à ideologia moderna, como a radical ruptura com a história, mas as

transforma. A segunda, na qual podemos enquadrar os neorracionalistas, implica a dissociação do modernismo e uma reação em favor da tradição.

Seguindo pelo caminho que nos interessa, se antes um olhar para o futuro fazia do passado uma dimensão de tempo ultrapassada, elaborada como uma sucessão de verdades máximas que legitimavam o momento vigente, o rompimento com a ótica evolucionista encontrou no passado múltiplas vias para o entendimento do presente e possibilitou o reconhecimento das continuidades.

Destituída de seu sentido de evolução, a própria disciplina da história assume uma nova relação com o passado. O movimento historiográfico da escola francesa dos Annales, inaugurada em 1929 sob o comando de Marc Bloch e Lucien Febvre, reivindicava uma nova forma de escrever a história, para além de uma narração de acontecimentos em unidade, linearidade e progressão. Trata-se de um entendimento de que a história se constrói a partir de questionamentos do presente e que os processos históricos podem ter diferentes durações.

Em *História e ciências sociais: a longa duração* (1958), Fernand Braudel (1978, p.150), vinculado à segunda geração da escola, entende que “todo trabalho histórico decompõe o tempo decorrido, escolhe entre suas realidades cronológicas, segundo preferências e opções exclusivas mais ou menos conscientes”, e argumenta que a “história tradicional”, sob uma perspectiva política, habitou-se ao “tempo breve” e à narrativa “precipitada”. Reivindica, então, uma nova história, voltada à atividade econômica, à organização social e à psicologia coletiva, mais atenta à oscilação cíclica e às durações.

Conforme analisa Henriques Estrada Rodrigues (2009, p.167), Fernand Braudel elabora, sob a perspectiva da “longa duração”, “uma abordagem da história capaz de isolar um instantâneo em meio à diversidade do mundo, sondando as permanências e repetições da história, as constâncias e os constrangimentos da vida social”. Essa atitude versa sobre uma historiografia que “ao buscar os aspectos novos e imprevistos da história, encontra, antes de tudo, continuidades e raízes” (RODRIGUES, 2009, p.167), construindo “uma ciência na qual os “acontecimentos” desvendam sua verdade não em seu encadeamento, mas em sua relação com uma estrutura que os ultrapassa” (RODRIGUES, 2009, p.180). Comportamentos, civilizações e mentalidades, sob essa perspectiva, tornam-se inteligíveis em sua relação com o passado.

Readmite-se uma continuidade, mas que não se explica nem por uma temporalidade circular, em que o futuro seria necessariamente uma repetição do passado, nem por visão progressista. Para Hartog (2014), trata-se de uma supremacia do ponto de vista do presente.

De forma semelhante, a teoria arquitetônica italiana das décadas de 1960 e 1970, centrada na crítica ao determinismo histórico e ao funcionalismo arquitetônico modernos, constituiu-se tendo a história em uma posição central. Conforme analisa Solà-Morales (2003a), um olhar atento e complacente com os materiais da história empenhava-se em oferecer instrumentos para decodificação do presente, em “permanente analogia estrutural com o passado”. Esse novo olhar que a teoria da arquitetura dirigiu à história já não pode ser entendido sem nos debruçarmos sob a influência que sofreu do pensamento estruturalista.

1.3. O estruturalismo e as pontes com a linguística

Concernente com o fim de uma concepção de história embasada por uma ideia de progresso e evolução da humanidade, o estruturalismo, nascido da linguística formalista, propôs ser um novo instrumento explicativo da realidade, estabelecendo pontes entre as estruturas linguísticas e vários campos da cultura. Podemos atribuir ao estruturalismo a condição de “episteme”, conforme definição de Michel Foucault em *A Arqueologia do Saber* (1969):

A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando essas são analisadas no nível das regularidades discursivas (FOUCAULT, 2015, p. 231).

Qualquer processo cultural entendido como linguagem em si mesmo pressupõe uma interdependência entre significante e significado. Isso não deve ser entendido como a atribuição de significados fixos aos signos, como se os signos tivessem significados inerentes, mas sim à luz da ideia de que o significado se constrói e ganha realidade dentro do

sistema, na relação com os outros elementos que formam o conjunto. É, portanto, o entendimento dessas relações, que permite chegar aos significados.

O estudo da semiótica do teórico suíço Ferdinand Saussure (1857-1913), publicado em 1916, na obra póstuma *Curso de Linguística Geral*, volta-se à análise da natureza dos signos e das regras que o determinam. Agrest e Gandelsonas (2006) ajudam a definir alguns conceitos importantes para o entendimento da teoria de Saussure: a “semiótica” é a ciência que estuda os diferentes sistemas de signos; a “langue” pressupõe o exame de um entre os vários sistemas semióticos; o “signo”, entendido como as unidades do sistema, é formado por um “significante” (imagem acústica) e um “significado” (conceito).

O significado veiculado está ligado ao significante por uma convenção social, mas não tem vida fora do sistema, une-se ao significado apenas na relação estabelecida dentro da estrutura (ou da “langue”). Nesse sentido, Saussure considera que a relação entre significante e significado é arbitrária.

Toda palavra da língua tem a ver com as outras palavras – ou melhor, ela não existe a não ser em relação às outras palavras e em virtude do que está em volta dela. (...) O valor de uma palavra só vale em todos os momentos em relação às outras unidades semelhantes. (...) uma palavra é sempre antes de tudo membro de um sistema, solidária às outras palavras, ora numa ordem de relações, ora numa outra ordem de relações. Isso será uma coisa a considerar naquilo que constitui o valor (SAUSSURE apud SOBRAL, 2008, p.7).

Se fosse possível que uma língua consistisse unicamente em denominar os objetos, os diferentes termos dessa língua não teriam relação entre si, ficariam tão separados uns dos outros quanto os próprios objetos (SAUSSURE apud SOBRAL, 2008, p.5).

Para Saussure, as relações em um estado de língua, que garantem o funcionamento do sistema linguístico e a significação, dão-se em dois eixos: o eixo sintagmático (relativo à sintaxe) e o eixo pragmático ou associativo (relativo à semântica). Como explica Sobral (2008), as relações sintagmáticas são lineares. Os sintagmas são constituídos de dois ou mais elementos que estabelecem entre si um encadeamento e só adquirem significado quando confrontados com os termos que os antecedem e/ou precedem. As relações paradigmáticas ou associativas são limitadas pelo sintagma dado e estão presentes na cadeia da fala, na linearidade do discurso.

É, portanto, a condição do significante dentro da estrutura que lhe imprime significados – a mudança das relações dentro do sistema, como acontece com a mudança de uma palavra ou de sua posição em uma frase, pode gerar novos resultados sintáticos (sintagmáticos) e semânticos (associativos). Enfatiza-se o valor paradigmático das estruturas típicas e invariáveis subjacentes à fala individual.

Pode-se ver a transposição do pensamento estruturalista a diversos campos da cultura. Ele esteve presente, por exemplo, nas teses da antropologia moderna de Lévi-Strauss, que revolucionou as ciências sociais no século XX. Para o antropólogo, rompendo com as teorias evolucionistas, que entendiam as sociedades ditas “primitivas” como estágios ultrapassados no caminho do progresso, a antropologia deveria buscar, por trás da diversidade humana, as invariantes.

Segundo Lévi-Strauss (1975, p.16), em *Antropologia estrutural* (1958), “procurar-se-á, pois, retalhar as culturas em elementos isoláveis por abstração, e estabelecer, não mais entre as próprias culturas, mas entre elementos do mesmo tipo no seio de culturas diferentes, essas relações de filiação e de diferenciação progressiva (...)”. Tratava-se de reconhecer as estruturas, comparando as diversas sociedades em busca daquilo que todas têm em comum. A analogia à linguística se constrói no entendimento de que as sociedades, embora diferentes entre si, obedecem a um mesmo código ou sistema, que se elucida no entendimento de suas relações.

O estruturalismo também se revelou no movimento historiográfico da Escola francesa dos Annales, sob o protagonismo de Fernand Braudel, como mencionamos anteriormente. Sob a perspectiva da “longa duração”, o historiador propôs uma nova abordagem da história sondando as estruturas que faziam inteligíveis os comportamentos, as civilizações e as mentalidades, através do reconhecimento das permanências da história.

No campo das artes, tem-se uma aproximação ao estruturalismo especialmente na arte conceitual, interessada mais na ideia, no pensamento, que produz a obra de arte do que no produto como objeto final materializado, enfatizando-se assim o processo. Como analisa Solà-Morales (1995a), entendida como sistema estrutural, o que passa a interessar à arte é a reflexão sobre a sua própria atividade. Trata-se de uma postura coerente com o entendimento de que as estruturas, as linguagens e os processos de significação são por

definição fechados em si mesmos, submetidos, portanto, puramente à sua autoalimentação.

A transposição do modelo linguístico à arquitetura oferece uma explicação aos dois objetos de ataque da crítica neorracionalista à arquitetura moderna: o funcionalismo arquitetônico e o determinismo histórico. Como destaca Colquhoun (2004b, p.232), em *Pós-modernismo e estruturalismo: um olhar retrospectivo* (1988), trata-se de uma arma com “todas as credencias de uma ciência positiva”.

Conforme Agrest e Gandelsonas (2006), a ideia de arbitrariedade entre significante e significado de Saussure pode ser refletida, na arquitetura, sobre a questão da forma e da função (um dos significados da arquitetura), invalidando completamente a noção moderna, como veremos, criticada por Rossi, de que a função determina a forma.

Os autores alertam ainda para distinção entre as noções de comunicação, essa jamais mencionada pelo linguista, e significação: a noção de significação não diz respeito a uma característica compartilhada por todos os sistemas de signos (como é a capacidade da comunicação de estabelecer uma via de diálogo entre os indivíduos), mas “depende da estrutura interna específica dentro de um determinado sistema cultural, como o da arquitetura, o do cinema ou da literatura. (...) A comunicação tem a ver com o uso e os efeitos dos signos, enquanto a significação remete à natureza dos signos e às regras que os governam” (AGREST; GANDELSONAS, 2006, p.134).

Em uma visão estruturalista, portanto, a forma é qualificada como o elemento que configura o repertório (signo) próprio da arquitetura e gera diferentes significados dependendo das relações que estabelecem entre si (na langue).

A noção de tipo explica como, em um sistema análogo à linguagem, geram-se as formas arquitetônicas. Como estruturas formais arquetípicas, reconhecidas ao longo da história da arquitetura enquanto realidade social e cultural, e consolidadas no feito físico concreto da cidade, os tipos conformam um repertório preexistente a determinado período ou arquiteto.

A ideia impõe limites à visão do arquiteto como criador de “novas formas”, ao condicioná-lo à aceitação de uma estrutura, donde se sustenta o significado. Daí a ideia de um racionalismo: “o que é “racional” em arquitetura é o que conserva a arquitetura como um discurso cultural que perpassa toda a história” (COLQUHOUN, 2004c, p.92).

Não se trata de pressupor que não exista criação, mas do entendimento de que o autor é deslocado. Em *A morte do autor* (1968), Roland Barthes (2004) identifica “o autor” como uma personagem moderna, oriunda da descoberta do prestígio pessoal do indivíduo no fim da Idade Média, e engrandecida de importância pelo pensamento positivista.

A morte do autor se daria no momento em que a escrita contemporânea entende a “necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário”. Barthes (2004) parte da premissa de que a linguagem é algo dado e de que, ao se apropriar da linguagem, o autor não trabalha com palavras originais, jamais ditas. O texto, portanto, deixa de ser “a mensagem do Autor-Deus” e passa a ser “um tecido de citações, saídas de mil focos da cultura”, “que entram umas com as outras em diálogo”. O “autor” seria então substituído pelo “escritor”, que “não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas”. O escritor não teria “já em si paixões, humores, sentimentos, impressões”, mas sim “um imenso dicionário”.

À luz do pensamento estruturalista, a arquitetura é, portanto, entendida como sistema fechado em si mesmo, “disciplina autônoma”. Trata-se da busca pelos seus próprios fundamentos, uma mudança no entendimento da própria disciplina. Se antes a arquitetura respondia às necessidades da tecnologia, do programa ou do usuário, a forma, como observa Bronstein (2010, p.39), “dissociada de tempo, espaço e respectivas ideologias, (...) se converte no elemento em que a autonomia dos processos linguísticos é capaz de ser plenamente estabelecida no âmbito da arquitetura”, sem negar a inter-relação entre a arquitetura e os fenômenos técnicos culturais, mas apresentando “os instrumentos específicos para concepção, análise e crítica da arquitetura”. A história assume um papel central nessa teoria – uma história, como ressalta Solà-Morales (2003a), essencialmente “estruturalista e formal”.

Colquhoun (2004b, p.233) observa que, desse ponto de vista, os sistemas culturais, assim como a linguagem, podem ser entendidos mais como “estruturas espaciais” do que como “processos temporais”: “a história está presente não somente como um processo em que cada fase anula a anterior, mas também como uma série de rastros que sobrevivem em modos atuais de ver o mundo”. Nada impediria, então, que uma forma histórica pudesse “ser vista como matéria-prima dentro da presente prática da arquitetura – e não como algo que foi relegado a um passado externo”.

No corpo teórico elaborado por Rossi, essa visão de história mediará, como desenvolveremos, a elaboração de uma “ciência urbana” que reconhece as permanências na forma da cidade e identifica, na análise dessa, um repertório de tipos atemporais, que, por sua generalidade, podem ser encontrados em todos os fatos arquitetônicos. Em seguida, faz uso desses mesmos tipos no processo de concepção projetual.

A década de 1970 presencia um crescente questionamento do determinismo das estruturas, que é coerente com a emergência do pensamento pós-estruturalista. Na antropologia, viu-se crescerem as críticas à propensão do estruturalismo às generalizações, em detrimento do conhecimento das especificidades. Novos caminhos sugerem um processo de desestruturação também na escrita da história, como reconhece Rodrigues (2009) em meio a autores como Chartier, Rancière e Lefort². Não se trata, segundo o historiador, de um rompimento com a tradição de Annales ou de um descarte do horizonte social, mas de uma flexibilização da rigidez das estruturas.

A historiografia reconheceu a impossibilidade de construção de modelos interpretativos de alcance mais amplo, bem como de o texto, mesmo com base em pesquisa documental, refletir a realidade dos eventos passados.

Michel Foucault entende que invalida para a análise histórica a regressão em busca dos começos e precursores e, em *A Arqueologia do Saber* (1969), defende que o conhecimento provém do entendimento de que as coisas *são* no cruzamento de suas relações, e que essas relações são múltiplas:

Redistribuições recorrentes que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinações, várias teologias, para uma única e mesma ciência, à medida que seu presente

² Para Roger Chartier tratar-se-ia de pensá-las em campo de negociação entre as vontades particulares e os constrangimentos sociais. Em Jacques Rancière, da revitalização de um conceito de tempo politicamente orientado, entendendo o político como o espaço do conflito e criação de novos valores e sentidos. Para Claude Lefort, do entendimento da “ação política como a desformalização de toda identidade previamente dada, como a desordenação de toda medida segura para o curso do tempo” (RODRIGUES, 2009, p.183).

se modifica: assim, as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias (...) (FOUCAULT, 2015, p.5).

Observa David Harvey em *A Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural* (1989) que, extinto todo sentido de continuidade e rejeitadas as metanarrativas, “o único papel que resta ao historiador (...), é tornar-se, como insistia Foucault, um arqueólogo do passado, escavando seus vestígios (...) e colocando-os, lado a lado, no museu do conhecimento moderno” (HARVEY, 2001, p.58).

Pensando a transposição desse processo de desestruturação para o campo da arquitetura, Solà-Morales (2003a, p.262) entende que “a acumulação de referências históricas” substitui “o antigo conhecimento sistemático e eficiente da história por um múltiplo estoque de imagens”. Buscar as origens ou reconstruir a trama original perde sentido em um pensamento contemporâneo que parte da desordem da realidade, da multiplicidade e das diferenças, que aceita a convivência dos diversos modelos teóricos sem buscar alegar a falsidade ou a verdade de um frente aos demais. Conseqüentemente, a história como fundamento da disciplina arquitetônica também perderia força, frente a um pluralismo que parece dispensar a ideia de que a arquitetura necessite de “paradigmas inquestionáveis” para conformar a sua própria identidade.

Como veremos na sequência, o pensamento por trás da teoria arquitetônica de Rossi é, sem dúvida, estruturalista. A análise de sua obra, no entanto, revelará um processo criativo e um pensamento poético que excedem largamente o olhar sistemático e racional que o estruturalismo ajudou a construir.

2. O desenvolvimento de uma ciência urbana

É fundamental para compreensão do processo projetual de Rossi o seu reconhecimento da intrínseca relação entre a arquitetura e a cidade. O seu método projetual pode ser entendido como um desdobramento da “ciência urbana” que desenvolve em seu primeiro livro, *A Arquitetura da Cidade*, publicado originalmente em 1966.

Essa obra teve grande influência no meio acadêmico, quando uma geração de novos arquitetos lidava com a descrença dos princípios historicistas do Movimento Moderno, e buscava novos rumos para a arquitetura e novas bases para o seu entendimento. O trabalho, como destaca Solà-Morales (2003b, p.233, tradução nossa), foi fundamental na “determinação dos renovadores métodos analíticos do neorracionalismo”.

Em *A Arquitetura da Cidade*, Rossi (2001a) defende uma visão de cidade sob maior complexidade, provida pela geografia urbana, economia e, acima de tudo, pela história. Essa é uma postura coerente com as ideias da escola neorracionalista italiana, que, como visto, propunha uma revisão dos princípios da arquitetura moderna a partir de uma leitura histórica que admitia, do ponto de vista do presente, o olhar para passado.

Em sua “ciência urbana”, Rossi (2001a, p.1) entende a cidade como arquitetura, referindo-se não “apenas à imagem visível da cidade e ao conjunto de suas arquiteturas, mas antes à arquitetura como construção” – “construção da cidade no tempo”. A forma, o feito físico concreto da cidade, assume um papel central nessa teoria, como dado último e verificável de uma realidade mais complexa e, portanto, segundo o autor, “como o ponto de vista mais concreto com o qual se pode encarar o problema” (ROSSI, 2001a, p.13).

Morfologia urbana e tipologia arquitetônica se convertem nos instrumentos de aproximação analítica à cidade, mas, uma vez reconhecida a estrutura formal, Rossi identifica outros aspectos não empíricos que vêm a contribuir para o entendimento da realidade urbana, relacionados à ideia de cidade como artefato.

2.1. A cidade como estrutura formal

Um dos conceitos fundamentais para compreensão da ideia de cidade como “arquitetura”, “construção no tempo”, proposta por Rossi em *A Arquitetura da Cidade*, é o de “permanência”. O arquiteto sustenta que “o desenvolvimento urbano é correlato em sentido temporal, isto é, (...) na cidade há sempre um antes e um depois”, mas, ao longo dessa coordenada temporal, seria possível conectar “fenômenos que são estreitamente comparáveis e, por sua natureza, homogêneos” (ROSSI, 2001a, p.61). Desse princípio, decorre a identificação dos elementos permanentes na cidade.

Essas permanências³ seriam “sinais físicos do passado”, que se revelam na persistência de traçados, planos e edifícios. Tratam-se de fatos urbanos antigos que se mantêm ou de vestígios de fatos urbanos que já se extinguiram, “um passado que ainda experimentamos” (ROSSI, 2001a, p.49).

3 Rossi destaca, em *A Arquitetura da Cidade*, que a formulação do seu conceito de permanência foi influenciada pelas teorias de Marcel Poète e Pierre Lavedan.

Poète (1866-1950) foi um historiador e teórico do planejamento urbano francês, fundador, juntamente com Henri Sellier, em 1918, da Escola de Altos Estudos Urbanos (*École des hautes études urbaines*, EHEU), onde lecionou e teve grande influência no desenvolvimento de novas teorias de planejamento urbano em Paris na primeira metade do século XX. Já Lavedan (1885-1982) foi um historiador de arte francês, autor da celebre obra de três volumes *Histoire de l'urbanisme* (1926-1952), que se dedicou a estudar as cidades francesas e entendia a cidade como evolução das formas urbanas, referindo-se à morfologia da cidade e às suas arquiteturas, desde o traçado das ruas às composições volumétricas dos edifícios.

Segundo Rossi (2001a, p.38), a inspiração em Poète se deve à sua busca pelos dados verificáveis na cidade existente e seu entendimento de que existe uma constância de motivos que assegura uma relativa unidade na expressão urbana. No reconhecimento de uma continuidade, de uma persistência que estaria na base do organismo coletivo que é a cidade, o historiador reforça que é o conhecimento do passado que constitui o termo de comparação e medida para o presente e para o futuro. A influência de Lavedan, por sua vez, reside na apropriação que faz da noção de persistência de Poète, tornando-a a geratriz do plano que remonta à formação espacial da cidade.

A ideia rossiana de permanência, numa leitura formal da cidade, desdobra para um entendimento da morfologia urbana segundo um sistema constituído de “elementos primários” e “área-residência”, que, conforme Rossi, inspira-se no pensamento do teórico da arquitetura iluminista Francesco Milizia (1725-1798). Milizia dividia os edifícios urbanos em públicos e privados, sendo que os primeiros eram considerados os elementos principais, comportando desde os edifícios para saúde pública e para a segurança até os edifícios para “magnificência ou para sublimidade”, ou seja, os monumentos. Os segundos eram as habitações.

Os elementos primários, portanto, para Rossi (2001a) compreendem os monumentos ⁴ e as “atividades fixas” – lojas, edifícios públicos e comerciais, universidades, hospitais, escolas, equipamentos urbanísticos, serviços, infraestruturas, etc.. Esses elementos “(...) participam da evolução da cidade no tempo de maneira permanente, identificando-se frequentemente com os fatos constituintes da cidade” (ROSSI, 2001a, p.115).

A permanência desses elementos, em especial dos monumentos, nada tem a ver com a sua função. Observa o arquiteto que a quantidade de atividades que uma arquitetura pode abrigar ao longo do tempo invalida completamente a interdependência forma-função: as funções são totalmente arbitrárias à forma, mas é “essa forma que fica impressa em nós, que vivemos e percorremos a cidade, e que, por sua vez, a estrutura” (ROSSI, 2001a, p.16). Esse entendimento embasa a veemente crítica rossiana ao “funcionalismo ingênuo” dos arquitetos modernos.

Justamente para evitar o entendimento equivocado de que recorre a classificações funcionais em sua teoria urbana, Rossi prefere utilizar o termo “elementos primários” em vez de “atividades fixas”. O termo “elementos primários” pressupõe uma concepção de estrutura urbana completamente diferente e só se identifica com o outro pelo caráter pú-

⁴ Ao falar em “monumento”, Rossi não se refere ao que, no texto *O Culto Modernos aos Monumentos* (1903), de suma importância para a definição e classificação do monumento enquanto patrimônio na contemporaneidade, Alois Riegl (2013) define por “monumentos intencionais” – aqueles que atendem ao sentido mais antigo e originário da palavra monumento e designam uma obra construída pela mão humana a fim de conservar vivo na consciência das gerações procedentes feitos humanos particulares – mas sim àquilo que ele nomeia “monumentos históricos”, referindo-se a objetos que não nascem necessariamente de um objetivo inicial de memória, mas são posteriormente consagrados a representá-la, o que justificaria o desejo por sua permanência.

blico, coletivo, dos elementos que caracteriza. Nesse sentido, a diferenciação entre elementos primários e área-residência está intimamente relacionada à divisão proposta pela sociologia entre esfera pública e esfera privada.

Ressalta similar o autor faz ao justificar que tomar a residência como base não significa adotar um critério funcional de divisão da cidade, mas tratar um fato urbano que é, por si, preeminente na composição dessa. A forma que caracteriza os tipos de edificação residenciais estaria diretamente relacionada à forma urbana. Ademais, a residência representaria “o modo concreto de viver de um povo, a manifestação pontual de uma cultura” (ROSSI, 2001a, p.80).

Na teoria de Rossi (2001a), por seu caráter público, os elementos primários assumem uma natureza cada vez mais complexa e não se modificam tão facilmente quanto a residência, que tem maior característica dinâmica como área. No entanto, as transformações da área-residência estão diretamente atreladas à vida dos elementos primários. Esses elementos agem como “catalizadores” e são capazes de acelerar os processos de urbanização e transformação espacial do território.

Ao empreender a divisão da cidade em elementos primários e área-residência, Rossi (2001a) busca estabelecer um critério unitário para análise do material da cidade. Entende que a cidade nasce de numerosos e diversos momentos de formação, mas que seu preeminente caráter formal e espacial permite ler a cidade com continuidade. Conceber a fundação da cidade por elementos primários é, para o arquiteto, a única forma de extrair uma lei racional, um princípio lógico, para uma contínua análise da cidade ao longo de seu desenvolvimento.

Adentrando a esfera da arquitetura em sua análise formal da cidade, o arquiteto distingue as variantes construtivas segundo tipologias, retomando a teoria de Quatremère de Quincy, trazida ao círculo neorracionalista italiano pelas pesquisas de Giulio Carlo Argan, no começo da década de 1960.

Em *Dictionnaire historique de l'architecture* (Paris, 1832), o teórico do século XIX diferenciava “tipo” e “modelo físico”. O tipo seria algo complexo, um significado lógico que está antes da forma, aquilo que está mais próximo da própria essência da arquitetura, e que seria manipulado na construção de modelos a serem repetidos tal qual apresentados.

Por sua generalidade, o tipo é uma constante, que pode ser encontrada em todos os fatos arquitetônicos.

(...) nenhum tipo se identifica com uma forma, mesmo sendo todas as formas arquitetônicas redutíveis a tipos (...). O tipo é, pois, constante e se apresenta com características de necessidade; mas, mesmo determinadas, elas reagem com a técnica, com as funções, com o estilo, com o caráter coletivo e momento individual do fato arquitetônico (ROSSI, 2001a, p.27).

A ideia de tipo de Quatremère de Quincy, retomada por Rossi (2001a), parte de um entendimento de que a criação não vem do nada, mas sempre de um antecedente. Em alto grau de abstração, o tipo resume, para o arquiteto neorracionalista, a própria ideia da arquitetura, “aquilo que, não obstante qualquer mudança, sempre se impôs “ao sentimento e à razão”, como princípio da arquitetura e da cidade” (ROSSI, 2001a, p.27). Como veremos adiante, Rossi recorrerá aos tipos extraídos da análise da cidade no seu próprio processo projetual, num entendimento de que o repertório da arquitetura não se inventa, ele existe desde sempre, e que a inovação nasce nas relações que se estabelecem entre esse repertório, num contexto analisável e definível pelo mesmo repertório.

Como observa Solà-Morales (2003b, p.234, tradução nossa), a compreensão estrutural da arquitetura “encontra, na noção de tipo, um sistema com o qual descrever a lógica dos processos da forma arquitetônica”, permitindo confrontar as diferenças com um repertório próprio da arquitetura e, portanto, desde o seu interior. Referimo-nos, então, a uma postura em que está contida uma vontade de redefinição da disciplina arquitetônica embasada por uma ideia de autonomia, coerente com o desejo de racionalidade que movia a teorização neorracionalista e sua crítica aos princípios funcionalistas da arquitetura moderna.

Nesse sentido, no ensaio *A terceira tipologia*, publicado originalmente em 1976 na revista americana *Oppositions*, Anthony Vidler (2006) chama atenção para a diferença entre a noção de tipologia utilizada pelos neorracionalistas e, em especial por Rossi, em relação às noções de tipologia que a precederam: a que dever-se-ia à filosofia iluminista, que, voltada à ideia da cabana primitiva, recorria às formas primárias da geometria em analogia à ordem da natureza; e a tomada pela arquitetura moderna, que se fundamentava na analogia à máquina e ao processo produtivo. Segundo o autor, a primeira e a segunda tipologias legitimariam a arquitetura por componentes externos à disciplina, “em função

de outra natureza”. A “terceira tipologia”, utilizada pelos neorracionalistas, remete unicamente à natureza dos elementos arquiteturais, à cidade em sua condição formal.

Rossi (2001a) entende que tanto o funcionalismo quanto o organicismo, as duas correntes características da arquitetura moderna, fracassaram ao destituir a forma de suas motivações mais complexas, reduzindo-a a um mero esquema distributivo, no primeiro caso, e negando à arquitetura qualquer valor autônomo, no segundo. No artigo *Consideraciones sobre la morfología urbana y la tipologia constructiva* (1964), o arquiteto ressalta ainda que os problemas relativos à tipologia construtiva tiveram um importante tratamento por parte dos arquitetos modernos, mas que os maiores arquitetos europeus falharam quando se apoiaram nesse problema perdendo de vista a relação entre a construção e a cidade e seu entorno (ROSSI, 1975a).

O modelo para a visão de cidade proposta por Rossi é o pensamento iluminista que, como observa Colquhoun (2004c, p.92-93), “via o progresso não como um desenvolvimento imprevisível e infundável, mas como a reordenação e exploração racionais do material já existente”. Analisa o autor que, desse ponto de vista, “as características tipológicas de uma arquitetura racional não são aquelas criadas pela tecnologia ou por formas especificamente modernas de comportamento social, mas aquelas que persistem por meio da mudança tecnológica e social e que nos prendem a uma imagem permanente do homem”.

Essa influência é admitida pelo próprio Rossi na identificação de três contribuições gerais da teoria iluminista à sua ciência urbana, que revelam as origens, respectivamente, de sua busca pelos princípios racionais de análise da cidade, de seu entendimento da cidade como estrutura e do papel fundamental conferido à forma: as bases lógicas que os tratadistas do século XVIII propunham para desenvolvimento da arquitetura; o entendimento de que o elemento singular pertence a um sistema maior que é a cidade e que lhe confere os critérios de necessidade e realidade; e a compreensão da forma como aspecto último da estrutura, que tem uma “persistência (clássica) que não está reduzida ao momento lógico” (ROSSI, 2001a, p.39).

Essas concepções encontraram no modelo estruturalista o arcabouço para seu desenvolvimento. Nas palavras do próprio arquiteto:

O significado dos elementos permanentes no estudo da cidade pode ser comparado com o que eles têm na língua. É particularmente evidente que o estudo da

cidade apresenta analogias com o da linguística, sobretudo pela complexidade dos processos de modificação e pelas permanências. Os pontos estabelecidos por Saussure para o desenvolvimento da ciência linguística poderiam ser transpostos como programa para o desenvolvimento da ciência urbana: descrição e história das cidades existentes, pesquisa das forças que agem de maneira permanente e universal em todos os fatos urbanos. E, naturalmente, sua necessidade de delimitar-se e definir-se (ROSSI, 2001a, p.5).

É notável que Rossi parte de um entendimento de cidade como sistema, em que os elementos ganham realidade e significado nas relações com os demais elementos que conformam a estrutura. É o entendimento dessas relações – das permanências na dinâmica da cidade, das transformações da área-residência em função dos elementos primários, do tipo na sua relação ao sistema da cidade – que revela os significados. A inserção ou transformação de um elemento na estrutura afeta todos os demais e, ao mesmo tempo, é condicionada pelos eles. O que interessa, portanto, à arquitetura e à cidade entendidas como sistema estrutural, é o seu funcionamento interno e sua autonomia.

Essa concepção de cidade enquanto estrutura formal, que permite entender tanto a cidade antiga quanto a cidade moderna como uma continuidade, e que teria sido assumida na época do iluminismo, foi refutada, segundo Rossi (2001a, p.188), pelas “teorias destrutoras da cidade do progresso”.

Como construção no tempo, para o arquiteto, a “forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade, e existem muitos tempos na forma da cidade” (ROSSI, 2001a, p.57). A cidade, na teoria rossiana, só pode ser definida precisamente com referência a um momento determinado, e, ainda assim, em um mesmo corte temporal, serão encontradas manifestações de vários tempos anteriores, em função dos fenômenos de permanência que ligam a cidade de hoje à cidade do passado.

Sob esse ponto de vista, as leis que regem os processos de transformação da cidade são as mesmas em qualquer tempo e lugar, mas os processos que deram origem aos fatos urbanos podem ter diferentes durações. Referimo-nos, portanto, a um entendimento de história da cidade coerente com a abordagem de influência estruturalista, como vimos, da história geral.

Nesse sentido, é importante destacar o caráter presentista da abordagem do passado proposta por Rossi. Sob a ótica da estrutura, o olhar para a história legitimado pelo autor

busca elucidar questões do presente, não extraindo do passado justificativas tendenciosas para afirmação das posturas vigentes, mas, antes de tudo, entendendo a permanência dos princípios lógicos que estruturam o desenvolvimento da cidade e o tornam compreensíveis em qualquer tempo ou lugar.

Simultaneamente, o autor entende as permanências como “um passado em que ainda experimentamos”, condenando a patológico os elementos que retardam ou impedem o desenvolvimento da cidade. O exemplo extremo do efeito patológico seria o caso de uma cidade morta, cuja visita, para Rossi (2001a, p.56), pode ser uma “experiência única, mas (...) totalmente fora da ideia de um passado que ainda experimentamos”.

Não se trata, portanto, nem do reconhecimento de uma continuidade diacrônica que valide a perspectiva do futuro, nem do resgate do passado como exemplo incontestável para o presente, mas de um entendimento de estruturas que admitem e tornam inteligíveis tanto as continuidades quanto as inovações.

Para Peter Eisenman, na introdução à primeira edição americana de *A Arquitetura da Cidade* (1982), a história da arquitetura, no caso de Rossi, seria análoga a um “esqueleto”, uma vez que ela “reside em seu *material*; e é esse material que se torna o objeto de análise”. Segundo o autor, o ““esqueleto” (...) serve como uma medida do tempo e, por sua vez, é medido pelo tempo”. Ele “carrega as marcas das ações que tiveram lugar e que terão lugar na cidade (...) é, de uma vez, uma estrutura e uma ruína, um registro de eventos e um registro do tempo, e nesse sentido uma afirmação de eventos e não de causas” (EISENMAN, 1982, p.5, tradução nossa).

Através dessa associação, Eisenman evidencia a importância do feito físico concreto da cidade para a teoria rossiana, restringindo, a princípio, o entendimento de história da arquitetura àquilo que concerne à estrutura material da cidade, e, portanto, encontrando sua analogia na imagem do “esqueleto”, objeto que por si configura uma estrutura. Na sequência, por sua vez, o autor complexifica esse entendimento ao alegar que o esqueleto é uma simples afirmação de eventos, insuficiente para explicar as suas causas, o que relembra que a estrutura formal da cidade, a cidade como fato material, é, na teoria de Rossi, dado último e verificável de uma realidade mais complexa.

Rossi também jamais esquece disso em seu livro, e entre o reconhecimento dos aspectos empíricos que conformam sua teoria urbana, evoca constantemente o valor da cidade como “artefato”, construção humana.

2.2. A cidade como o “locus” da memória coletiva

Por trás da ideia de cidade enquanto arquitetura, construção, está o entendimento rossiano de cidade como “artefato”, produto deliberado da mão-de-obra humana, que remete “ao dado último e definitivo da vida da coletividade: a criação do ambiente em que esta vive” (ROSSI, 2001a, p.1). Tipologia e morfologia urbana, descrição das formas de um fato urbano, não são, portanto, mais do que um instrumento de análise da cidade. Além da estrutura dos fatos urbanos estaria a “alma da cidade”⁵ ou, em outras palavras, “a qualidade dos fatos urbanos” (ROSSI, 2001a, p.17).

A cidade é assim entendida como síntese de uma série de valores, ligados à imaginação e à memória coletiva. Ao longo de seu desenvolvimento no tempo, o arquiteto entende que a cidade adquire consciência e memória de si mesma. À cidade concreta somam-se a memória e a imagem da cidade, portadoras de valores que equivalem e representam outras experiências já vividas. Como observa Rossi, através de Mumford (apud ROSSI, 2001a, p.258), a cidade não somente é instrumento material da vida coletiva, mas também “um símbolo daquela comunidade de objetivos e consensos que nasce em circunstâncias tão favoráveis”.

Nesse sentido, o arquiteto identifica que nem sempre são fatos físicos, construídos, que dão lugar às transformações espaciais na cidade. Um acontecimento que acontece em determinado local pode, por sua importância, induzir tais transformações (ROSSI, 2001a, p.117).

Essa questão está diretamente relacionada ao seu conceito de “locus”: “fato [urbano] singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão demográfica e por sua

⁵ Termo que Rossi toma emprestado da obra do geógrafo francês Georges Chabot (1890-1975).

forma, por ser sede de acontecimentos antigos e novos, por sua memória” (ROSSI, 2001a, p.152).

Para exemplificar a ideia de “*locus*”, Rossi recorre ao caso do Foro Romano. Na sua origem, o Foro era um grande e vivo espaço comercial. Com o passar dos séculos, foi ganhando novas construções e se redefinindo. Por volta do século IV, já perdida a sua função de mercado, convertia-se em uma grande praça, cercado por templos, basílicas e edifícios administrativos, tonando-se o espaço central, o grande lugar de encontro da república romana. Ficavam para trás, inclusive, os eventos sanguinários que o espaço viveu durante a monarquia, que se esgotaram quase sempre em si mesmos. “As pessoas passavam sem querer nada, sem fazer nada; é a cidade moderna, o homem da multidão, o ocioso que participa do mecanismo da cidade sem o conhecer, só pertencendo a ela na sua imagem” (ROSSI, 2001a, p.178). O antigo Foro era absorvido pela nova cidade, integrando-se à sua dinâmica, e, conforme Rossi (2001a, p.178), revelando-se “um fato urbano de extraordinária modernidade; [que] possui em si tudo o que de inexprimível existe na cidade moderna”.

Até então pensando a estrutura da cidade como um todo, ao recorrer à noção de “*locus*”, Rossi trata da individualidade dos fatos urbanos, da possibilidade de apreender o concreto de cada experiência singular, o que pressupõe o reconhecimento de que a complexidade dos fatos urbanos em si torna “possível analisá-los, mas dificilmente defini-los. (...) restará um tipo de experiência possível apenas a quem tenha percorrido aquele palácio, aquela rua, aquele bairro” (ROSSI, 2001a, p.18).

A descrição do “*locus*” ultrapassa a análise formal e faz referência à vida que se apropria daquele espaço. Numa analogia de grande importância para todo o seu trabalho, Rossi (2001a, p.3) entende que a “arquitetura é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de fatos novos e antigos”.

O valor do “*locus*” não está, portanto, em suas funções – uma função nada mais é do que um momento na realidade desse fato urbano –, mas sim no reconhecimento desse espaço como sede de acontecimentos, como cúmulo de memórias que se indiciam no dado verificável de suas formas construídas, estabelecendo uma “relação singular mas universal (...) entre certa situação local e as construções que se encontram naquele lugar” (ROSSI, 2001a, p.147).

Nesse sentido, o arquiteto encontra a origem do conceito de “*locus*” na ideia de “*genius loci*”, que no mundo clássico identificava uma divindade local que presidia tudo o que ocorria em um determinado lugar. A escolha do lugar tanto para uma construção como para uma cidade tinha, por conseguinte, um valor preeminente.

O valor do “*locus*” também não está no seu caráter estático de preservação do ambiente do passado, como ficou claro na descrição do Foro Romano, mas na sua inserção na dinâmica da cidade, na sua capacidade de conjugar história e invenção, o novo e o antigo. A cidade, para Rossi (2001a, p.57), está inserida em um processo dinâmico muito mais ligado à “evolução” do que à “conservação”, motivo pelo qual condena a patológicos os elementos primários que impedem essa ordem natural. Nessa evolução, os monumentos se conservam e representam fatos propulsores do próprio desenvolvimento.

Diante das preocupações de ordem do tempo que fundamentam nosso trabalho, é importante definir que a palavra “evolução”, empregada por Rossi, não pressupõe um caminho propriamente positivo em direção ao futuro, mas apenas transformação no tempo. Como o próprio arquiteto argumenta: “(...) se considerarmos a cidade como artefato, tal como os arqueólogos, poderemos afirmar que tudo o que se acumula é signo de progresso; mas isso não impede que existam diferentes avaliações desse progresso” (ROSSI, 2001a, p.252).

As permanências se referem, portanto, a um passado, mas integradas à dinâmica urbana, sua persistência independe do reconhecimento imediato dessa referência ao passado. Os estudos de Françoise Choay (2008), em *Alegoria do Patrimônio* (1982), contribuem para o entendimento dessa questão no que diz respeito ao papel da memória nas relações que podemos estabelecer com os monumentos históricos:

O monumento histórico mantém uma relação diferente com a memória viva e com a duração. Ou é simplesmente constituído em objeto de saber e integrado numa concepção linear do tempo e, nesse caso, o seu valor cognitivo relega-o, sem apelo, nem agravo para o passado, melhor dizendo, para a história geral, ou para a história da arte em geral; ou então, pode também, enquanto obra de arte dirigir-se ao nosso “desejo de arte” (*Kunstwollen*)⁶. Neste caso, torna-se parte

⁶ A autora se refere à expressão “desejo de arte” (*Kunstwollen*), cunhada por Alois Riegl, em o *Culto Moderno dos Monumentos* (1903). Nessa obra, de grande importância para o tema do patrimônio até hoje, Riegl (2013) propõe que os valores atribuídos aos monumentos são relativos a uma vontade artística (desejo de arte) moderna, e que a relação que o cidadão moderno estabelece com o monumento é mediada mais por

constitutiva do presente vivido, mas sem a mediação da memória ou da história (CHOAY, 2008, p.25).

Nesse sentido, Rossi (2001a, p.124) afirma que o monumento pode constituir “um valor que é mais forte do que o ambiente e mais forte do que a memória”, e argumenta que é “significativo que grandes obras urbanas nunca tenham sido destruídas, e nenhum defensor da Antiguidade terá de (...) um dia, (...) defender a Capela Pazzi ou São Pedro”.

Assim sendo, o papel da memória coletiva como determinante do “*locus*”, no discurso rossiano, está para além de uma questão patrimonial, mas relacionado justamente a um entendimento de cidade como cenário da vida homem, construído pela coletividade.

(...) a própria cidade é a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a fatos e a lugares, a cidade é o “*locus*” da memória coletiva. Essa relação entre o “*locus*” e os cidadãos torna-se, pois, a imagem predominante, a arquitetura, a paisagem; e, como os fatos fazem parte da memória, novos fatos crescem juntos na cidade. Nesse sentido, de todo positivo, as grandes ideias percorrem a história da cidade e a conformam (ROSSI, 2001a, p.198).

Sem negligenciar as estruturas de poder, mas ressaltando em seu texto o intermédio das instituições políticas, Rossi (2001a, p.198) entende que, assim, “(...) a memória coletiva se torna a própria transformação do espaço, a cargo da coletividade; uma transformação que é sempre condicionada por aqueles dados materiais que se opõem a essa ação”. Essa ideia lhe é sugerida pelas proposições do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) que teria tratado a memória como um fenômeno social, ao estudar os “quadros sociais da memória”.

Como apresenta Ecléa Bosi (1994), Halbwachs argumenta que a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com seus grupos de convívio e referência: a família, a profissão, a classe social, a religião, entre inúmeros outros. O sociólogo elaborou uma teoria baseada na memória coletiva, que, por sua vez, estaria ligada à esfera maior da tradição, à memória social – a memória coletiva de cada sociedade. Avalia Bosi (1994,

uma percepção sensível, estética, do que por uma necessidade de conhecimento de cultura histórica. Por meio da teoria dos valores de Riegl, somos levados a perceber que a vida e a permanência de um monumento histórico na paisagem podem ser mediadas também por coerência com a vontade artística do presente, por seu valor de contemporaneidade, não só pelo de rememoração - valor de antiguidade ou de documento histórico.

p.59) que a interpretação de Halbwachs é radical ao entender que “já no interior da lembrança, no cerne da imagem evocada, trabalham noções gerais, veiculadas pela linguagem, logo, de filiação institucional”.

Parte do próprio Halbwachs a ideia de que reside “nas características da imaginação e da memória coletiva o caráter típico dos fatos urbanos” (HALBWACHS apud ROSSI, 2001a, p.22): “Quando um grupo é inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, mas, ao mesmo tempo, dobra-se e adapta-se a coisas materiais que resistem a ele (...)” (HALBWACHS apud ROSSI, 2001a, p.198).

Numa explicação que parece legitimar a ideia de tipologia, podemos ver essa adaptação acontecendo de duas maneiras: uma pelas próprias condições determinadas pelas preexistências; outra pela ideia, correlacionável à noção de uma memória coletiva que cria uma imagem da cidade, proposta por Viollet-Le-Duc ⁷ (apud ROSSI, 2001a, p.138), de que “a arquitetura, essa construção humana, não é pois, na verdade, nada mais do que uma aplicação de princípios que nasceram fora de nós e de que nos apropriamos por observação”. Rossi (2001a, p.138) complementa: “Esses princípios encontram-se na cidade, ela é a paisagem de pedra – “*bricks and mortar*”, segundo a expressão de Fawcett ⁸, que simboliza a continuidade de uma continuidade”.

O historiador Fernando Catroga (2009) observa que as abordagens historicistas da história que acompanharam a consolidação dos estados nacionais, a definição da sociedade como totalidade, as mudanças sociais provocadas pela industrialização e a emergência da sociedade de massas, fundamentadas numa visão de tempo progressista, criaram condições favoráveis à “entificação de sujeitos sociais coletivos” e fomentaram a elaboração dos conceitos de memória social e memória coletiva.

Para David Lowenthal (1998), data justamente desse período a percepção de que “a memória forma a identidade”. O reconhecimento de uma continuidade diacrônica da história teria levado à “percepção da memória como chave para o autodesenvolvimento, assegurando a identidade através da vida” (LOWENTHAL, 1998, p.84-85).

⁷ Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1879): arquiteto francês; um dos primeiros teóricos da restauração do patrimônio histórico.

⁸ Charles Bungay Fawcett (1883-1952): geógrafo britânico.

Consequentemente, como observa o também historiador Pierre Nora (1993, p.10), imbuídos da certeza de que o papel da história consistia em “estabelecer uma memória mais positiva do que as precedentes, mais globalizante e explicativa (...) Todos os grandes re maneja mentos históricos consistiriam em alargar o campo da memória coletiva”. A busca por um discurso único e linear, capaz de legitimar o presente, fazia da escrita da história a transposição de uma única e verdadeira memória, mantendo firme o vínculo entre memória e história.

Na proeminência dada por Rossi ao caráter coletivo da constituição da cidade, contudo, vemos uma aproximação diferente à noção de memória coletiva daquela que embasou as abordagens historicistas da história. A ótica da estrutura lhe permite reconhecer as continuidades, numa perspectiva de entendimento da cidade do presente mediante lógicas que se repetem, não sob uma ideia de evolução, mas sim de tradição. O caráter coletivo atribuído à cidade favorece o entendimento da sua história segundo estruturas de longa duração, pois confere coesão às particularidades que a conformam. É possível encontrar paralelo entre esse ponto de vista e o caráter social que a própria história geral reivindicou para si, na busca pelo entendimento dos acontecimentos em sua relação com uma estrutura que os ultrapassa.

O olhar legitimado para o passado se constrói sob o ponto de vista do presente e não revela, na teoria rossiana, uma nostalgia pela conservação dos ambientes do passado.

É notável que, para Halbwachs (apud BOSI, 1994) a memória é construção, é repensar com as ideias de hoje as experiências do passado, é “imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (BOSI, 1994, p.55). É-se possível partir desse entendimento para compreender que, na cidade em desenvolvimento, não há espaço para um “reviver” o passado, mas apenas para recordações construídas no presente, despertadas pelo reconhecimento de suas permanências.

Assim como a memória, a cidade é construção em constante transformação: fatos novos surgem, outros são esquecidos, e outros reativados, quase apagados ou postos sob novos pontos de vista pelas novas circunstâncias. Deste modo, como coloca Rossi (2001a, p.200), “a união entre o passado e o futuro está na própria ideia da cidade, que a percorre tal como a memória percorre a vida de uma pessoa (...)”.

“Aqui, a “alma da cidade” se torna história, signo ligado aos muros dos municípios, caráter distintivo e ao mesmo tempo definitivo, memória” (ROSSI, 2001a, p.198). A cidade como fato material é “o texto dessa história” (ROSSI, 2001a, p.193) – um texto escrito com um sistema predefinido de signos, análogo à linguagem, constituído por formas, mas para o qual Rossi reclama uma dimensão artística: recorrendo às palavras de Jacob Burckhardt ⁹ (apud ROSSI, 2001a, p.198), sobretudo através dos monumentos, “a história fala mediante a arte”.

Os monumentos, para Rossi, são persistências físicas cujo valor constitutivo é dado “pela história e pela arte, pelo ser e pela memória” (ROSSI, 2001a, p.56). Alguns dos elementos primários alcançam o valor de monumento, seja por seu valor intrínseco ou por sua situação histórica particular, o que “diz respeito precisamente à história e à vida da cidade” (ROSSI, 2001a, p.142). Sua permanência se impõe, muitas vezes, acima das características econômicas e das necessidades práticas. Constitui sinal de uma vontade coletiva e da história da cidade. Por isso, como veremos adiante, suas formas são tão importantes para arquiteto em seu trabalho.

Rossi identifica que é característica estável da construção humana da cidade no tempo, não apenas a criação de um ambiente mais propício à vida, mas também a intenção estética. Nos monumentos, essa segunda característica tem a oportunidade de revelação máxima, mas nada impede de encontrar expressão legítima em uma obra de menor. Afinal, haveria, de uma maneira geral, “na natureza dos fatos urbanos (...) algo que os torna muito semelhantes, e não só metaforicamente, à obra de arte” (ROSSI, 2001a, p.18).

É notável que se trata de um entendimento de valor artístico que reside, como observa Solà-Morales (1997, p.71) em *Weak Architecture* (1987), destacando as diferenças para uma visão contemporânea, em uma “concepção monística da realidade e uma definição fixa e estática de cidade”.

O caráter artístico dos fatos urbanos, segundo ROSSI (2001a, p.18) estaria ligado à sua “qualidade”, ao seu “*unicum*”, e, portanto, ao “*locus*” como seu princípio característico: “Esses contornos dizem respeito à individualidade dos monumentos, da cidade, das construções e, (...) à relação local da arquitetura, ao lugar de uma arte” (ROSSI, 2001a, p.152).

⁹ Jacob Burckhardt (1818-1897): historiador da arte e da cultura suíço.

As relações encontradas, por Rossi (2001a), entre os fatos urbanos e a arte, podem ser resumidas a três aspectos. Em primeiro e segundo lugares, o fato de ambos serem construção na matéria de algo diferente e de serem condicionados, mas também condicionantes, do material que lhes é oferecido. A arte para o arquiteto, contudo, é capaz de existir por si mesma, um entendimento que pressupõe que a arte, de uma maneira geral, pode ser autorreferente. Os fatos urbanos, por sua vez, mesmo enquanto obra de arte, estão intimamente ligados à cidade, relacionados ao contexto físico e cultural em que se inserem.

Em terceiro lugar, os fatos urbanos são relacionáveis à arte pelo “fato de nascerem da vida inconsciente; esse nível é coletivo no primeiro caso, individual no segundo (...)” (ROSSI, 2001a, p.19). Essa concepção de que um momento inconsciente caracteriza a criação artística será muito importante nos desdobramentos do próximo capítulo, quando analisaremos o processo criativo rossiano. Por ora, é importante compreender, desse caráter inconsciente, que a cidade é reconhecida como criação artística, mas uma criação que, tendo como promotores indivíduos, adquire reconhecimento na natureza coletiva do todo.

A noção de “cidade como obra de arte” tem importante precedente nos estudos urbanos do arquiteto vienense Camillo Sitte (1843-1903). Em *Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos* (1889), Sitte (1992, p.14) argumentava que “a construção urbana não deveria ser apenas uma questão técnica, mas também artística, em seu sentido mais próprio e elevado” e analisava diversos casos refletindo sobre os princípios de composição que garantiam a “beleza” do esquema urbano. Nesse estudo, empreendia uma dura crítica os esquemas contemporâneos (século XIX), que caracterizava como “confusos” e “monótonos”.

Rossi (2001a, p.22) entende que a lição de Sitte é importante por seu empirismo, mas distingue o que, para ele, seria um grande equívoco em sua teoria: “o de que a cidade como obra de arte é redutível a algum episódio artístico, ou à sua legibilidade, e não, enfim, à sua experiência concreta”. Para o arquiteto neorracionalista, mais importante do que as partes seria o fato urbano em sua totalidade, o que inclui também o sistema viário e a topografia urbana, aspectos que, para Sitte não teriam valor artístico, mas apenas técnico.

Pensando a cidade como obra de arte, Rossi recorre à reflexão do crítico Bernard Berenson¹⁰ sobre Veneza, e argumenta que “observações desse tipo são verdadeiras para todas as cidades” (ROSSI, 2001a, p.138):

Não há nada que os venezianos não tenham procurado acrescentar à grandeza do Estado, à sua glória, ao seu esplendor. E isso levou-os a fazer da sua cidade um monumento vivo, maravilhoso, do amor e da reverência que nutriam pela república, monumento que ainda hoje suscita mais admiração e dá mais alegria do que qualquer outra obra nascida do fervor da arte. (...) (BERENSON apud ROSSI, 2001a, p.138)

Do mesmo ponto de vista, Rossi vê o trecho em que o historiador de arte Henri Focillon¹¹ “fala de lugares psicológicos, sem os quais o gênio dos ambientes estaria opaco e inapreensível” (ROSSI, 2001a, p.149): “A paisagem gótica, ou antes, a arte gótica como lugar, criou uma França inédita, uma humanidade francesa, determinadas linhas de horizonte, determinados perfis de cidade, em suma, uma poética que emana dela (...)” (FOCILLON apud ROSSI, 2001a, p.149). Na sequência, o arquiteto destaca a importância da substituição feita pelo autor da expressão “paisagem gótica” pela ideia de “arte gótica como lugar”, que teria conferido, àquela criação, status de feito humano por excelência.

O recurso de Rossi a essas referências reforça que a sua concepção de cidade como obra de arte está diretamente relacionada ao seu entendimento de cidade como artefato, criação coletiva, e também à concepção de cidade como representação, sustentando a ideia de que, à cidade concreta, somam-se a imagem e a memória que se cria da cidade.

Rossi não aprofunda, em *A Arquitetura da Cidade*, a discussão acerca de como a cidade influencia a experiência de seus habitantes, embora reconheça que um mesmo local possa provocar aos indivíduos sensações e impressões diversas, em virtude de associações a experiências de vida anteriores e, portanto, ao que poderíamos denominar, embora o autor não recorra ao termo, de memórias pessoais. O arquiteto admite apenas que “essas experiências e a soma dessas experiências também constituem a cidade” (ROSSI, 2001a, p.16).

¹⁰ Bernard Berenson (1865-1959): historiador de arte americano, especialista em Renascimento.

¹¹ Henri Focillon (1881-1943): historiador de arte francês.

Para falar da qualidade dos fatos urbanos, Rossi (2001a, p.144) cita o antropólogo Lévi-Strauss ¹², ressaltando a força de seu entendimento de que, “por mais rebelde que nosso espírito euclidiano tenha se tornado a uma concepção qualitativa do espaço”, independe de nossa vontade a existência dessa qualidade”:

O espaço tem valores próprios, como os sons e os perfumes têm cores e sentimentos têm um peso. Essa busca de correspondências não é uma brincadeira de poeta ou uma mistificação...; ela propõe ao estudioso o terreno mais novo e aquele cuja exploração ainda lhe pode proporcionar ricas descobertas (LÉVI-STRAUSS apud ROSSI, 2001a, p.144).

Se, por um lado, a cidade como obra de arte nasce como uma construção coletiva, ao reconhecer que os espaços carregam em si a qualidade, que “*Os fatos urbanos têm uma vida, um destino próprios*” (ROSSI, 2001a, p.144), Rossi volta a reivindicar a autonomia da arquitetura.

A arquitetura, na teoria de Rossi, tem um tempo próprio, um tempo da história enquanto estrutura, que ultrapassa o tempo do homem e é reconhecido em suas invariantes. Esse entendimento, apoiado no estruturalismo, está contido na ideia de permanência dos monumentos, na concepção do desenvolvimento urbano segundo a lógica de elementos primários e áreas-residência e na identificação de tipologias formais que se repetem e caracterizam todos fatos urbanos. Ele confere, à cidade, um valor enquanto existência puramente arquitetural, fornecendo-lhe subsídios para descreve-la, mas não para defini-la em sua totalidade, pois, por trás da estrutura dos fatos urbanos, está o seu valor como artefato e cena das vicissitudes humanas.

O reconhecimento do valor artístico dos fatos urbanos revela um olhar rossiano sobre a cidade que excede o pensamento estruturalista e admite ir além da análise científica de sua estrutura morfológica e de suas formas arquetípicas, o que será fundamental para o entendimento da complexidade do processo criativo do arquiteto. A tensão entre *razão* e *não razão* que sua obra revelará parece latente nessa concepção de cidade como obra de arte:

Reações e relações são dificilmente individuáveis de modo analítico; elas estão compreendidas na estrutura dos fatos urbanos. Essa dificuldade de individuação

¹² Cf. p.30

pode induzir-nos a procurar um elemento irracional no crescimento da cidade. Mas ela é tão irracional quanto qualquer obra de arte; seu mistério está, talvez e sobretudo, na vontade secreta e incontível das manifestações coletivas (ROSSI, 2001a, p.253).

Rossi assume que a condição genérica dos resultados de um esforço analítico e racional que busca as leis que regem a dinâmica da cidade pode, por vezes, fazê-lo parecer limitado e acaba por induzir a procura por um elemento irracional nessa dinâmica. O arquiteto então acolhe a existência dessa componente irracional na natureza da cidade como obra de arte e retoma a ideia de que o valor dessa obra está na sua qualidade de construção, criação, coletiva.

Seu processo projetual revelará um desejo inicial de fazer parte dessa construção, ao fundamentar-se no recurso aos tipos formais deduzidos da análise cidade, uma operação que, ao buscar o seu repertório na análise do feito físico concreto da cidade, acaba por encontrar também na imaginação e na memória coletivas. Por ora, exploraremos essa característica do processo, no entanto, adiante, veremos que um salto subjetivo o permeia, expondo os frágeis limites entre memória coletiva e memória pessoal, e complexificando o entendimento do valor artístico da cidade enquanto criação coletiva.

2.3. O tipo como material de projeto

A tipologia, para os neorracionalistas, constitui não apenas um instrumento para a análise da cidade, em consonância com as proposições de Rossi em *A Arquitetura da Cidade*, mas também um recurso de projeto, que visa, como observa Solà-Morales (2003b, p.232, tradução nossa), vincular o processo de projeto à etapa analítica, de forma a “superar qualquer veleidade intuicionista” no momento de produção da nova forma arquitetônica.

Independente de considerações funcionais ou estilísticas, os tipos formais, que, como vimos, constituíam o repertório próprio da arquitetura, reconhecido ao longo de sua história e encontrado na análise do feito físico concreto da cidade, convertem-se em material de projeto, num entendimento, segundo Rossi, de que:

(...) a arquitetura sempre foi apresentada como um corpo disciplinar bem definido, prático e teórico, constituído por problemas compositivos, tipológicos, distributivos, de estudo da cidade, etc., que a cabe a nós levar adiante e que constituem o corpus da arquitetura, junto com todas as obras pensadas, desenhadas ou construídas que conhecemos. Levar adiante significa aceita-lo desde dentro (...) do discurso arquitetônico, para tentar responder desta maneira a todos os problemas que o homem e o progresso civil plantam à arquitetura. E é essa, em sua forma mais geral, a atitude racionalista em relação à arquitetura e sua construção; crer na possibilidade de um ensino que está todo compreendido em um sistema e em que o mundo das formas é tão lógico e preciso como qualquer outro aspecto do feito arquitetônico, considerando como significado transmissível da arquitetura, igual a qualquer outra forma de pensamento (ROSSI, 1975, p.218, tradução nossa).

Isso significaria aceitar que os problemas da arquitetura do passado não são diferentes dos da atualidade, e ambos residem na lógica das formas arquitetônicas.

Destaca Solà-Morales (2003b, p.235, tradução nossa) que esse interesse reduzido à expressão física e estrutural da arquitetura e da cidade se contrapunha à ideologia mais divulgada da arquitetura moderna como aquela que “deveria reunir em um só impulso organizativo e poético todo o ambiente humano, todos os feitos físicos e as condições de vida a eles relacionados”.

Na introdução à edição americana de *A Arquitetura da Cidade*, Eisenman (1982) correlaciona essa mudança de perspectiva à falência do projeto moderno que, suportado por um ímpeto moral de necessidade social e tecnológica e impulsionado por uma visão higienista, propunha, através de uma ruptura com a história, suplantar a cidade do século XIX. Contribuía para a sensação de fracasso a impossibilidade dessa utopia em mitigar as destruições após Segunda Guerra Mundial. Com sua ciência urbana, o que Rossi estaria propondo, segundo Eisenman, seria um “outro arquiteto”: o não “heroico” “pesquisador autônomo”, que mantém uma certa distância de seu objeto de análise e não mais acredita no progresso.

Em seu segundo livro, *Autobiografia Científica* (1981), Rossi (1984, p.7, tradução nossa) parece, de certa forma, expressar esse desencantamento ao declarar, algumas vezes, que

poucas coisas poderia aspirar em seu ofício, “porque os grandes feitos prescreveram historicamente”.

Conforme vimos com Roland Barthes ¹³, essa atitude também vai ao encontro de um pensamento estruturalista que entende a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar do prestígio pessoal do “autor”. O trabalho com os tipos pressupõe o entendimento da arquitetura como um sistema autônomo, análogo à língua, em que os elementos são pre-estabelecidos e o significado nasce das relações que eles estabelecem entre si dentro da estrutura. A nova arquitetura, operando com os tipos, vem, assim, a fazer parte do sistema da cidade. Consequentemente, como observa Solà-Morales (2003a, p.261, tradução nossa), a “autonomia disciplinar significa não apenas que há instrumentos específicos para a análise arquitetônica e que esses instrumentos críticos podem ser objeto de elaboração teórica, mas também que serão ponto de partida para novas práticas arquitetônicas contemporâneas”.

É notável, contudo, que embora pressuponha o uso de um repertório extraído da história da arquitetura, através da análise da cidade concreta, construída, a operação com os tipos não implica resultados óbvios ou reproduções da arquitetura do passado. Para esse entendimento, é válido resgatar a diferenciação proposta por Quatremère de Quincy entre tipo e modelo, trazida ao círculo neorracionalista pelos estudos de Argan ¹⁴, à luz das repercussões para o momento projetual:

O modelo, entendido como parte integrante da validação prática de uma arte, é um objeto a ser imitado pelo que é; o tipo, por outro lado, é uma coisa com relação à qual pessoas diferentes podem imaginar obras que não têm semelhança óbvia entre si. Tudo é perfeito e bem definido no modelo; no “tipo” tudo é mais ou menos vago. Portanto, não existe nada na imitação de “tipos” que desafie a influência do sentimento e da inteligência (...) (QUATREMÈRE DE QUINCY apud ARGAN, 2006, p.269).

Pela própria natureza do tipo, a operação com esses elementos não constitui uma simples reprodução, mas implica mudança e transformação. Isso parte, segundo Argan (2006), do fato inicial de que o tipo é “aceito” mas não “imitado”.

¹³ Cf. p.32

¹⁴ Em especial pelo texto de Argan: *Sobre a tipologia em arquitetura* (1963).

Montaner (2009) atribui ao tipo relação com o conceito de “arquétipo” da psicologia de Carl Gustav Jung. Nos textos dos três primeiros capítulos do livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, publicados originalmente entre 1933 e 1936, Jung (2002) defende que o inconsciente individual repousa sobre uma camada mais profunda: o inconsciente coletivo, conformado por conteúdos e modos de comportamento inerentes a todos os indivíduos. O inconsciente coletivo não se desenvolveria individualmente, mas seria herdado, constituído de “formas preexistentes”, a que chama de “arquétipos”.

O psicólogo remonta à existência do termo “arquétipo” na Antiguidade, quando a palavra era sinônimo de “ideia” no sentido platônico. Para Jung (2002), os “arquétipos” seriam, de forma muito limitada e primordial, determinados apenas quanto à sua “forma”, e não quanto ao seu “conteúdo”. Seriam uma “possibilidade dada a priori da forma da sua representação” (JUNG, 2002, p.91) e só ganhariam conteúdo, uma aparência concreta, através de “sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2002, p.17).

Para Montaner (2009, p.116) o recurso aos “arquétipos” “tem a ver com uma economia natural da inteligência humana, que se desfaz de tudo o que não é imprescindível, na busca do essencial, apreendido da herança cultural”.

Enquanto “arquétipos”, um paradoxo permeia, portanto, a adoção dos tipos na operação compositiva. Primeiramente, sendo extraído da análise das formas construídas da cidade, o tipo comporta uma relação intrínseca com a história. Ao mesmo tempo, originando-se da redução de um complexo de variantes formais a uma estrutura formal comum, o tipo constitui um princípio que contém em si a possibilidade de infinitas variações, de modo que a operação compositiva com os tipos não elimina o momento da escolha livre, da decisão projetual.

Nesse sentido, Moneo (1978, p.203) observa que atuar sobre determinado tipo, “vago e indefinido”, respeitando-o, transformando-o ou destruindo-o, constitui “processo de adaptação que nos leva até o singular, se alcança o nível do específico”.

Segundo Argan (2006, p.272), a tipologia corresponderia, portanto, a uma atitude do artista frente à história que nada tem de problemática: este aceitaria “como hipótese determinados dados, tomando como premissa de todo seu trabalho um grupo de conceitos comuns ou uma herança de imagens com todo seu conteúdo mais ou menos explícito e suas

referências ideológicas implícitas”. Controverso seria o momento da definição formal, que implica o julgamento explícito da referência a determinados “valores formais do passado”.

O recurso aos tipos responde, assim, ao entendimento rossiano de que “*a história da arquitetura constitui o material da arquitetura*. Atuamos na construção de um grande projeto unitário no tempo, trabalhando sobre determinados elementos que modificamos lentamente; e, através disso, chegamos seguramente à invenção” (ROSSI, 2001b, p.292). Desse ponto de vista, o trabalho com os tipos estabelece firmes laços com a sociedade ao reforçar a ideia de cidade como construção coletiva.

Colquhoun (1981; 2006) analisa que a abstração do tipo formal de Rossi e dos neorracionalistas se diferencia da abstração que a forma adquiriu a partir da revolução científica no século XVIII e que se consolidou na arte e arquitetura das vanguardas, pois a forma resgatada através do tipo não é a forma em seu “grau zero”, como propunha a arquitetura moderna ao negar a tradição figurativa da arquitetura e atrelar o significado da forma à função. O recurso ao tipo aceitaria a tradição figurativa da arquitetura e sua conotação semântica ao recuperar a imagem da arquitetura propriamente dita, como uma realidade social e cultural. “O que antes era a forma de um conteúdo é agora o conteúdo em si. Estamos lidando com um tipo de metalinguagem – com uma arquitetura que fala de si mesma” (COLQUHOUN, 1981, p.199, tradução nossa).

Por maior que seja a liberdade impressa pela essencialidade do tipo à operação projetual, como observa Vidler (2006, p.287), quando uma tipologia formal é “selecionada do passado da cidade, ela não chega despojada de seu significado político e social original, por mais desmembrada que tenha sido”. As “camadas de implicações” depositadas “pelo tempo e pela experiência humana” não poderiam ser simplesmente eliminadas, e essa não seria a intenção neorracionalista. “Ao contrário, os significados contidos nesses tipos podem ser usados para sugerir uma explicação para novos significados de que foram investidos”. Nesse sentido, a operação com os tipos implica uma estreita relação não apenas com a história, mas também com a memória coletiva.

Essa conduta vai ao encontro de uma crítica que reclama importância ao contexto urbano e cultural em que a arquitetura se insere, como meio de resgate de uma arquitetura criadora de lugares significativos, que teria sido perdida com a cidade moderna e a busca por um Estilo Internacional.

Colquhoun (2006) observa que a operação com os tipos atinge esse objetivo ao garantir à arquitetura um propósito icônico predominante, assumindo uma postura crítica diante da ideologia progressista, que teria levado a arquitetura moderna a cortar laços com os estilos do passado e extrair os seus significados das condições objetivas da técnica e do programa. Para essa crítica, as formas geradas pela arquitetura moderna sofreriam de uma carência de sentido, uma vez que só podem ser interpretadas em função de um meio cultural específico. Far-se-ia então necessário estabelecer um sistema de valores que leve em conta as soluções do passado – trata-se de uma dimensão de significado que se funda na memória coletiva.

A noção de tipo revela uma busca pelas permanências que rompe com uma ideia evolucionista de história. O presente é visto em continuidade com o passado, e a identificação de tipologias, no fim das contas, converte-se “na análise do próprio processo da arquitetura e da relação que se estabelece constantemente nela entre as formas assumidas e a própria coletividade” (ROSSI, 2001b, p.294).

Consequentemente, sendo extraídos da cidade concreta, os tipos, quando reelaborados no projeto, tendem a gerar arquiteturas que se relacionam com o passado e despertam uma espécie de memória coletiva. A significação se estabelece na relação da nova arquitetura com o contexto físico, histórico e cultural em que ela se insere, sem que essa relação seja limitada a um esforço de imitação.

Embora extremamente relevante, o recurso à tipologia não é, contudo, suficiente para definir a totalidade do processo rossiano de projetar. Em Rossi, a resposta ao problema perpassará, como desenvolveremos, um momento subjetivo, quando a memória individual se junta à história e à memória coletiva, na mobilização de suas referências projetuais.

Nesse sentido, analisa Moneo (1978, p.204, tradução nossa) que os desenhos de Rossi dos “tipos que povoam a cidade” falam de uma vontade de diálogo com a realidade e com a sociedade a que a arquitetura serve, e de uma empatia com uma atitude teórica que

pressupõe a aceitação do contexto. “Porém, entretanto, chegada a hora de satisfazer tais propósitos, os tipos de Rossi se relacionam (...) com seu contexto ideal, convertendo-se em mudas recordações de um passado, quiçá perfeito, um passado, sem embargo, que pode inclusive não haver existido”.

Vale uma reflexão o que sobre o que seria exatamente esse “ideal” a que Moneo se refere, mas não desenvolve. Não se parece em momento algum que uma há ambição em Rossi por encontrar os tipos que são modelos de perfeição. As tipologias a que o arquiteto recorre são muitas vezes aquelas ligadas a um vernáculo tanto rural quanto industrial. Entretanto, a participação da memória, como veremos no capítulo a seguir, propiciará uma certa seleção entre as estruturas oferecidas pela cidade concreta, e uma liberdade criativa na operação com esses tipos, que consolidará uma visão pessoal de cidade, que poderia ser sim descrita como “ideal”, mas no sentido de imaginada.

3. *A memória no processo criativo de Aldo Rossi – um pensamento em desenho*

Reconhecida a ciência urbana proposta em *A Arquitetura da Cidade*, obra de Aldo Rossi que não pode aqui ser ignorada tanto por sua repercussão quanto pela importância para os desdobramentos de sua teoria de projeto, representativa do seu vínculo com os valores da escola neorracionalista italiana, propomos, nesta terceira parte do trabalho, aprofundar o entendimento sobre a participação da memória no processo criativo do arquiteto.

Já tivemos oportunidade de verificar que o trabalho com os tipos formais deduzidos da análise da cidade a que os neorracionalistas se propõem, por um lado, busca instituir um método lógico e racional de projetar – que estabelece firmes laços com a história da arquitetura e com uma dimensão de significado que se funda na memória coletiva –, mas, por outro, não elimina o problema da decisão projetual. Como desenvolveremos a seguir, em Rossi, a resposta ao problema perpassa um momento subjetivo, quando a memória individual se une à história e à memória coletiva na mobilização de suas referências projetuais, e complexifica aquele que a princípio se propunha um método racional de projetar.

Explorar essa complexidade é o que interessa ao presente trabalho. Note-se que não se trata simplesmente de confrontar teoria e prática para encontrar as diferenças entre elas, mas de explorar a complexidade que juntas elas constroem, em um processo projetual em

que, como veremos, um princípio de irracionalidade parece nascer do interior do discurso racional.

Nessa empreitada, optamos por priorizar a análise dos desenhos de Rossi e não das suas obras construídas, por reconhecer que essas obras “de limite” são pensamento em arquitetura, e revelam com muito mais expressividade as ideias do arquiteto: a sua concepção do análogo, a sua visão de cidade e o seu entendimento do fazer artístico. É notável que Rossi frequentemente recupera seus projetos construídos nessa dimensão do desenho, amiúde anos depois de sua conclusão, donde é importante ressaltar que a aparição da referência a um projeto do arquiteto no desenho não significa que esse desenho data da época de elaboração do edifício ou foi parte de sua concepção. Muitas vezes, seus projetos vêm a fazer parte de outros projetos, que independem da construção.

Não se pode deixar de salientar a grande quantidade de desenhos a que o arquiteto se dedicou, bem com a sua ampla divulgação em livros dedicados à sua “obra gráfica”, como o organizado por Germano Celant e Stijn Huijts¹⁵, em ocasião da exposição *Aldo Rossi. La finestra del poeta. Opera Grafica 1973-1997*, no *Bonnefantenmuseum*, em Maastricht, 2015, do qual deriva a maioria dos desenhos apresentados em neste trabalho¹⁶.

Embora não seja o foco da investigação proposta, é notável ainda que, para fazer do desenho à mão livre um instrumento de pensamento em arquitetura e de apresentação de seus projetos (construídos ou não), o que se dá sobretudo a partir da década de 1970, como observa Celant (2016), Rossi recorre tanto à pintura, a qual se dedicara antes de se formar arquiteto, quanto às então inovadoras técnicas tradicionais da arte gráfica, como a gravura, a litografia, a serigrafia e a impressão offset.

Decidido trabalhar com os desenhos de Rossi, a tarefa de organizar o discurso nos levou a construir algumas chaves, com o objetivo de elucidar a complexidade do processo criativo rossiano a partir do fio condutor de nossa narrativa, que é a participação, nele, da memória. Poderiam ter sido outras, tal como poderia ser diferente o seu enredamento, pois todas elas conversam entre si.

¹⁵ O trabalho de pesquisa a respeito das obras foi realizado por Ingrid Kentgens, Beatrice Lampariello, Ton Quick e Chiara Spangaro.

¹⁶ Os demais desenhos foram obtidos no site da *Fondazione Aldo Rossi*, constituída em 2005 e presidida por Vera Rossi, filha do arquiteto Aldo Rossi. A direção científica da fundação é responsabilidade de Germano Celant e Chiara Spangaro.

A seleção dos desenhos para ilustrar cada chave foi o maior dos desafios – uma necessidade da construção do discurso que, não raramente, limitou a análise das obras. Todas poderiam, facilmente, servir de exemplo para outros olhares. Se, depois de ler todo o trabalho, o leitor voltar a paginá-lo para rever as ilustrações, terá, sem dúvida, uma rica experiência.

Iniciaremos, assim, reconhecendo a complexidade do pensamento de Rossi, que caracteriza a sua arquitetura como arte. Apesar dos esforços teóricos que levaram à adoção da tipologia como um procedimento racional de projeto, o arquiteto reivindica uma dimensão “autobiográfica” que atravessa a teoria – o salvo conduto para o salto subjetivo de seu processo criativo. Na sequência, abordaremos a ideia de “analogia” que media a aproximação particular do arquiteto à teoria dos tipos, reconhecendo as diferentes dimensões da memória que ela mobiliza, complexificando o trabalho racional ao permitir que lembranças pessoais venham a ser determinantes do projeto arquitetônico. Em seguida, identificaremos que a participação da memória pessoal implica um encantamento com algumas formas, o que induz a seleção de um determinado repertório e propicia um processo criativo repetitivo, mas diferencial, que beira a “fixação”. Como exploraremos na quarta chave, nesse processo, a unidade do tipo se dispersa em uma série de fragmentos de recordação no limite de uma grande diversidade de analogias. A contínua análise dos desenhos de Rossi revela a construção, pelo arquiteto, de uma visão pessoal e subjetiva de cidade, que, proporemos, na sequência, a entender à luz das concepções de memória como “virtualidade” do filósofo francês Henri Bergson. A associação ao virtual elucida a potência da imaginação no processo criativo do arquiteto, conduzindo-nos, então, a finalizar com a investigação de como o domínio da imaginação se expressa na analogia rossiana da cidade ao teatro, e como possibilita a comparação de seu trabalho à arte surrealista.

3.1. O autobiográfico – entre razão e não razão

A essa altura do trabalho já é sabido que as teorias rossianas compiladas em *A Arquitetura da Cidade* não apenas foram determinantes dos métodos analíticos do neorracionalismo,

mas também, por desdobramento, sustentaram a formulação de um procedimento de projeto – a operação com os tipos formais deduzidos da análise da cidade – que, embora pretendido lógico e racional, não elimina o momento da decisão projetual, da livre escolha.

A resposta ao problema em Rossi perpassa um momento subjetivo. Incorre que, apesar dos esforços em propor uma “ciência urbana” e dela derivar uma metodologia de projeto, o próprio arquiteto reconhece a insuficiência dos resultados obtidos de princípios estreitamente racionais e reivindica uma dimensão autobiográfica que atravessa a teoria e caracteriza a arquitetura como arte – afinal, segundo o arquiteto, “Não existe arte que não seja autobiográfica” (ROSSI, 1975, p.222, tradução nossa).

Paradoxalmente, se as teorias iluministas foram o modelo de pensamento para as teses formuladas em *A Arquitetura da Cidade*, é também no diálogo com a obra de um arquiteto da Ilustração que encontramos o salvo conduto rossiano: em 1967, apenas um ano após a publicação de seu primeiro livro, o arquiteto neorracionalista foi o responsável pela introdução de uma edição do tratado *Architettura. Saggio sull'arte (Arquitetura. Ensaio sobre a arte)*, escrito por Étienne-Louis Boullée entre 1770 e 1784.

É perceptível que, nesse trabalho, Rossi (1975) se aproxima da obra do arquiteto iluminista tendo em mente alguns princípios de sua própria teoria, tentando, como diz, ao pensar as ideias de Boullée sobre a composição arquitetônica, também “propor um sistema mais geral” (ROSSI, 1975, p.215, tradução nossa).

No texto, o autor define e enaltece Boullée como um “racionalista exaltado”. O qualitativo “racionalista” adviria de o arquiteto iluminista se propor a construir um sentido lógico para a arquitetura e, através de seus projetos, verificar continuamente os princípios preestabelecidos. A racionalidade do projeto proviria de aderir a esse sistema (ROSSI, 1975, p.215).

Entretanto, embora a “construção lógica” constitua “o ofício”, “o *corpus* teórico e prático da arquitetura” de Boullée, ela não se identificaria, segundo Rossi (1975, p.216), com o resultado da arquitetura, donde o adjetivo “exaltado” vem a caracterizar um racionalismo emocional e metafórico, em que se chega à composição através de uma construção lógica da arquitetura que perpassa um momento pessoal e autobiográfico.

Insistindo na relação entre lógica e arte em Boullée, Rossi (1975, p.215-216, tradução nossa) então “reconhece a insuficiência e a mediocridade que podem oferecer os resultados obtidos apenas em chave racional (...)”, e defende a necessidade de “(...) romper a construção racional desde dentro e plantar uma espécie de contradição contínua entre a educação sistemática e a necessidade autobiográfica de expressão”. Trata-se da busca por um racionalismo que, ao contrário do convencional, que “pretende fazer derivar todo o processo da arquitetura dos [seus] princípios, (...) pressupõe uma confiança (ou uma fé) que ilumina o sistema, porém se situa fora dele”, e, com isso, garante, “por uma parte, a máxima autonomia do sistema, a clareza das proposições, e, por outra, a singularidade autobiográfica da experiência”.

Para darmos continuidade, a esse ponto, convém entendermos melhor a teoria do arquiteto iluminista, acompanhada de sua interpretação por parte de Rossi.

Para Boullée (1985), negando a tradição de Vitruvius, a arquitetura não é a arte de construir, mas a arte de conceber imagens ao desenvolver formas que sintetizam ideias. Conseqüentemente, seus desenhos são amiúde caracterizados como arquitetura utópica.

Esse rechaço tanto ao funcionalismo arquitetônico, quanto à identificação do pensamento da arquitetura com a obra construída, segundo Rossi, propiciaria “uma experiência da arquitetura mais ampla do que a tradicional” (ROSSI, 1975, p.220, tradução nossa).

Vale ressaltar que é essa mesma experiência que o arquiteto parece buscar, como veremos no desenvolvimento do trabalho, ao fazer do desenho um instrumento de pensamento em arquitetura, onde pode operar a forma arquitetônica livre de qualquer limite imposto pela função ou pela construção.

A arte de produzir imagens na arquitetura, segundo Boullée (1985), proviria do efeito dos corpos, e a base para construção de uma teoria coerente e universal dos corpos seria do estudo da natureza e, numa busca pela razão no irracional, de como essa é capaz de sensibilizar o homem, através de suas formas, proporções e jogos de luzes. Esse estudo permitiria ao arquiteto reconhecer o “caráter” dos objetos, o efeito que deles resulta e causa em nós uma determinada impressão.

Assim sendo, Rossi (1975, p.227), interpreta que, em seu processo projetual, o arquiteto iluminista realizaria uma opção por algo que está dado antes do projeto arquitetônico, e, portanto, poderia se falar que ele está interessado no “aspecto tipológico” da arquitetura.

É válido ressaltar que é a ideia de um repertório *a priori*, que faz com que a arte não seja pura invenção, que permite Rossi fazer essa aproximação. Boullée não fala, em seu livro, em tipologia, nem tampouco da relação das formas com a cidade. Ele está interessado nas formas puras, regulares, facilmente reconhecíveis porque existiriam desde sempre na cultura do homem, como resultado de seu encontro com a natureza. Essas formas se converteriam, como descreve Carlos Sambricio (1985 p.17, tradução nossa), em sua introdução a *Architettura. Saggio sull'arte*, em “metáforas de um saber que se baseia nas sensações”.

Rossi reconhece essa dimensão subjetiva do pensamento de Boullée e, em seu segundo livro, *Autobiografia Científica* (1981), diz que foi a citação “Passeando uma tarde por um bosque me ocorreu de tomar a sombra das plantas, etc.” do arquiteto iluminista que lhe “permitiu compreender a complexidade do irracional em arquitetura” (ROSSI, 1984, p.66, tradução nossa).

Entender as sensações, certamente, não advém da racionalidade. A capacidade do arquiteto de apresentar em suas obras o “atrativo sublime da poesia”, segundo Boullée, dependeria da sua intuição e sensibilidade como artista para “ser capaz de manejar a natureza; [e] com suas preciosas virtudes (...) produzir o efeito de suas imagens e domar nossos sentidos” (BOULLÉE, 1985, p.30, tradução nossa). Não seria, portanto, o raciocínio lógico que forma o artista, porque “o raciocínio lógico não serve para fazermos adquirir certas sensações e porque a arte de expressá-las, que provém de nossa sensibilidade, é a meta das Belas Artes” (BOULLÉE, 1985, p.150, tradução nossa).

É notável que esse mesmo olhar sensível, que para o arquiteto da Ilustração é imprescindível ao artista, vem a conformar o olhar de Rossi sobre a cidade – seu objeto de estudo para uma teoria coerente de projeto. Trata-se de um olhar subjetivado e, por isso, submetido a todo tipo de manipulações, idealizações e cruzamentos com a própria vida:

Nas velhas casas de Milão via os currais e as galerias, tão intimamente ligados, como uma forma de vida feita de sofrida intimidade, de uniões sentimentais, de impaciências. Em minha infância burguesa me sentia excluído dessas casas, e entrava nos pátios com curiosidade e temor. Mais tarde, o interesse científico da busca afastou de mim a fantasia que conformava as relações, que é o mais importante. Esta fantasia renasceu nos currais sevilhanos (...) (ROSSI, 1984, p.28, tradução nossa).

“Essas relações permanecem fixas a uma recordação (...)” (ROSSI, 1984, p.77, tradução nossa) e animam o momento projetual, conferindo-lhe uma dimensão autobiográfica. Afirmo Rossi (1984, p.28, tradução nossa) identificar “o projeto arquitetônico com todas estas coisas: é essa rua sevilhana formada por galerias superpostas, pontes, escadas, alvoroço e silêncio, que creio repetir em cada desenho” – o projeto não poderia surgir “senão como recomposição dessas coisas, afinal, o artista poderia escrever, como [Walter] Benjamin: “Sou deformado pelas relações com tudo o que me cerca””.

O processo rossiano se aproxima assim ao de Boullée, cujo trabalho, como observa o próprio arquiteto neorracionalista, utilizando “elementos arquitetônicos concretos”, insistindo em sua “combinação e disposição (...), repetições e oposições, contrastes e luzes, (...)”, seria “sempre uma memória mais geral, direta e autobiográfica, da natureza” (ROSSI, 1975, p.225, tradução nossa). O mesmo poderia ser dito do trabalho de Rossi, substituindo a referência à “natureza” pela “cidade”.

Como observa Rossi (1984, p.27, tradução nossa), em sua *Autobiografia Científica*, a busca das “leis imóveis de uma tipologia situada fora do tempo” se complexifica, em um processo em que “o racionalismo é tão necessário como a ordem, mas qualquer ordem pode ser invertida por feitos externos de tipo histórico, geológico, psicológico”. Assim, um princípio de irracionalidade legitima-se justamente no interior de um processo que, na operação com os tipos, pressupõe a razão:

Tão estranha recordação ou experiência do racionalismo formou, em mim, a consciência de que a realidade pode ser captada em um só aspecto, e de que a racionalidade ou uma mínima lucidez fazem com que seja este aspecto realizado, precisamente, o mais fascinante: o do irracional e o inexpressável. Porém por uma vontade de higiene ou educação, ou de forma natural, sempre desconfiei de quem faz a bandeira da irracionalidade. Com frequência me pareceram os mais pobres e, antes de tudo, os que menos podem captar, precisamente, o irracional (ROSSI, 1984, p.66, tradução nossa).

Admitindo a “desordem” desde que ela não se revele como “indiferença à ordem” (ROSSI, 1984, p.33), o retorno ao que a cidade construída oferece parece se converter no limite necessário ao ato criativo rossiano – dessa forma, não haveria “invenção, complexidade e irracionalidade” que não pudessem ser vistas “pelo lado da razão ou, pelo menos, pelo lado da dialética do concreto” (ROSSI, 1976, tradução nossa). Entretanto, a fórmula

estruturalista do trabalho com os tipos se complexifica, em uma teoria de projeto que admite que a memória pessoal venha a intermediar a relação com a cidade concreta, como veremos a seguir, conduzindo as decisões projetuais, em operações que revelam indícios de uma tensão entre razão e não razão.

3.2. A analogia – por uma arquitetura entre história, memória coletiva e memória pessoal

Em seu compromisso com as buscas da escola neorracionalista italiana pelos métodos lógicos e racionais que podem sustentar o ato de projetar a arquitetura, Rossi se empenha em definir uma teoria de projeto. O arquiteto dá a essa o nome de “analogia” e sustenta o seu estreito vínculo com as proposições de *A Arquitetura da Cidade*, afirmando, na introdução à posterior edição portuguesa (escrita em 1971 e publicada em 1977), tratar-se de um desenvolvimento derivado das teses sustentadas em sua publicação de 1966 (ROSSI, 2001b, p.303).

De fato, a noção de analogia surge atrelada a um entendimento estruturalista da arquitetura e da cidade, que, em consonância com o pensamento neorracionalista, encontra o material para o projeto nos tipos formais deduzidos da análise da cidade. Entretanto, em Rossi, essa atitude ganha contornos próprios ao nascer de um verdadeiro encontro com arte e aderir a um enigmático apelo à memória e à imaginação, que excede largamente a análise dos fatos urbanos reivindicada em seu primeiro livro.

A ideia de analogia aparece pela primeira vez no texto *L'architettura della ragione come architettura di tendenza* (1969), publicado no catálogo da exposição *Illuminismo et architettura del '700 Veneto*, e então é transposta ao prefácio da segunda edição italiana de *A Arquitetura da Cidade*, publicada em 1970. Para ilustrar o conceito nessa ocasião, Rossi recorre à obra *Capriccio con edifici palladiani* (1755), do pintor italiano Canaletto (figura 7). A imagem de Canaletto, como seu próprio título anuncia, é um “capricho” – uma pintura, geralmente de paisagem, que reúne elementos reais e fictícios segundo critérios da visão imaginativa de um artista.

No quadro, dois monumentos da cidade de Vicenza, a *Basilica Palladiana* e o *Palácio Chiericati* são inseridos, como em uma colagem, em torno do projeto de Palladio para a ponte do Rialto sobre um típico canal veneziano, gerando uma paisagem de valores puramente arquitetônicos, imaginária, mas totalmente crível, a que o arquiteto chamou de “Veneza análoga”.



Figura 7: CANALETTO. *Capriccio con edifici palladiani*, 1775

A partir dessa referência, segundo Rossi (2001b, p.303), a “cidade análoga” poderia ser entendida como “um procedimento compositivo centrado em alguns fatos fundamentais da realidade urbana e em torno dos quais constitui outros fatos no âmbito de um sistema analógico”, ou seja, por associações.

É notável que o que torna o produto da operação analógica verossímil é o entendimento de que a cidade se constrói sobre um sistema de referência a elementos invariáveis, que formam a imagem e a memória coletiva da cidade. Isso reporta à noção proposta no primeiro livro de Rossi de que a cidade, como construção coletiva, tende a uma continuidade, pois a memória coletiva se encarrega de criar a sua imagem. Numa intrínseca relação com as formas da cidade de Veneza, as arquiteturas de Palladio, das quais uma é apenas projeto, unem-se na formação de uma paisagem imaginária, cuja “supressão de claros limites de tempo e de espaço oferece (...) aquela tensão que encontramos na memória” (ROSSI, 2001b, p.303).

Algumas características da memória assinaladas por Lowenthal (1988) contribuem para o entendimento dessa ilusão de veracidade que a cidade análoga opera: o autor observa que tendemos a registrar com mais facilidade aquilo que de certa forma é excepcional e que “os lugares lembrados tendem a convergir, a menos que sejam especialmente distintos” (LOWENTHAL, 1998, p.100). Essa concepção tanto notabiliza os monumentos como referência para a imagem da cidade, como torna crível a construção de uma imagem com edifícios transpostos de seu lugar comum e projetos que nunca foram construídos,

uma vez que seja mantida a coerência com a imagem prévia que temos das paisagens e construções daquele lugar, cujos detalhes que permitiriam lhes distinguir, por sua generalidade, dificilmente são apreendidos.

Através do que chama de uma operação de “colagem” em que projetos e objetos inventados ou reais propõem uma alternativa à cidade real, o quadro de Canaletto reflete, para Rossi, “a capacidade da imaginação nascida do concreto” (ROSSI, 1976).

Haveria, segundo o arquiteto, muitos caminhos para se chegar a esse resultado, e um deles seria justamente o da análise urbana sustentada em *A Arquitetura da Cidade*. Consequentemente, a referência de Canaletto servia-lhe também “para mostrar como uma operação lógico-formal podia traduzir-se num modo de projetar”, apresentando-lhe “a hipótese de uma teoria de projeto arquitetônico em que os elementos são preestabelecidos, formalmente definidos, mas que o significado que brota ao cabo da operação é o sentido autêntico, imprevisto, original da pesquisa” (ROSSI, 2001b, p.303).

Numa operação artística, portanto, Rossi reencontra aquele que seria um método racional e científico de projetar: o recurso aos tipos, como formas preestabelecidas para o projeto de arquitetura, que vinculam o momento projetual ao analítico. Sendo extraídos da leitura da cidade concreta, os tipos, quando reelaborados no projeto, reforçam o valor da cidade como construção coletiva e geram arquiteturas em intrínseca relação com a história e a memória coletiva, tal como o faz o quadro de Canaletto.



Figura 8: ROSSI. *Teatro del Mondo*, Veneza, 1979

Isso fica particularmente evidente no projeto de Rossi para o *Teatro del Mondo* (figura 8), uma estrutura temporária construída para a Bienal de Veneza de 1979, visto as muito claras analogias que o projeto estabelece com o seu contexto físico e cultural, como uma operação tipológica que busca nas formas do seu entorno as referências para reinvenção. Esse é um dos projetos do arquiteto em que, a princípio, a referência tipológica se faz mais evidente, por ser portador de uma aparente unidade formal, que permite pressupor a eleição do tipo como a primeira etapa do projeto de arquitetura.

Na natureza vaga e abstrata do tipo, entretanto, é notável que o arquiteto encontra a possibilidade de pensar sua arquitetura numa grande diversidade de associações, preocupado com a forma arquitetônica em si, autônoma frente a qualquer função. As correlações de Rossi ultrapassam os limites do teatro, e também as fronteiras venezianas, reencontrando a tese sustentada em *A Arquitetura da Cidade* de que os tipos são atemporais e “ageográficos”, serviriam para entender a estrutura da cidade independentemente de tempo e lugar. Segundo o arquiteto, “A torre do teatro podia ser um farol ou um relógio; o Campanário, um minarete ou as torres do Kremlin: as analogias são ilimitadas e se confrontam com essa cidade análoga por excelência” (ROSSI, 1984, p.84, tradução nossa).

Desenhos de Rossi (figura 9) mostram as interessantes afinidades formais que o arquiteto encontra entre a forma de seu teatro, diferentes variações de faróis, uma torre escalonada e construções rurais. As analogias são diversas, e parecem transcender a preocupação de se as formas relacionadas se encontram na essencialidade do tipo. A analogia rossiana encontra na natureza arquetípica do tipo a oportunidade de o converter em múltiplos fragmentos de lembrança para o projeto arquitetônico.

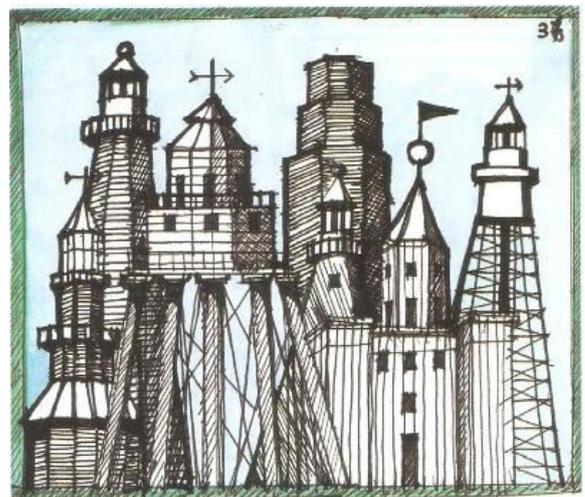


Figura 9: ROSSI. *Il libro azzurro. I miei progetti* 1981, 1981

Sendo extraídas da cidade concreta, contudo, tal como é da própria natureza do trabalho com os tipos, quando essas referências são selecionadas do passado da cidade, elas não são completamente despojadas das camadas de significado que lhes são depositadas pelo tempo e pela experiência humana. Essa bagagem vem a contribuir na construção de novos

significados, enriquecendo as analogias. A associação ao farol, por exemplo, carrega ao projeto rossiano a memória de ser esse propriamente uma “casa de luz”, que serve para observar e é observada (ROSSI, 1984, p.79).

Essa imagem encontra releitura na construção do cenário do teatro como um caminho que une a porta a uma janela (embora pareça, a estrutura da planta não é centralizada, essa ideia vem a ser dada pela circularidade das galerias e pela inclinação do telhado pontiagudo). Pela janela, é possível ver a paisagem, os *vaporettos* e as barcas venezianas a passar, introduzindo-se na vida do teatro, “constituindo a verdadeira cena, fixa e móvel ao mesmo tempo” (ROSSI, 1984, p.79). O mundo da ficção se confunde com a vida da cidade, e essa reencontra sua analogia ao teatro, insinuada desde *A Arquitetura da Cidade*, quando chamada de “cena fixa das vicissitudes do homem” (ROSSI, 2001a, p.3).

O grande diferencial desse projeto de Rossi é talvez o fato de a edificação ser originalmente flutuante, rememorando a tradição das festas barrocas venezianas que aconteciam em barcas atadas entre si. Essa condição facilita a compreensão da diversidade de associações que a arquitetura estabelece com os elementos da paisagem veneziana – na referência a Canaletto, é a possibilidade real da transposição do elemento arquitetônico na criação de diferentes “Venezas análogas”.

A partir da inspiração de Canaletto, a cidade de Veneza se transforma, para Rossi, na imagem de um pensamento criativo que busca suas referências no real, no concreto, e, nesse sentido, em ocasião de encerrar alguns comentários sobre o seu projeto para o *Teatro del Mondo*, o arquiteto afirma: “Estas são algumas poucas notas sobre o meu projeto independente da possibilidade de sua construção e de seu uso. Mas certamente não independente de uma construção veneziana, de um modo de projetar que procura apenas no real a fantasia” (ROSSI, 200-).

A relação com a realidade é uma constante na obra de Rossi, entretanto, como já sugere esse enigmático apelo à fantasia, o método objetivo da operação com os tipos, que bebe da história e da memória coletiva, não define a totalidade do seu processo de projetar.

Um salto subjetivo permeia a admissão da “analogia” como método de projeto, o que fica particularmente evidente quando, em 1976, no texto *Por uma arquitetura analógica*, o arquiteto recorre ao trecho da carta escrita pelo psicólogo Carl Jung à Freud, para definição do pensamento analógico:

Expliquei que o pensamento “lógico” é aquele que se expressa em palavras dirigidas ao mundo exterior na forma do discurso. O pensamento “analógico” é percebido ainda que irreal, é imaginado mesmo que silencioso; não é um discurso, mas uma meditação sobre temas do passado, um monólogo interior. O pensamento lógico é um “pensar em palavras”. O pensamento analógico é arcaico, implícito e praticamente inexprimível em palavras” (JUNG apud ROSSI, 2006b, p.379).

Essa definição mostra um movimento de introspecção em que a memória pessoal substitui a referência à história e à memória coletiva, adicionando uma componente subjetiva àquele que, a princípio, seria um método racional e objetivo de projetar. Consequentemente, o caráter autobiográfico, que segundo Rossi é inerente ao fazer artístico, é admitido no interior de sua teoria de projeto.

Na sequência, Rossi (2006b, p.380) assume que em seus projetos mais recentes afloram com mais clareza “tensões gerais e pessoais”, embora continue a pensar em “objetos familiares, cuja forma e posição já são fixas, mas cujos significados podem ser modificados. Celeiros estábulos, abrigos, oficinas, etc., objetos arquetípicos cujo apelo emocional comum desvenda preocupações eternas”.

Tal como ressalta o arquiteto, o intermédio da memória individual não significa um abandono da perspectiva de cidade como construção coletiva ou um desinteresse em construir sua arquitetura numa intrínseca relação com a história e a memória coletiva. Na verdade, a participação da memória garante um vínculo com a realidade e, portanto, com uma experiência que em grande parte do tempo é comum.

O historiador português Fernando Catroga (2009, p.13) observa que recordar é por excelência um ato “relacional”: a “intersubjetividade” media “o relacionamento entre a interioridade do sujeito e algo que parece vir do seu exterior”. O sujeito, antes de “ser um eu”, já estaria imerso em uma “memória que o socializa”, define sua “estratégia de vida” e seus “sentimentos de pertença e adesão ao coletivo”. A memória coletiva seria “um adquirido que a subjetividade permanentemente renegoceia”.

É considerável que, para construir sua argumentação, o autor recorre a Maurice Halbwachs, o sociólogo francês que vimos influenciar a teoria rossiana de *A Arquitetura da*

*Cidade*¹⁷. Segundo Catroga, em *La Mémoire collective* (1950), Halbwachs teria revisto sua posição em *Les Cadres sociaux* (1925) e aceitado a interiorização da própria experiência do tempo social, abrindo espaço para a inclusão memória pessoal na socialização, ao admitir que “as recordações radicam na subjetividade, embora cada eu só ganhe consciência de si em comunicação com os outros, pelo que a evocação do que lhe é próprio tem ínsitas as condições que a socializam” (CATROGA, 2009a, p.12).

Assim, pode-se inferir que, se a participação da memória tem potência de imprimir um caráter pessoal e imprevisível ao processo criativo rossiano, também não o desliga de um desejo de viabilizar o reconhecimento dos significados atribuídos à sua obra, o que, desde a perspectiva cultural neorracionalista, dá-se pela intrínseca relação entre suas formas e as formas da cidade preexistente.

Essa ideia permite confrontar também a noção de memória à de história, uma vez que, se à história é exigido maior esforço metodológico do que à memória, é preciso entender que a escrita da história também não é autônoma, é um fazer narrativo mediado por um sujeito – o historiador. Desse ponto de vista, o compromisso com a via da história, exigida de um esforço metodológico que garanta racionalidade e veridicação, que leva Rossi a buscar o material da arquitetura no feito concreto da cidade, consolidado na história, já se constrói no respaldo da subjetividade e da imaginação.

Se avaliada a natureza do tipo como uma forma em alto grau de abstração, que, se descrita e, principalmente, se desenhada, já pressupõe uma definição formal, podemos refletir se, de fato, o melhor lugar para ela ser conservada não seria justamente na imprecisão da memória, pois, como analisa Pierre Nora (1993, p.9), “a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes (...)”. Guardar as referências na memória é, portanto, admitir a elas a mesma indeterminação do tipo. Ambos os caminhos favorecem a abstração que a formas ganham nos projetos de Rossi – abstração não no sentido de um isolamento da realidade, mas de simplicidade geométrica, simplificação da representação.

Rossi diz ter encontrado na definição de analogia de Jung “um sentido diferente da história concebida não somente como fato, mas como uma série de coisas, objetos afetivos a serem usados pela memória na concepção de um projeto” (ROSSI, 2006b, p.380). Assim,

¹⁷ Cf. p.46.

como afirma em sua *Autobiografia Científica* (1981), as “impressões” da cidade encontram reflexo em sua arquitetura, “nas relações analógicas, nas associações entre coisas e situações, (...) mesclando autobiografia e história civil” (ROSSI, 1984, p.28, tradução nossa), numa mobilização, à luz de Halbwachs, de memórias pessoais, ciente das condições que as socializam.

Pode-se ver a complexidade desse intermédio da memória no processo criativo rossiano quando a participação de lembranças pessoais passa a ter um papel determinante no projeto, como no caso da proposta do arquiteto para a expansão do cemitério de San Cataldo em Módena (1971-1978) (figura 10).

A definição formal teve como desafio, para Rossi, a representação da morte, e a resposta ao problema advém de duas ideias principais. Uma é a assimilação da morte à morfologia de um esqueleto e à ideia de fratura (ROSSI, 1984, p.22). A analogia aqui não se dá sem parcialidade, revela os encontros entre memória pessoal e coletiva, e tem uma justificativa quase prosaica – surgiu da persistente “dor dos ossos” que o arquiteto sentiu durante a recuperação de um grave acidente de carro que sofreu na época em que elaborava o projeto. Essa ideia define a forma do conjunto de columbários: edifícios de seção retangular em sucessão inscritos em um triângulo. Desenhos de Rossi mostram a associação desta forma algo próximo a uma espinha de peixe (figura 11), e são interessantes para mostrar o potencial da analogia para ultrapassar os limites da disciplina arquitetônica.

O caminho central que corta o conjunto remonta à ideia de fratura e é também uma releitura da sequência de contrafortes da Catedral de Milão, cuja origem é a experiência da cidade: “Pessoalmente creio ter permanecido durante muito tempo deslumbrado pela presença daqueles volumes perpendiculares

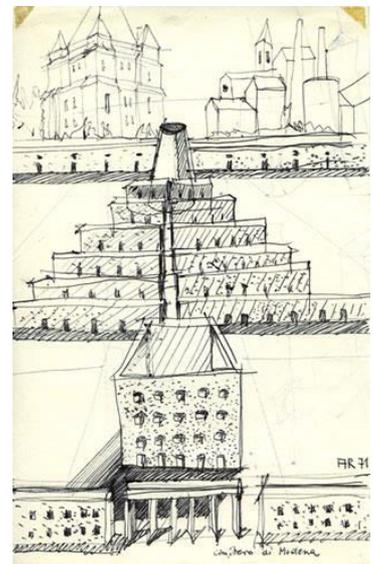
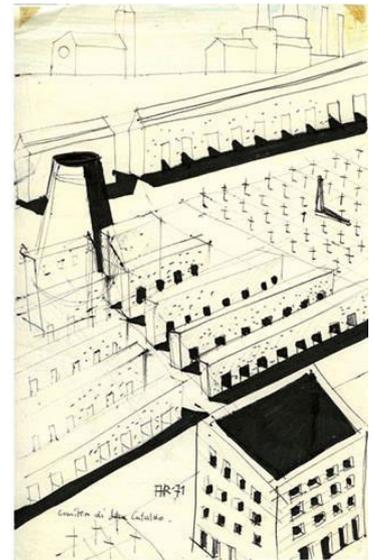


Figura 10: ROSSI. Expansão do cemitério de San Cataldo, Módena, 1971-1978

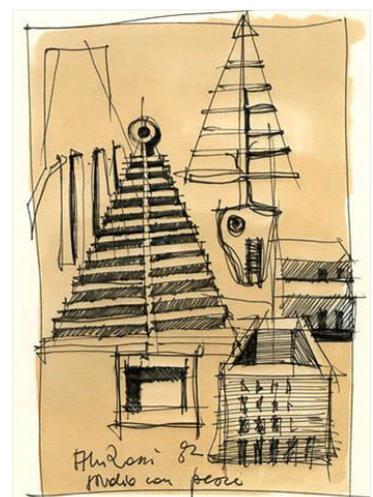


Figura 11: ROSSI. Studio con pesce, 1982

ao muro do edifício. São elementos que reaparecem na rua central de meus projetos de Módena e Fagnano Olona” (ROSSI, 1984, p.77, tradução nossa).

Essa experiência como sensação também está presente na segunda ideia central para o projeto: o reconhecimento de que “as coisas, os objetos, as construções dos mortos, não são diferentes das dos vivos. Lembrava da tumba romana do panadero, uma fábrica abandonada, uma casa vazia; também via a morte no sentido de “nada vive aqui” (...)” (ROSSI, 1984, p.50, tradução nossa). Tal concepção se faz particularmente evidente no silêncio e na austeridade que emanam das formas e da composição do projeto.

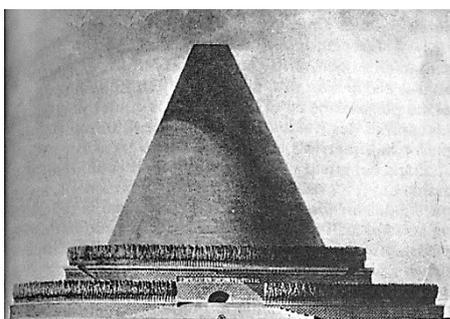


Figura 12: ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE.
Cenotáfio cônico, séc. XVIII

As formas do cubo, que abriga o santuário dos mortos na guerra e o ossuário, e do cone, que acomoda a sepultura comunitária, colocadas no começo e no fim da espinha central, em sua simplicidade geométrica e monumentalidade, descrevem o significado da morte e da lembrança.

As janelas regulares sem esquadria e o pátio coberto do ossuário remetem a uma casa abandonada e inacabada.

A luz que atravessa com precisos raios a seção do cubo é a mesma que penetra pelas vidraças do quadro Pio Albergio Trivulzio (1892) de Ângelo Morbelli¹⁸, outra recordação presente a durante a elaboração do projeto de Módena, cujo naturalismo e “ar de morte” o arquiteto buscou transpor ao seu projeto (ROSSI, 1984, p.23). É notável que a forma cônica do jazigo comunitário remete à proposta para o *Cenotáfio cônico* (figura 12), um célebre projeto utópico concebido por Étienne-Louis Boullée no século XVIII.

Os desenhos de Rossi para o projeto de San Cataldo (figura 13) revelam a complexidade que a dimensão subjetiva imprime ao processo projetual no que diz respeito a própria representação arquitetônica.

Sobre o plano do conjunto, o arquiteto dispõe as vistas, fachadas e plantas dos edifícios que compõem o projeto. A localização dos elementos é precisa: à esquerda da composição

¹⁸ Ângelo Morbelli (Alexandria, 1853 – Milão, 1919) foi um pintor italiano, vinculado ao Divisionismo, movimento que, em finais do século XIX, empenhava-se em novas investigações sobre a decomposição da luz e da cor, como meio de expressão de temas “sociais” modernos, como a dificuldade das classes mais pobres e a velhice, e que viria dar origem ao Futurismo.

estão a vista, a planta e o corte do volume cônico da sepultura comunitária e, à direita, os mesmos desenhos, nas mesmas posições, do cubo do osuário; as fachadas dos columbários periféricos ocupam a parte inferior do plano.

Todos os desenhos se encaixam perfeitamente nos vazios entre as edificações, em uma malha simétrica formada pelo prolongamento das linhas su-

geridas pela disposição dos próprios edifícios no plano geral. No caso das vistas, a imagem é colorida e passa a ter um céu, o que ressalta os quadros criados pela estrutura, mas também confere, a esses trechos, um destaque que coloca em dúvida o ponto de vista do desenho.

Um “santinho”, precisamente colado sobre a imagem, cobrindo parcialmente a planta do osuário, fala da dimensão mística que esteve presente durante todo o projeto.

A mistura de recordações pessoais de uma experiência da cidade a um propósito metafórico de representação da morte e as referências que ultrapassam o campo da arquitetura são algumas aberturas que o intermédio da memória traz ao processo criativo rossiano, ultrapassando o caráter objetivo a que o trabalho com os tipos se propõe.

A tipologia das cabanas tem uma importância considerável na obra de Rossi. Ela se converte na residência de estudantes de Chieti (1976) (figura 14), nas casas suspensas na floresta de Borgo Ticino (1973), em provadores e armários, e em inúmeros outros projetos que tomam vida em seus desenhos. É um bom exemplo para se observar a complexidade de significado que a participação da memória em seu processo projetual imprime ao tipo, como se pode ver na comparação feita por Rossi de seu projeto para a residência de estudantes de Chieti (1976) ao do edifício residencial Gallarate 2 de Milão (1968-1973):

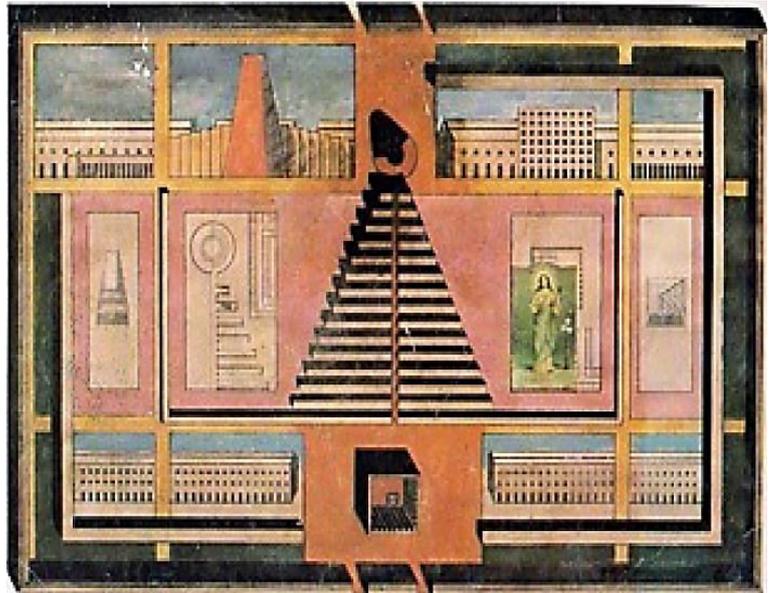


Figura 13: ROSSI. Plano para o cemitério San Cataldo de Módena, 1971-1978, data do desenho desconhecida

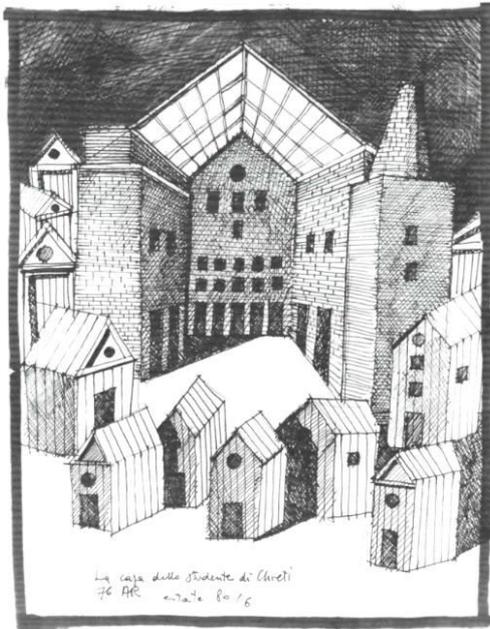


Figura 14: ROSSI. *La casa dello studente di Chieti*, 1976

A diferença que existe entre o grande edifício que desenhei alguns anos antes para o Gallatarese de Milão e essas casitas serve para iluminar o único pensamento que sobre a cidade e os lugares que habitamos pode-se fazer: o de observa-los como parte da realidade da vida do homem. São como cópias e visões e tempos diferentes: a juvenil visão das grandes galerias das casas operárias, dos pátios cheios de vozes e de encontros, que, em minha infância burguesa, espiava quase com temor, exerciam em mim a mesma fascinação que as casitas de praia, ou, melhor ainda, que as casitas que voltavam à minha mente em outras situações e outros lugares, como podem ser as casas dos monges da província de Paiva ou aquelas disseminadas pelos subúrbios americanos (ROSSI, 1984, p.52-53, tradução nossa).

Entre memórias coletivas e pessoais, “a casita, cabana, pequena casa de praia, conformava-se e deformava segundo o lugar e as pessoas, e nada podia eliminar ou substituir nela esse caráter privado, quase singular, de identificação com o corpo, com o desnudar-se e vestir-se” (ROSSI, 1984, p.53, tradução nossa). Nos desenhos, a cabine frequentemente aparece em uma disposição irregular e em condição de instabilidade, o que reforça essa identificação com o corpo que se movimenta, com a fragilidade do tempo do homem.

Vê-se, portanto, que uma experiência pessoal vem, através da memória, a intermediar as relações com as formas da cidade concreta, tendo um papel determinante nas escolhas projetuais rossianas.

Esse fato tem como resultado significativo um processo que, como veremos a seguir, dentre as diversas referências formais que a análise da cidade é capaz de oferecer, deleita-se da repetição de um seletivo repertório formal e figurativo, fruto do encantamento por determinadas formas, que provém dessa experiência da cidade como sensação.

3.3. A espiral da memória rossiana

Observando a obra de Rossi, é notável que as suas formas são poucas. Isso acontece precisamente, como observa o historiador de arte Vincent Scully (2013), porque elas não são inventadas e sim lembradas, e é da natureza da memória, como identifica Nora (1993), ser “susceptível de longas latências”, de uma relação afetiva e particular com o passado. O próprio Rossi reconhece essa condição ao afirmar que:

Provavelmente a observação das coisas construiu minha melhor educação formal; essa mesma observação se converteu logo em memória das coisas. Agora creio poder ver a todas, belamente dispostas em fileira, alinhadas como em um herbário, um catálogo, um dicionário. Porém **tal catálogo, situado em um ponto intermediário entre a imaginação e a memória, não pode ser neutro, senão que se refere com preferência a alguns objetos, dos quais é uma deformação**, ou, de alguma maneira, a evolução” (ROSSI, 1984, p.33, tradução nossa, grifo nosso).

A reincidência de um mesmo repertório não apenas formal, mas também figurativo, revelada pelas arquiteturas de Rossi, descreve um processo criativo em que a repetição se converte em meio de atingir novos e inesperados resultados, na certeza de que “é impossível criar algo fantástico sem uma base rígida, incontrovertível e, por suposto, repetitiva” (ROSSI, 1984, p.47, tradução nossa).

É nesse sentido que Rossi diz ver, ao olhar para o *Teatro del Mondo*, surgir das águas também o cubo de Módena ou o Monumento pela Resistência de Cuneo (1962), e na sequência declara que “Ver-se obrigado a repetição pode significar falta de esperança, mas (...) fazer sempre o mesmo para que resulte diferente é algo mais que um exercício: é a única liberdade que se pode encontrar” (ROSSI, 1984, p.69, tradução nossa).

É notável que o próprio trabalho com os tipos propicia essa conduta, uma vez que eles nada mais são que estruturas arquetípicas que se repetem na cidade. Em certa medida, portanto, transpõe-se ao processo projetual rossiano a ideia proposta em sua publicação de 1966 de que a estrutura urbana pode ser entendida segundo um conjunto de tipologias e lógicas que se repetem, sem que isso signifique uma uniformidade de manifestações. Nesse processo, tal como na fórmula estruturalista:

Mais do que as coisas mesmas é a aparição das relações entre elas que determina novos significados (...) A repetição, a “colagem”, a translação de elementos de uma composição para a outra também nos colocam, em cada projeto, diante de outro projeto que queremos desenvolver e que é, por sua vez, memória de outras coisas (ROSSI, 1984, p.30, tradução nossa).

Entretanto, se em *A Arquitetura da Cidade* esse entendimento sustenta uma ideia de cidade como criação coletiva, a participação da memória no processo criativo rossiano se encarrega de uma seleção em que a repetição constrói uma visão particular de cidade. Isso se faz particularmente evidente através do maior instrumento de pensamento em arquitetura de Rossi: o desenho – onde o arquiteto pode explorar ao máximo as analogias.

Como observa Solà-Morales (1995, p.89), num “interminável jogo estrutural entre tipos e imagens em constante interação”, é a apresentação de uma ideia, como “jogos de figuras”, que constitui o objetivo fundamental do trabalho arquitetônico de Rossi. A desilusão que muitos sofrem diante da sua arquitetura construída justificar-se-ia por uma tentativa de considerá-la “objetual ou funcionalmente”, quando seus desenhos chamam atenção para um processo do qual a construção do edifício é apenas um episódio de uma ideia.

Trata-se de uma ideia que muitas vezes não começa em função da construção, nem se encerra com ela. Como declara Rossi (apud QUIK, 2015, p.51, tradução nossa), o que mais lhe “surpreende em arquitetura é que um projeto tem uma vida em seu estado construído, mas outra em seu estado escrito ou desenhado”. Nesse estado desenhado, seus projetos ganham uma nova vida, retomados e inseridos em outros contextos, reunidos na construção de paisagens imaginárias, deformados ou desmembrados na investigação de novas formas.

Na série de desenhos *Composição Urbana* (1973), por exemplo, Rossi justapõe versões de seus projetos construídos criando paisagens imaginárias, em que, nas relações e associações estabelecidas, as formas ganham novos significados. Em um dos desenhos da série (figura 15), o cubo, a sequência de ossuários e o cone do seu projeto para a expansão do cemitério San Cataldo ocupam o centro da composição, e uma versão do edifício do complexo residencial Gallatarese 2 (1973), construído em Milão numa “tipologia de galerias lineares” (ROSSI, 2006a), vem a dar forma às galerias que originalmente conformavam o seu perímetro. A ponte de seção triangular projetada para a Piazza dela Pilotta

em Parma (1964), cuja forma foi reproduzida no monumento para a praça da prefeitura de Segrate (1965), repousa sobre a edificação em primeiro plano. O fundo da imagem é composto por um conjunto de construções anônimas familiares ao repertório de referências de Rossi.

Um segundo desenho da série (figura 16) justapõe uma variante do monumento de Segrate, uma torre escalonada e a dupla de colunas do edifício residencial de Gallatarese sustentando galerias lineares, marcadas por janelas da escola de Falagno Olona (1972-76), na época, em construção. O uso de sombras traz um caráter expressivo à imagem, elucidando os diferentes planos em que se encontram as arquiteturas e, ao mesmo tempo, criando um jogo dúbio de claro e escuro, ao não corresponder à exata posição dos edifícios.

É notável que Rossi faz, nessas operações, o mesmo que Canaletto em seu “capricho”: reunir elementos reais e fictícios dando forma a uma visão particular e imaginada de cidade. O uso de seus próprios projetos e de um repertório específico reforça a dimensão subjetiva e pessoal desse processo.

O mesmo pode ser dito do desenho *La due Città* (1973) (figura 17), em que um trecho da fachada do edifício residencial Gallatarese é duplicado e as suas colunas alongadas, de modo que o edifício passa a constituir uma espécie de “ponte” ligando a cidade histórica, ao fundo, formada por um conjunto de casas torres e chaminés, e a cidade moderna, no plano frontal, formado por uma sequência regular de edifícios prismáticos.

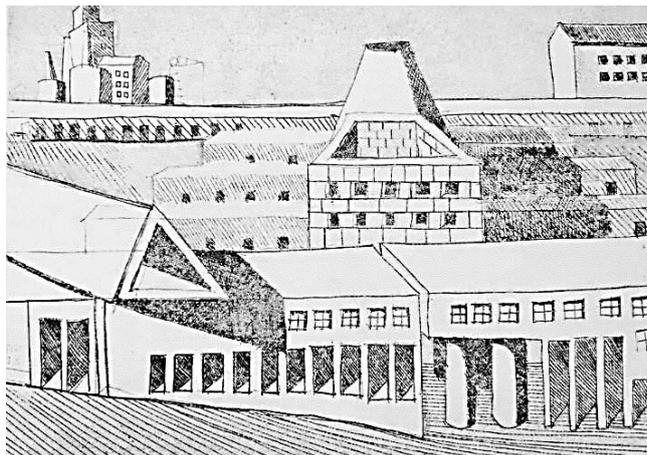


Figura 15: ROSSI. Composição urbana, 1973

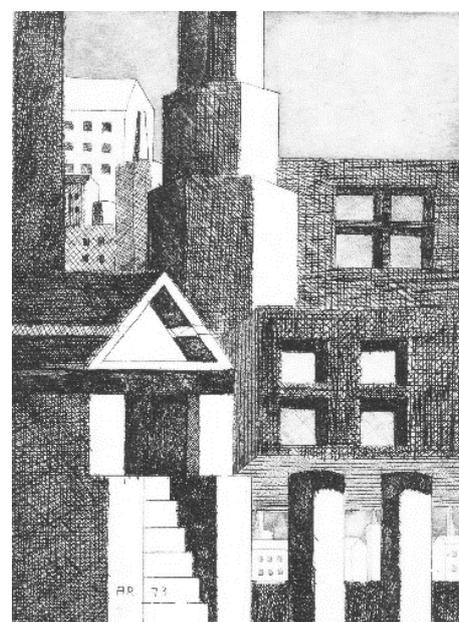


Figura 16: ROSSI: Composição urbana com monumento, 1973.

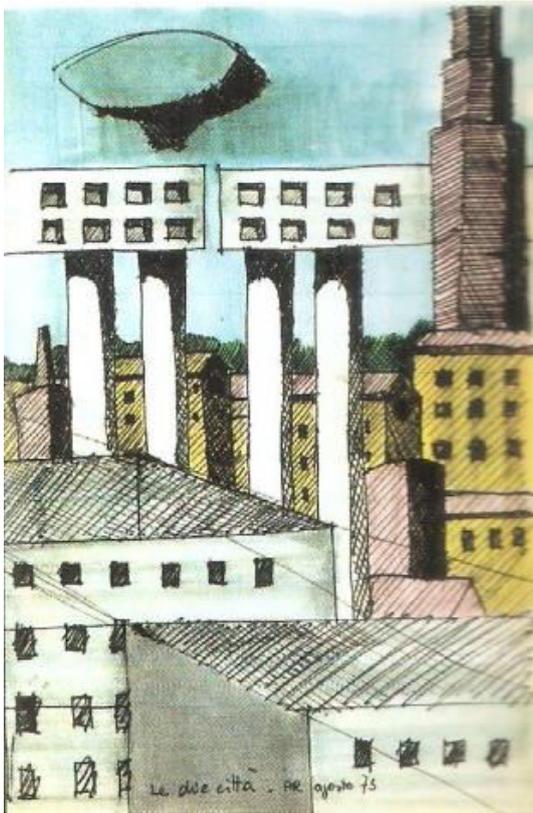


Figura 17: ROSSI. *La due Città*, 1973

Conhecidas as teses rossianas, vale uma reflexão sobre o possível significado dessa imagem: fazendo uma ponte entre os dois lados da cidade, a arquitetura de Rossi parece defender que, através da tipologia, a nova arquitetura se construa na relação com a cidade do passado.

O dirigível cinza que Rossi viu nos céus de Milão em 1973 durante a *Fiera Campionaria*, enquanto fazia o desenho, tem a sua primeira aparição, e virá a fazer parte das imagens que constituem a sua visão de cidade. Embora o desenho não transpareça em sua totalidade, vale convocar a criativa analogia que o dirigível lhe suscita, mostrando a imprevisível participação da memória pessoal: “O volume ocupava completamente o céu, projetando uma grande sombra

na estrada. O que mais me impressionou foi o seu movimento / como um grande peixe na água” (ROSSI apud KENTGENS et al., 2015, p.68, tradução nossa).

É notável que, submetendo-o a tantas condições e deformações na dimensão do desenho, em nada parece importar para Rossi a função do edifício Gallatarese construído como um bloco residencial. A observação dos desenhos deixa, portanto, claro que o que interessa ao arquiteto, em seu processo projetual, é explorar as qualidades formais da arquitetura, o que é consequente e, ao mesmo tempo, revelador de sua certeza na independência entre forma e função. A ideia que embasa a sua veemente crítica ao que chama de “funcionalismo ingênuo” dos arquitetos modernos – a de que não se trataria de, com a arquitetura, impor um modo de vida, mas de “permitir tudo o que de imprevisível há na vida” (ROSSI, 1984, p.14, tradução nossa) – parece encontrar sua oportunidade de expressão máxima na dimensão do desenho, onde a forma não se submete a qualquer limite dado pelo uso ou pela construção.

O mesmo se faz evidente por outra composição (figura 18) de Rossi, em que os elementos de arquitetura são novamente tomados na construção de uma cena imaginária, desta vez

distribuindo-se em diferentes planos. No primeiro desses, uma colunata que lembra o embasamento do edifício de Gallatarese sustenta uma forma de seção triangular que remete ao volume da fonte do monumento de Segrate, porém destituída de sua espessura e fundo. A referência à forma se mantém, na generalidade do tipo, mas o elemento parece uma folha de papel dobrada em vez de uma estrutura de concreto. Num segundo plano, vê-se variantes da torre e da chaminé comuns ao repertório rossiano e, num terceiro, uma forma análoga ao bloco de apartamentos do edifício Gallatarese, com suas janelas. O fundo é composto por mais algumas chaminés e, por fim, um céu.

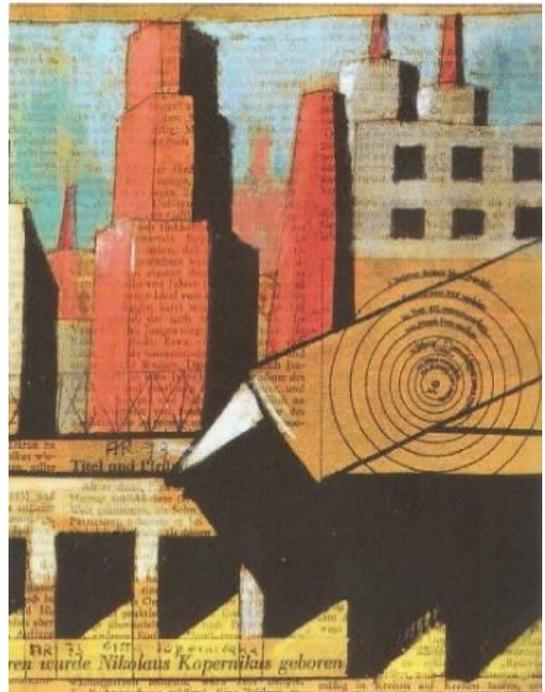


Figura 18: ROSSI. *Città copernicana*, 1973

Além das diferentes camadas de arquitetura, o desenho é confeccionado sobre uma página de jornal tomada por uma matéria sobre o sistema solar de Copérnico. É perceptível que a pintura deixa propositalmente algumas partes do texto e a sua ilustração visíveis, e que os seus limites ora atendem aos contornos das formas arquitetônicas, ora aos da diagramação do jornal. Dessa forma, a folha do jornal não constitui apenas o papel do desenho, mas vem a fazer parte dele, ao ponto de lhe proporcionar o nome de *Città copernicana*.

Essa operação ganha um significado interessante quando resgatamos a ideia, proposta por Rossi em seu primeiro livro, do “estudo da cidade como fato material, artefato, cuja construção que ocorreu no tempo, e do tempo conserva vestígios (...)”. Desse ponto de vista, a cidade pode ser entendida como uma série de camadas sobrepostas, acúmulo de diversos tempos, que constituem dado último e verificável da história de seu desenvolvimento. “As cidades são [portanto] o texto dessa história (...)” (ROSSI, 2001a, p.193).

Em todos esses desenhos, um determinado repertório se repete, construindo novas analogias, não sem comportar deformações, manipulações e fragmentações características das operações da memória e de uma nítida vontade de experimentação. Se a arquitetura de Rossi se propõe uma tradução do tipo, e podemos ver na ideia de tipo a origem de sua disposição à repetição, a insistência no retorno aos seus próprios projetos – uma referência

explícita que já não parece ser determinada ao nível da essencialidade do tipo, mas da definição formal, da opção figurativa – mostra a dimensão pessoal de seu processo criativo e expõe a busca do artista “autobiográfico”.

Em sua incessante tentativa de entender a potência da “analogia”, em *Autobiografia Científica* Rossi fala da importância que teve para si a leitura da obra surrealista, carregada de misticismo, de René Daumal: *O monte Análogo. Romance de aventuras alpinas, não-euclidianas e simbolicamente autênticas* (1952). No romance, um grupo de pessoas se empenha na ascensão de um monte invisível, compartilhando uma experiência que se traduz na busca pelo significado da existência. A história não foi finalizada e, portanto, o que há no alto do monte nunca se revela.

Segundo o arquiteto, esse livro o conduziu a uma visão complexa da realidade, não sem ser associado a uma experiência pessoal: a representação da montanha se aproximava à sua “intuição dos *Sacri Monti* [que costumava visitar na infância], dos quais o mais difícil de entender é o sentido e o porquê da ascensão” (ROSSI, 1984, p.97, tradução nossa).

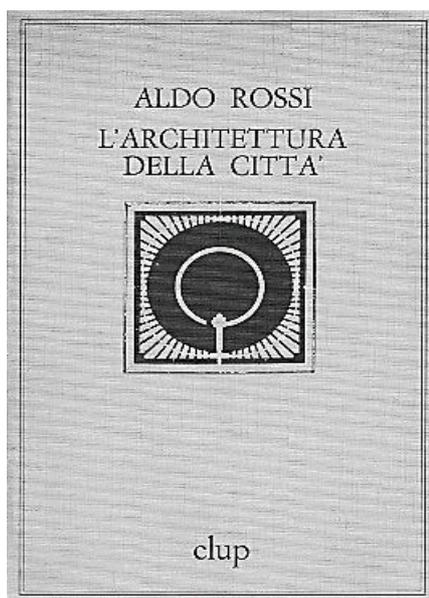


Figura 19: Capa da quarta edição italiana de *A Arquitetura da Cidade* (1987)

Em *Analogie et Théorie em Architecture*, Jean-Pierre Chupin (2010) destaca a relação entre o movimento da subida do monte e a ideia de “espiral ascendente” que acompanha a imagem que ilustra a capa da quarta edição italiana (1978) de *A Arquitetura da Cidade* (figura 19).

Na introdução à edição americana do mesmo livro, Eisenman (1982) faz uma extensa interpretação, carregada de simbolismo, dessa figura, que se aproxima da seção horizontal do Mausoléu de Hadrian (135-139 a.C.), que posteriormente veio a integrar o Castelo de Sant’Angelo em Roma.

Primeiramente, o autor reconhece na imagem uma espiral e fala da possível correlação da forma da espiral à de um labirinto, que, de acordo com o mito clássico, seria uma criação de Dédalo. Na sequência, lembra que Dédalo era o único arquiteto da mitologia e que seu labirinto se tornou, para a história, símbolo de uma arquitetura humanista. Essa condição humanista estaria por trás da ideia da espiral como um mausoléu, representando o

lugar simbólico da morte. Note-se que a representação da morte tem o seu lugar no trabalho e no discurso de Rossi, como pudemos ver, por exemplo, em sua poética interpretação no projeto para o Cemitério de Módena. Em um outro texto, escrito por ocasião da mostra *Aldo Rossi in America* em 1979, Eisenman (1979) aprofunda a relação entre o interesse rossiano pelo tema da morte e a desilusão de uma geração que viveu os horrores da Segunda Guerra Mundial. Essa desilusão está diretamente relacionada à sua segunda interpretação sobre a espiral: como imagem psicológica, essa representaria o local da transformação, o rito de passagem da geração de Rossi, entre a admiração e a crítica ao Movimento Moderno.

Para Chupin (2010), por sua vez, a associação entre as duas imagens, a subida do monte invisível e a espiral, revela uma busca “abertamente mística” por uma definição da analogia, apta a formular uma teoria que ultrapassa largamente a instauração de um processo operatório, para fazer do projeto de arquitetura um processo do qual nunca se sabe o resultado, ele mesmo análogo a qualquer outro.

A analogia se converte, para Rossi (1984, p.95, tradução nossa), em “um campo de probabilidades, de definições que se aproximavam à coisa repetindo-se entre elas, que se cruzavam como as agulhas dos trens”. A medida em que percorre diferentes projetos, a arquitetura rossiana estabelece novas e infinitas analogias, construindo novos significados, num grande projeto particular de cidade que parece nunca chegar ao seu fim.

Nesse processo, a repetição transparece o desencantamento, o modo de ver o mundo do artista que viveu a desilusão da guerra e o fim da utopia da arquitetura como expressão do progresso social, e que já não se admite positivo, “pode aspirar em seu ofício” à “poucas coisas” (ROSSI, 1984, p.33, tradução nossa), entendendo que a arquitetura é “mais um rito que um ato criativo” (ROSSI, 1984, p.48, tradução nossa).

A ideia da espiral para descrever o processo criativo de Rossi revela a angústia do artista, que, como diz o arquiteto, “ao procurar uma coisa não encontra apenas a ela”, donde “existe sempre em cada pesquisa um grau de imprevisibilidade, bem como um sentido de enfado ao terminar” (ROSSI, 1984, p.30, tradução nossa) que o leva a recomeçar. Não se trata de uma espiral ascendente no sentido evolutivo, mas uma espiral que, na construção de uma visão de mundo, permite-se ir e voltar sobre determinados temas, determinadas formas.

Esse movimento é favorecido pela própria natureza da memória, presa à dialética da lembrança e do esquecimento. O resgate nunca é exatamente igual: se, na vivência da cidade, Rossi encontra suas referências projetuais, armazenadas na memória, essas são submetidas a todo tipo de obsessão, deformação e imprecisão que essa natureza proporciona.

Nesse processo, os objetos se desligam das relações de tempo e espaço que a realidade os prescreve, e são tomados como fragmentos de uma nova composição.

3.4. Os fragmentos de lembrança – a dispersão do tipo

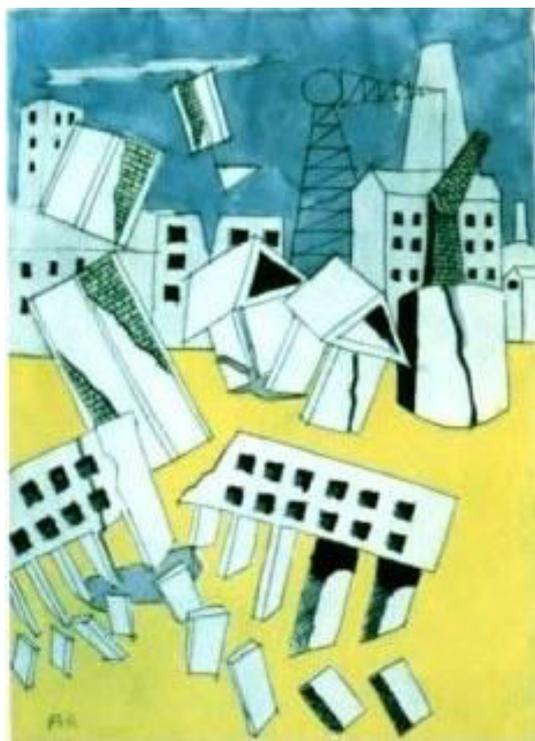


Figura 20: ROSSI. *L'architecture assassinée*, 1974

A ideia de morte exerce grande atração sobre Rossi, e não aparece apenas no seu já analisado projeto para o Cemitério de Módena. Ela é tema também da sua série de desenhos *L'architecture assassinée* (*A Arquitetura Assassinada*), digna de diversas interpretações.

O mais conhecido desses trabalhos (figura 20) é o dedicado a Manfredo Tafuri, que veio a utilizá-lo para ilustrar a capa de seu livro *Progetto e Utopia: Architettura e Sviluppo Capitalistico* (*Projeto e Utopia – Arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*), em 1976.

Nessa imagem, à frente de um horizonte formado por construções anônimas, mas para as quais o arquiteto encontra analogia com suas

formas projetadas, a arquitetura entra em verdadeiro colapso: uma chaminé sobre um grande cilindro e a torre escalonada comuns ao repertório de referências visuais de Rossi, o complexo residencial Gallatarese e a galeria de seção triangular do Monumento de Segrate são quebrados e fraturados. As cores vivas de fundo destacam as formas arquitetônicas, conferindo maior dramaticidade à cena através do contraste.

Uma primeira interpretação do desenho remete ao entendimento rossiano de que nada sobrevive à passagem do tempo, o fim mais previsível de tudo é a morte: “Talvez era isso o único que me interessava da arquitetura; porque sabia que era resultado de uma luta entre o tempo e uma forma que ia ser, finalmente, destruída em combate” (ROSSI, 1984, p.10, tradução nossa). Essa ideia vai de encontro ao louvor, visto em *A Arquitetura da Cidade*, aos monumentos como permanências, estruturas que sobrevivem à passagem do tempo e às transformações da cidade. Há, portanto, uma tensão, uma expectativa, entre permanência e impermanência no discurso de Rossi que se externaliza nessa composição.

A associação ao livro de Tafuri, contudo, atrela ao desenho um significado crítico mais profundo: a ideia de que a arquitetura é massacrada pela ideologia. Em sua obra, o crítico e historiador defende que, desde o Iluminismo, a arquitetura tem sido um instrumento ideológico do capitalismo e que, por isso, ela não poderia ser "revolucionária" como queriam os modernos.

Não se pode esquecer que Tafuri e Rossi, ambos discípulos de Ernesto Nathan Rogers, participavam do mesmo projeto de refundamentação teórica da disciplina arquitetônica, que movia o debate sobre arquitetura na Itália pós Segunda Guerra Mundial, apostando na crise dos princípios ideológicos do Movimento Moderno. Pelo menos enquanto colocação do problema, as ideias do arquiteto e do historiador entram em consonância: o historiador defendia, como resume Montaner (2007), a incorporação da arquitetura na história da cultura, o princípio da cidade como base que justifica a existência e finalidade de todas as obras, e a convicção de que a referência de toda crítica sobre arquitetura deve ser a sua história. As soluções apresentadas, entretanto, por vezes revelam divergências entre as ideias dos dois italianos, como teremos oportunidade de ver adiante.

Em *Autobiografia Científica*, a crítica rossiana à ideologia do Movimento Moderno também aparece em relação direta com a memória das destruições provocadas pela guerra:

A ilusão do Movimento Moderno, tranquila e moderada, pôs-se em pedaços baixo a violenta e definitiva explosão das bombas. (...) Só entre as ruínas estava a vitória e a derrota das vanguardas. Uma paisagem surrealista tangível, o amontanhamento de escombros. Tinha sido um autêntico ato de destruição. Não havia afetado a arquitetura, senão a cidade do homem, e o que sobrava já não pertencia, certamente, à arquitetura, mas era um símbolo, um sinal, uma recordação com frequência perturbadora.

Assim, aprendi a olhar as cidades com olho arqueológico ou cirúrgico. (ROSSI, 1984, p.16, tradução nossa).

“Perturbadora” e “surrealista” são termos que também podem descrever a imagem rossiana. A invocação da ideia de “cidade do homem” relembra a importância da cidade como testemunho de valores e memória, como construção humana, e fortalece o entendimento de que, embora as formas destruídas na composição sejam referência direta aos seus projetos e a um repertório figurativo específico, é difícil imaginar que Rossi pense o assassinato da arquitetura como o fim de um projeto pessoal. A sua arquitetura é, de início, tradução dos tipos deduzidos da análise da cidade, o que revela um desejo de fazer parte da construção da cidade como obra coletiva.

Ademais, a arqueologia estuda a cultura e os modos de vida do passado através de objetos, vestígios aos quais imputa os valores da própria sociedade a que pertencem. A qualidade “arqueológica” que Rossi atribui ao seu olhar para a cidade reforça, portanto, o encontro de uma profunda relação entre as formas dessa e a própria coletividade. Ao mesmo tempo, revela um interessante apelo ao fragmento, que nasce justamente da morte da arquitetura: “a questão do fragmento é muito importante em arquitetura, já que quiçá tão apenas por meio das destruições podem explicar-se absolutamente alguns sucessos. Fotografias de cidades durante a guerra, seções de casas, brinquedos quebrados. Delfos e Olímpia” (ROSSI, 1984, p.18, tradução nossa).

Desse ponto de vista, o assassinato da arquitetura apresenta, para Rossi, um certo encantamento, que está diretamente relacionado à oportunidade da recomposição que a destruição comporta, quando a ruína se converte em fragmento para a operação projetual:

Sempre, inclusive formalmente, me interessou esta possibilidade de utilizar pedaços de mecanismos cujo sentido mais geral foi perdido. Penso na unidade ou em um sistema construído exclusivamente de fragmentos reunidos: quiçá apenas um grande impulso popular poderia dar-lhes sentido de um desenho de conjunto (ROSSI, 1984, p.18, tradução nossa).

O fragmento nada mais é do que uma parte de um todo e é notável que o que Rossi faz em seus desenhos, recorrendo a formas deduzidas da observação da cidade e recuperando os seus próprios projetos, destituindo-os de seu lugar comum no espaço e no tempo, ou

seja, de um todo, para integrar uma nova realidade e construir novos significados na relação com a memória de seus significados anteriores, pode ser descrito como uma operação com fragmentos.

A princípio, essa constatação parece contraditória visto o olhar sistemático que regia as proposições de *A Arquitetura da Cidade*, trabalho do qual o arquiteto diz derivar sua teoria de projeto. Convém, entretanto, perceber que embora em sua “ciência urbana” Rossi busque instrumentos que permitam entender a estrutura da cidade e o seu desenvolvimento como um todo, o arquiteto propõe que os estudos se centrem em “fatos urbanos”, e reclama a individualidade desses fatos através do seu conceito de “*locus*”.

Além disso, se, por um lado, juntamente com a morfologia, a tipologia permite o entendimento da estrutura da cidade como um sistema, por outro, podemos nos aproximar da noção de tipo à luz da ideia de fragmento, quando pensamos que, deduzido das formas da cidade e convertido em material de projeto, ele constitui fragmento livre para integrar novas relações. Essa transposição não destitui o tipo das camadas de significado que lhe foram atribuídas ao longo do tempo como formas concretas da cidade, mas cria a oportunidade de ampliá-las, reintegrando o sistema da cidade no caso da arquitetura construída, e encontrando a possibilidade máxima de relações no mundo da memória e da imaginação expresso nos desenhos rossianos.

A operação com fragmentos ganha uma evidência especial em alguns desenhos de Rossi em que a colagem enquanto procedimento manual constitui a técnica artística.

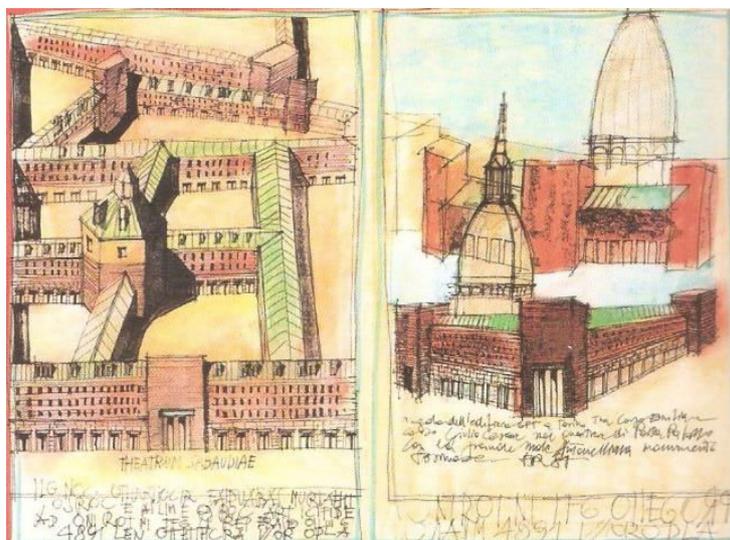


Figura 21: ROSSI. Sem título, data desconhecida – a colagem de recorte do segundo desenho sobre o primeiro da origem à Figura 22

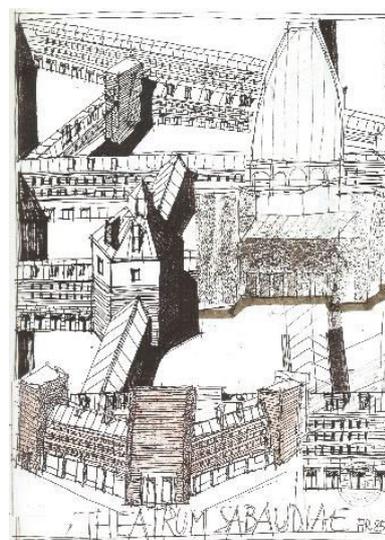


Figura 22: Sem título, 1985

É o caso de seu trabalho (figura 22) de 1985, em que formas recortadas de desenhos de seu projeto para o Edifício Aurora em Turim (1987) (figura 21) são coladas sobre outro desenho (figura 21) em que a fachada do mesmo projeto é justaposta à vista aérea da Academia de Turim, inspirada na coleção de ilustrações *Theatrum Statuum Sabaudiae* (1682) do ducado de Saboia de Joan Blaeu.

No desenho original, galerias lineares com telhado duas águas, análogas às que conformam o edifício rossiano, cruzam-se conformando pátios. Em alguns pontos, o cruzamento é resolvido pela inserção de um outro elemento, com destaque para o volume de planta octogonal que rememora a forma do *Teatro del Mondo*.

A colagem dos novos elementos não é aleatória, ela estabelece novas relações entre as formas, revelando um procedimento racional. Primeiramente, uma vista em perspectiva do Edifício Aurora vem a substituir sua fachada, e evidencia que sua forma também é resultado do encontro de galerias lineares cuja esquina é resolvida pela inserção de um outro elemento, no caso, um maciço volume cúbico em que se destaca a grande entrada com duas colunas, que claramente transcendem necessidades estruturais e são evidenciadas por seu valor enquanto forma.

Vale ressaltar o notável o comentário de Rossi a respeito das colunas, que aparecem nesse e em outros de seus projetos, como por exemplo no já visto residencial Gallatarese, e que mostra o valor reconhecido a um elemento arquitetônico singular, fragmento de uma construção. Segundo o arquiteto, ao passar de *vaporetto* pelo Grande Canal veneziano, ele teria visto as ruínas de uma coluna de Filarette, entre “as pobres casas construídas sobre os restos do que deveria ter sido um ambicioso palácio (...)”. Essa coluna, “Documento ou relíquia do tempo”, parecia-lhe “sempre, em sua absoluta pureza formal, o símbolo de uma arquitetura devorada pela vida que a rodeia”. Rossi teria voltado a vê-la, “nas ruínas romanas de Budapeste, na transformação de alguns anfiteatros, porém, antes de tudo, como fragmento possível de mil diferentes construções” (ROSSI, 1984, p.18, tradução nossa).

O segundo recorte, colado sobre a composição justamente na interseção das galerias lineares, mostra o Edifício Aurora anteposto a uma forma análoga à *Mole Antonelliana* (1863-1897), de maneira que a cúpula do monumento, tomada como fragmento, parece deixar o seu local original para coroar a edificação rossiana. Rossi conta que viu essa sobreposição ao observar a paisagem do topo de um edifício próximo (KENTGENS et al., 2015,

p.152). A citação ao edifício turinês do século XIX é bastante clara, a sua importância como monumento parece legitimar que a forma seja extraída de sua realidade concreta para figurar na visão de cidade rossiana como referência explícita.

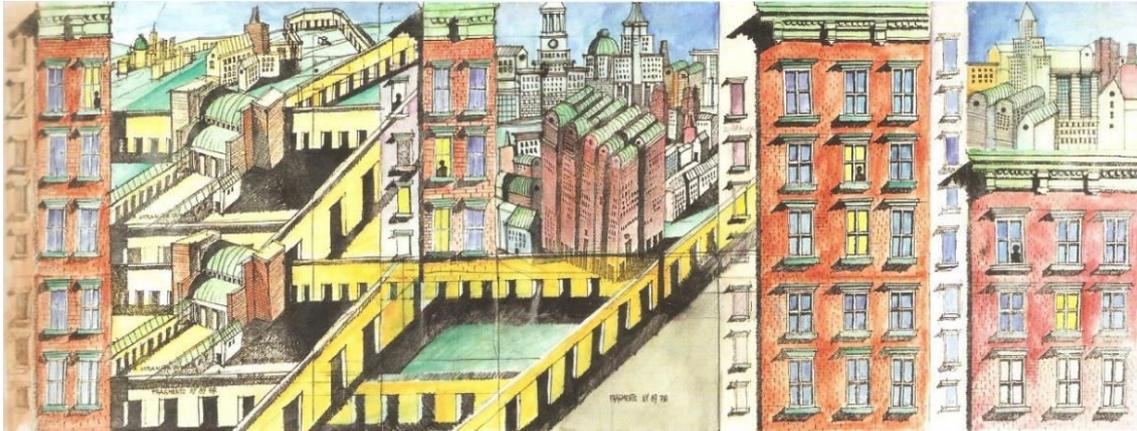


Figura 23: ROSSI. *Fragments*, 1985

A colagem tanto evidencia a operação com fragmentos que, não à toa, esses vêm a dar o nome à outra produção de Rossi (figura 23) que utiliza de técnica similar para alternar vistas de prédios residenciais nova-iorquinos e uma paisagem formada por edifícios isolados e paredes amarelas que se cruzam. Divisões lineares definem quadros de igual dimensão, revelando uma estrutura racional para encaixe dos desenhos. A clareza com que, à primeira vista, as imagens adaptam-se aos quadros do desenho e diferenciam-se enquanto fachada e perspectiva, é um primeiro aspecto que evidencia a natureza fragmentária da composição.

As paredes amarelas remetem às fachadas do projeto rossiano para a prefeitura de Borgoricco (1983) e o seu cruzamento cria uma sequência inusitada de pátios retangulares. Em um dos encontros, uma parede sobrepõe a outra, dando a estranha impressão de que o cruzamento acontece em diferentes níveis. Em outros pontos, o encontro é resolvido pela colagem, exatamente na interseção dos muros, do núcleo de entrada do mesmo projeto. A proporção dos elementos em relação a sua posição na vista, entretanto, parece negligenciar a razão da perspectiva.

Dois quadros recebem imagens de uma visão de cidade mais densa. Um olhar mais atento, contudo, revela o desejo de os incorporar à composição geral. Mesmo isolado entre as vistas das fachadas, o menor, no canto superior direito da imagem, estabelece uma relação com o todo, garantida pela continuidade do céu. De certa forma, ele integra as fachadas

ao redor à composição total, parecendo ser a vista além do edifício mais baixo. No outro quadro, a incorporação à paisagem geral é propiciada pela transparência da parede amarela, que permite ver o assentamento do conjunto de arranha-céus no solo.

A cobertura verde abobadada que cobre esses edifícios, celebre no projeto rossiano com Gianni Braghieri para a Villa Borgo Ticino (1973), coroa diversas outras arquiteturas da composição, estabelecendo analogias entre formas diferentes que não parecem remeter a um mesmo tipo.

Faz-se notável que, convertendo o tipo em múltiplos fragmentos de lembrança para a construção do novo, a analogia rossiana abre espaço para a fragmentação do próprio tipo, tal como observa Moneo:

A arquitetura de Rossi parece, sem dúvida, disposta a enfrentar tal processo [de projetar a partir dos tipos], ao encorajar nela um evidente desejo unitário. Porém (...) Apesar da defesa que Rossi faz do conceito de tipo ao descrever qual é o propósito de seu trabalho, uma sutil dissolução formal se produz e a unidade da estrutura formal se desvanece. (...) Há uma deliberada provocação no processo de fratura e recomposição dos tipos. Com extrema sofisticação, Rossi alude ao nosso conhecimento – e também à nossa ignorância – do que são os tipos; estes foram quebrados, porém, todavia, conservam um potencial cujo alcance nos escapa: a nostalgia de uma ortodoxia impossível brota dessa arquitetura (MONEO, 1978, p.207-208).



Figura 24: ROSSI. Sem título, 1980

Isso ficar particularmente evidente em um desenho de 1980 (figura 24), em que a unidade que a princípio fazia da forma do *Teatro del Mondo* o resultado de uma aparente operação tipológica, parece dar lugar à ideia de uma arquitetura feita com partes, fragmentos de outras.

Primeiro aspecto interessante do desenho é que a torre escalonada é transposta para a água e o teatro para o solo, invertendo-se as localizações e complexificando-se as analogias. A ideia de fragmentação, entretanto, evidencia-se pelo aparecimento de um terceiro elemento: uma edificação de base

octogonal, que parece um intermédio entre as formas da torre e a do teatro. Ela reproduz o que seriam dois segmentos do perfil escalonado da torre. O seu volume superior, por sua vez, que equivale a uma das seções da torre, é repetido no teatro sobre uma forma cúbica. Ambos são coroados por um telhado pontiagudo, que pode também ser associado às coberturas de duas águas das casitas que completam a composição e, frágeis, parecem estar na iminência de serem levadas pelo vento. A arquitetura se converte em uma junção de diversas formas.

A transposição de um projeto da realidade para o desenho, ou de um desenho para o outro, propicia a descoberta desses encontros. À medida em que os elementos se repetem e integram diferentes realidades, estabelecem novas relações e constroem novos significados, que são então incorporados à sua memória.

Essas operações nunca são aleatórias, estabelecem relações e associações, conseqüentes da assunção da analogia como método de projeto. No entanto, lidam com referências da cidade concreta com grande licença imaginativa.

Dessa forma, por um lado, a operação com fragmentos mantém a ambição do trabalho com os tipos de reconhecer a condição do artista como operador de um repertório dado. Em contrapartida, a liberdade carregada pela condição de fragmento, destituído de seu lugar comum no tempo e espaço, submetido a um chamado da memória pessoal e subordinado à criatividade do arquiteto, parece pleitear a autoria do projeto.

Libertas pela memória para integrar diferentes realidades, essas formas e imagens, tal como uma construção abandonada, uma ruína, cercam-se “de uma possibilidade de ser” (ROSSI, 1984, p.69). Na memória, embora carreguem os significados inerentes à sua origem como parte do todo que é cidade concreta, elas constroem uma visão de cidade pessoal e subjetiva, com todas as características, como exploraremos a seguir, de uma virtualidade.

3.5. A “cidade análoga” como escrita virtual – uma visão particular de cidade

À luz da cena de Canaletto, Rossi elaborou, para a Bienal de Veneza de 1976, em parceria com Fabio Reinhart, Bruno Reichlin e Eraldo Consolascio, um grande painel, intitulado *Città analoga* (figura 25). Como o próprio título do trabalho sugere, esse pode ser entendido como uma concretização da teoria rossiana da cidade análoga.

O trabalho reúne projetos dos autores a arquiteturas consagradas ao longo da história além de referências a aspectos geográficos e à arte, numa composição heterogênea em diversos aspectos: quanto ao ponto de vista, às diferentes escalas, à forma de representação e à justaposição dos elementos. A complexidade da cidade ganha uma interpretação nesse projeto.

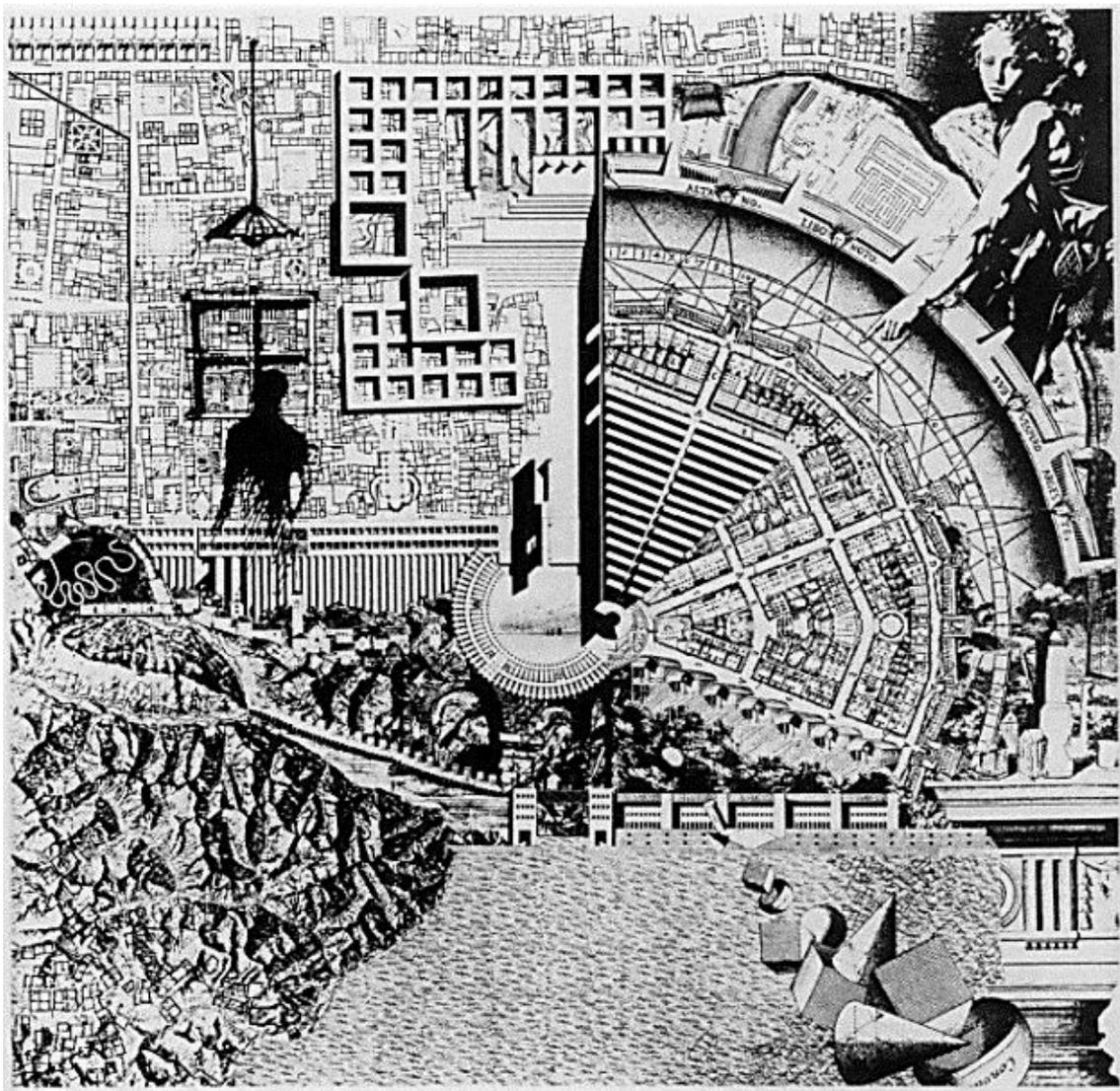


Figura 25: ROSSI; REINHART; REICHLIN; CONSOLASCIO. *Città analoga*, 1976

Os minuciosos estudos promovidos por Jean Pierre Chupin em *Analogie et Théorie em Architecture* (2010) e por Dario Rodighiero para a exposição *Aldo Rossi - The Window of the Poet*, realizada em 2015 no Bonnefantenmuseum ¹⁹, juntamente com o texto elaborado por Fabio Reinhart (2015), um dos autores do painel, para a mesma exposição, contribuem imensamente para o entendimento de seus detalhes e possibilitam a sua descrição a seguir.

O centro da composição é definido pelo elemento circular que corresponde a um trecho da planta do monumento de Giuseppe Pistocchi no Monte Cenis (1813) ²⁰. Partindo desse centro, uma seção do desenho da cidade vitruviana, elaborado por Giovanni Battista Caporali (1536), destaca-se da composição, conferindo uma estrutura espacial à imagem e induzindo o olhar a um movimento que, de certa forma, direciona a leitura de um seguimento do painel.

Na parte inferior do desenho, até a barreira formada pela junção das vistas dos projetos de Rossi ²¹ para a conexão das muralhas ao portão de entrada do *Castelgrande de Bellinzona* (1974) e para o centro administrativo de Trieste (1974), o mar e as montanhas, representadas por um mapa topográfico da Suíça de 1864, retratam o extramuros da cidade. De forma implícita, a referência à cidade submersa fala da história que passou. A coluna dórica de Andrea Palladio (1786), que serve de base para as Cabines de Praia (1970) e a cafeteira Moka (1975) de Rossi, sobrepõe-se à imagem no canto inferior direito, preocupada em alinhar-se com o seu conteúdo.

O portão do *Castelgrande de Bellinzona* e o caminho sinuoso do projeto rossiano com Massimo Fortis e Massimo Scolari para a municipalidade de Scandicci (1968), à esquerda do painel, sugerem duas opções de entrada na cidade, por mar e por terra respectivamente.

A parte entre as muralhas e a vista do edifício residencial Gallatarese 2 (1973) de Rossi é dedicada às elevações, justapondo, entre outros elementos, o projeto do arquiteto e de

¹⁹ Edifício projetado pelo próprio Rossi em 1995, em Maastricht, Holanda.

²⁰ Inscrito nele, encontra-se referência à constelação de Pleiades de Galileu Galilei (1610) e às três pessoas que caminham no desenho do projeto de Rossi de 1967 para uma praça em Sannazzaro de' Burgondi.

²¹ Projetos elaborados em parceria com outros arquitetos: a conexão das muralhas à porta principal do *Castelgrande de Bellinzona* com Gianni Braghieri, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart; e o projeto para o centro administrativo de Trieste com Max Bosshard e Gianni Braghieri.

Braghieri para a Villa Borgo Ticino (1973) às prisões fictícias de Giovanni Battista Piranesi (1746-1778). As figuras geométricas de Augustin-Charles d'Aviler (1738) parecem sair do painel de tal ponto da composição.

Transpondo a colunata do edifício Gallatarese, estamos definitivamente na cidade e na ordem da planta. Além da cidade vitruviana, preenchem o fundo da composição o mapa de 1963 da cidade italiana de Como, de Giancarlo Cannigia, e a composição *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, de Piranesi (1762).

Vale notar que o trabalho de Piranesi pode ser considerado um precedente para o de Rossi: o arquiteto romano do século XVIII, utilizando-se de fragmentos de um plano da antiga Roma, também constrói uma cidade imaginária, rompendo os limites de local, escala e tempo histórico.

Inseridas estrategicamente na planta de Como e de Vitruvius, como se delas fizessem parte, encontram-se arquiteturas consagradas ao longo da história, que vão desde o Palácio de Knossos (Creta, séculos 15 e 16 a.C.), passando pelo *Tempietto di San Pietro* em Montorio (Roma, 1502) e outros representantes do Renascimento, até a capela *Notre Dame du Haut* de Le Corbusier (Ronchamp, 1954). Tal como as permanências na estrutura da cidade concreta revelam os diferentes tempos da história do desenvolvimento urbano, na composição imaginária de Rossi, edifícios de diferentes épocas convivem, mas segundo a visão imaginativa do artista.

Sobre um dos módulos da planta de Vitruvius, em outra escala, encaixa-se perfeitamente uma versão do esquema triangular e “osteológico” do projeto de Rossi para o cemitério de Módena (1971-1984), evidenciando a analogia entre a forma do projeto do cemitério e a dos quarteirões da cidade vitruviana.

Essa situação alude à convocação de Rossi, na apresentação de sua teoria da cidade análoga na introdução à edição portuguesa de *A Arquitetura da Cidade*, ao exemplo da cidade de Spalato, cuja origem é o Palácio de Diocleciano, que, construído por volta do século III d.C., converte-se em cidade na medida em que transforma suas características internas em características urbanas. Decorre, segundo o arquiteto, que “o edifício reencontra em sua forma tipológica toda a cidade; [sendo,] portanto (...) relacionado analogamente a uma forma de cidade”. Consequentemente, um “edifício [também] pode ser projetado por

analogia com a cidade (...) os nexos entre tipologia, arquitetura e cidade se estabelecem com complexidade (...)” (ROSSI, 2001b, p.302).

Outros projetos de Rossi se unem à composição de diferentes maneiras, como: o projeto com Braghieri para moradias unifamiliares em Broni (1973), que se mistura à planta como se dela fizesse parte; a *Piazza del Municipio* e o *Monumento ai Partigiani* de Segrate (1965-1967), que se insere nela embora em outra escala; o projeto elaborado com Giorgio Grassi em 1966 para o Bairro de San Rocco, em Monza, que a sobrepõe estabelecendo relações com os demais elementos e evidenciando a analogia entre a malha do projeto e a malha de quarteirões da cidade de Como; e o homem que observa de sua janela a cidade, que corresponde à reprodução do desenho de Rossi conhecido como *Spazio Chiuso, interno* (1974), e que superpõe a planta com a liberdade de um desenho a mão livre, mas é estrategicamente colocado em relação à estrutura da composição, de forma que o edifício Gallatarese vem a lhe constituir uma espécie de peitoril.

Como observa Chupin (2010, p.148), o painel se apresenta como uma “colagem”²². Nesse jogo, inserções sutis e superposições bruscas parecem aleatórias, mas um olhar mais atento revela que as relações entre os elementos sugerem diversos significados – alguns facilmente identificáveis e outros que requerem um exame mais profundo. Mostrar essas relações e associações é a intenção da analogia rossiana, enquanto método de projeto.

Completa o trabalho uma versão da imagem de Davi de Tanzio Varallo (c.1625). No entanto, em vez de segurar a cabeça de Golias como na pintura original, o anjo aponta para o centro da composição.

Para Chupin (2010), na referência ao mito de Davi, a cidade análoga poderia ser entendida como emblema de uma realidade que se procura destruir, mas que resiste. De fato, ao comentar sobre o painel no texto *The analogous city: panel*, publicado na revista milanese

²² Chupin salienta que Rossi dificilmente emprega o termo “colagem” e jamais o faz em relação ao painel de 1976. O autor destaca ainda que é tentador estabelecer a ligação entre o trabalho de Rossi e as teses de Colin Rowe, mas ressalta que a ideia de *Città Analoga* antecede a publicação de *Collage City*, obra de Rowe que consagrou o termo “colagem” em arquitetura e que, apesar de escrita em 1973, foi apresentada apenas parcialmente em 1975, em um artigo na revista americana *Architectural Review*, e publicada em 1978. Por outro lado, o autor não descarta que um certo espírito do tempo possa ter encorajado Rossi a um processo de composição próximo à ideia de “colagem”. É certo que tanto Rossi como Rowe participaram, em 1978, do encontro internacional de arte que, sob o tema *Roma Interrotta*, promoveu reflexões acerca do futuro da cidade de Roma e seu patrimônio cultural através de um grande exercício de “colagem”.

Lotus Internacional em dezembro de 1976, Rossi faz uma dura crítica à gestão dos centros históricos e às proposições para a cidade após o trauma da Segunda Guerra Mundial ²³.

No texto, o arquiteto defende que os sistemas tecnológicos não são a solução para a cidade do futuro, e que um padrão destinado à evolução no tempo não pode substituir uma perspectiva de política cultural. Desse ponto de vista, a arquitetura e a cidade modernas não existiriam “como categoria. O que existe são os problemas com os quais fazer a comparação” (ROSSI, 1976, tradução nossa). Ao mesmo tempo, Rossi critica as soluções que, sob a “perspectiva das “Belas Artes””, impunham à arquitetura um *kitsch* de imagens do que seria uma tradição italiana e europeia, de forma que, a cidade análoga, propondo uma nova relação entre realidade e imaginação, apresenta-se como alternativa para construção de uma nova cidade.

O arquiteto se preocupa, portanto, em não reduzir a cidade análoga a um desenho e alega que o que lhe interessa no trabalho é “reafirmar o senso de liberdade das coisas que fazemos; uma liberdade que é ainda maior quando amarrada pelo fato concreto ou quando nasce criativamente disso”. Por isso, ao falar de arquitetura seria importante “iluminar os fios que ligam a imaginação de volta à realidade, e ambos de volta à liberdade” (ROSSI, 1976, tradução nossa). Rossi resgata, assim, sua ideia ao ver o quadro de Canaletto, ao mesmo tempo em que faz um interessante apelo à imaginação.

Na cidade análoga, ícones da história da arquitetura, da arte e da ciência são tomados como fragmentos em uma composição livre de marcos geográficos e temporais, que, como observa o arquiteto, “mostrou diversos aspectos da memória”. Os monumentos são tomados como “pedaços de cidades, sedimentações de materiais, que podem ser transformados, adaptados ou arranjados para uma vida renovada”. Vale lembrar que, através da analogia a esses elementos, é a isso que se propõe a arquitetura rossiana, num entendimento de que: “Entre passado e presente, realidade e imaginação, a cidade análoga é simplesmente a cidade a ser desenhada dia a dia (...)” (ROSSI, 1976, tradução nossa).

²³ As destruições em massa da Segunda Guerra Mundial fomentaram, no contexto europeu, as discussões acerca da relação novo-antigo nas intervenções contemporâneas em sítios de valor histórico. Beatriz Kühn, em seu livro *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização* (2009), reflete sobre as posições de alguns autores que protagonizaram esses debates e identifica duas posturas predominantes em relação ao existente: a “diferenciação em consonância”, a que tendem as proposições de Cesare Brandi, e a “diferenciação em dissonância”, a que tendem as ideias de Bruno Zevi.

Convém convocar, a esse ponto, a crítica tafuriana ao painel de Rossi, consolidada no artigo *Ceci n'est pass une Ville*, publicado na revista *Lotus* em dezembro de 1976. Dentro de uma crítica maior ao procedimento de “colagem” das vanguardas artísticas, o historiador qualifica o trabalho do arquiteto de “sonho ecumênico”, por colocar em pé de igualdade elementos com valores tão díspares para a história, inclusive projetos dos próprios autores, perdendo, segundo o autor, todo o sentido de “lugar”. Ao contrário do *Capriccio* de Canaletto, que tinha um significado político profundo, retratando uma Veneza que, no século XVIII, em meio à decadência econômica, parecia aberta às mais devastadoras manipulações, o painel de Rossi, para Tafuri, careceria de consistência e revelaria a inaceitável “fragilidade do poeta que anuncia (...) o desejo de esticar-se, diante de “seu” público, em um consolador divã freudiano” (TAFURI, 1976, p.13, tradução nossa).

É notório que essa crítica identifica, no trabalho rossiano, a participação da memória pessoal e a grande licença imaginativa que ela propicia. O painel, tal como vimos nos outros desenhos de Rossi, expressa uma visão particular de cidade.

Em seus *Cadernos Azuis*²⁴, Rossi qualifica a cidade análoga de “ação paralela”, como se, observa Chupin (2010), existisse um “mundo virtual” que a arquitetura contribuisse para construir “paralelamente ao mundo real”, “numa sorte de projetos dos projetos”.

Podemos dizer que esse mundo se constrói com participação da memória, donde vale uma aproximação à teoria do filósofo francês Henri Bergson (1999), que, em *Matéria e Memória* (1896), define a memória como uma “virtualidade inativa”, em que o passado se preserva “em si” e coexiste com o presente.

O passado enquanto memória seria inativo porque só agiria ao se inserir numa sensação presente da qual “toma emprestada a vitalidade”. Segundo o filósofo, atendendo a esse chamado do presente, a memória recobriria, por uma operação involuntária, todas as nossas percepções, ao mesmo tempo em que tiraria das novas experiências o material que a constitui e amplia infinitamente. A memória consistiria, portanto, na “contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo do conhecimento das coisas” (BERGSON, 1999, p.31).

²⁴ *I Quaderni Azzurri* é uma obra editada por Francesco Dal Co, formada por 47 cadernos do arquiteto Aldo Rossi, que, entre textos e desenhos, registram seu trabalho entre 1968 e 1986.

A princípio, nosso corpo, orientado para a ação, escolheria para trazer à consciência, a lembrança útil, aquela que por semelhança e contiguidade completa e esclarece a situação presente em vista da ação final. Entretanto, como:

(...) nossa experiência passada é uma experiência individual e não mais comum, (...) a natureza não pode ter aqui (...) uma regra inflexível para delimitar nossas representações. Uma certa margem é portanto necessariamente deixada desta à fantasia; (...) o espírito humano (...) lança-se a todo instante com a totalidade de sua memória de encontro à porta que o corpo lhe irá entreabrir: daí os jogos da fantasia e o trabalho da imaginação – liberdades que o espírito toma com a natureza (BERGSON, 1999, p.209-210).

Desse ponto de vista, o painel de Rossi parece refletir a natureza da memória e, como ela, constrói um mundo virtual com aquilo que retira do real, da cidade concreta, encontrando nos jogos da fantasia e no trabalho da imaginação uma liberdade que, como diz o arquiteto, é ainda maior porque amarrada à realidade.

Em *Written into the void*, Eisenman (2007) parte da noção de virtual em Bergson, como a maneira como o passado sobrevive e se preserva em si, coexistindo com o presente, para caracterizar o que seria não uma realidade virtual, mas a condição do virtual na realidade do espaço arquitetônico. Para isso, mobiliza mais um conceito – o de “escrita” (*writing*) – buscando nas teses de Jean-François Lyotard, em *The Postmodern Condition* (1979), a ideia de que, nas culturas orais, a memória reside fora do sujeito, constituindo uma espécie de “corpo coletivo” ativado pela comunicação. A escrita é o que teria permitido às culturas a consciência de um sujeito externo a esse corpo da memória, tomando contato com ele a partir da escrita e da leitura.

O virtual como realidade no espaço da arquitetura seria produzido, portanto, pela “escrita” (*writing*), “que carrega a memória como um aspecto da interioridade da arquitetura, não como a preservação do passado na sedimentação da história da arquitetura, ou o passado que realmente existiu, mas ao contrário, como poderia existir no presente (...) projetado no presente” (EISENMAN, 2007, p.81, tradução nossa).

Para exemplificar seu raciocínio, Eisenman recorre à obra *Campo Marzio* de Piranesi, que, como vimos, não apenas aparece no painel *Città Analoga* de Rossi, como poderia

ser considerado um precedente a esse trabalho por descrever uma operação bastante similar. Numa composição que apresenta diversas condições do tempo, Piranesi justapõe monumentos romanos do passado e edifícios remanescentes em seu presente (1762) de forma íntegra ou sob traços e ruínas, permitindo-se transferi-los de seu lugar comum, a edifícios por ele inventados, que parecem do passado, mas são “concebidos da interioridade da memória”. “Essa memória não considera os edifícios como uma forma nostálgica, porque eles nunca existiram; eles são como fantasmas, diagramas, simulacros – todas condições da virtualidade” (EISENMAN, 2007, p.81, tradução nossa).

É notório que o painel de Rossi poderia também ser descrito como uma “escrita virtual”, ao retomar, entre monumentos e suas próprias arquiteturas, diversos elementos do passado e do presente, submetendo-os a novas condições e reunindo-os a projetos não construídos, que, através da analogia, estabelecem diversas relações com as formas do passado.

A “escrita” estabelece “a possibilidade de inventar as convenções do passado no presente, não apenas as recuperando. O arquiteto pode escrever algo que não existe” (EISENMAN, 2007, p.82, tradução nossa). Esse procedimento se repete nos desenhos de Rossi, incorporando diversas formas de manifestação, canalizado a partir da analogia, da intenção de criar associações e relações.

Como observa Kentgens et al. (2015, p.232), no desenho *Geometrie romane* (1995) (figura 26), monumentos romanos existentes, como a Pirâmide de Céstio (entre 18 e 12 a.C.), e projetados mas não construídos, como a versão da Basílica de São Pedro de Antonio da Sangallo (1539-1546), cuja maquete hoje está exposta no Museu do Vaticano, são combinados com aquedutos e edifícios comuns, formando uma densa estrutura urbana.

Nota-se que, em meio à paisagem imaginária, aparecem também alguns elementos característicos do repertório formal

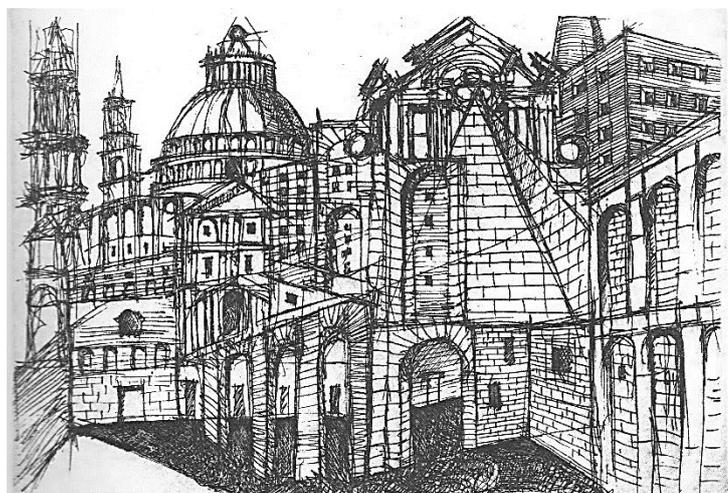


Figura 26: ROSSI. *Geometrie romane*, 1995

rossiano, como a torre cônica e o cubo com janelas quadradas, que aludem ao projeto do arquiteto para o Cemitério de Módena.

O desenho insinua a distribuição dos elementos ao longo de uma perspectiva, mas, em determinados momentos, as arquiteturas parecem sobrepostas, revelando uma leitura poética e pessoal da densidade e da irregularidade que de fato caracterizam a paisagem de Roma. Trata-se de uma cidade análoga à Roma, em que alguns elementos fazem sentido como parte de uma memória coletiva e outros como memória pessoal. A referência é a realidade, a cidade concreta, mas a submissão à condição virtual da memória propicia uma interpretação conduzida pela imaginação.

Em *Autobiografia Científica*, numa análise carregada de impressões pessoais, preocupado com o tema do abandonado e da ruína, Rossi fala do uso nova-iorquino da “escala gigante da *Beaux Arts*”, afirmando sua capacidade de provocar “efeitos anormais”: “arquiteturas firmes e ruinosas ao mesmo tempo, tipos inesperados, uma beleza que olhamos com olhos de arqueólogo, feita assim mesmo de ruínas, derrubamentos, superposições” (ROSSI, 1984, p.75, tradução nossa). Na sequência, anuncia ter tentado expressar essa “ideia ou emoção” no desenho *Cedimenti terrestre e sovrapposizione dele esperienze* (1977).

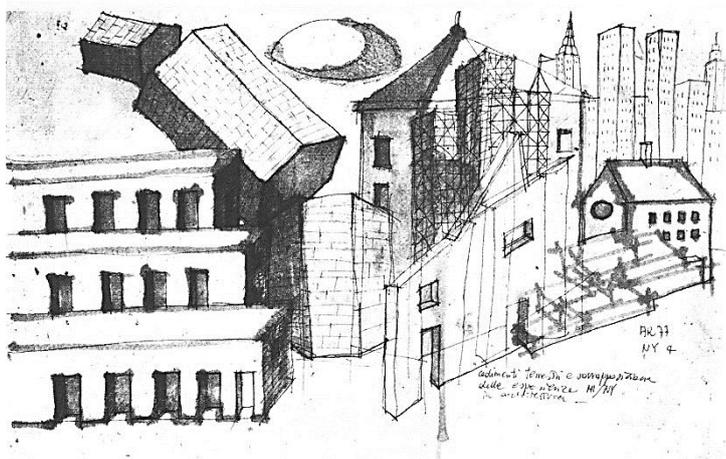


Figura 27: ROSSI. *Cedimenti terrestre e sovrapposizione dele esperienze*, 1977

A composição (figura 27) reúne elementos diversos: um edifício de grandes dimensões, com três pavimentos escalonados coroados por avantajadas cornijas, que aludem às “cornijas quebradas que exibem com clareza sua seção” (ROSSI, 1984, p.75, tradução nossa) que Rossi viu nos edifícios da Broadway; a torre típica do seu repertório de

referências da arquitetura italiana, análoga ao edifício em seu perfil escalonado, e que parece desmoronar, abrindo espaço para que apareça, no céu, o dirigível que o arquiteto avistou dois anos antes em Milão; ruínas de antigas arquiteturas – “casas vazias ou abandonadas, (...) estruturas de ferro que já não suportam nada” (ROSSI, 1984, p.75, tradução

nossa) –; e um conjunto de edifícios que rememoram os arranha-céus nova-iorquinos e constituem o fundo da imagem.

Observa o arquiteto que, no desenho, “o elemento pessoal, quase privado, se mescla com a busca de uma arquitetura que não é necessariamente ruínosa, porém na qual (...) as imagens seguem direções diversas, como nos desmoronamentos terrestres” (ROSSI, 1984, p.75, tradução nossa).

Mais uma vez, constrói-se uma visão de cidade que tem sua inspiração nas lembranças da cidade concreta, mas que, ao se materializar, ser “escrita”, pressupõe uma liberdade criativa que admite a diferença em relação a essa. A subjetividade das associações revela o caráter autobiográfico do trabalho de Rossi, a participação da memória pessoal em seu processo criativo.

Em *O Bergsonismo*, Gilles Deleuze (2008) insiste sobre um ponto notável da teoria bergsoniana: a ideia de que a “atualização” é a forma como a lembrança se encarna em imagem. Segundo o autor, o “virtual” se distingue do “possível”, pois enquanto o possível se opõe ao real, o virtual se opõe ao “atual”. O processo de realização do possível pressupõe “que o real seja a imagem do possível que ele realiza”, mas “o atual, ao contrário, não se assemelha à virtualidade que ele encarna” (DELEUZE, 2008, p.78). A atualização pressupõe “diferenciação”, ultrapassa os limites da semelhança no caminho da indeterminação, imprevisibilidade, liberdade e invenção, embora o atual guarde algo de sua origem virtual.

Segundo o filósofo contemporâneo, “finalidade, causalidade, possibilidade estão sempre em relação com uma coisa uma vez pronta, e supõem sempre que “tudo” esteja dado” (DELEUZE, 2008, p.137). A verdadeira razão da “coisa em vias de fazer” seria, ao contrário, não a determinação, mas a diferença. Nesse sentido, há “finalidade, porque a vida não opera sem direções; mas não há “meta”, porque tais direções não preexistem já prontas, sendo elas próprias criadas na “proporção” do ato que as percorre” (DELEUZE, 2008, p.86).

Essa concepção evidencia a imprevisibilidade e a potência criativa que o recurso à memória no processo projetual rossiano legitima, embora ele opere com a repetição. Reafirma-se a ideia da espiral para descrever o processo criativo do arquiteto, pois, através da memória, a repetição possibilita a diferença. Rossi parece reconhecer tudo isso quando

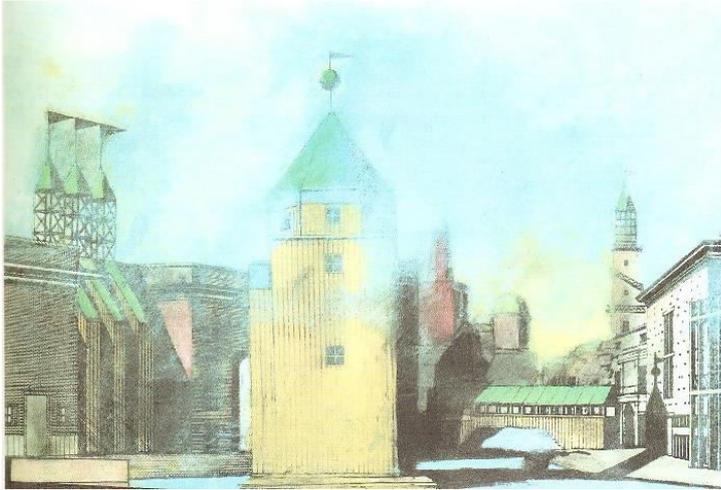


Figura 28: ROSSI. *Venezia Analoga*, 1989

diz ver “com clareza a relação que existe entre a observação e a memória, ou, se preferir, entre a análise e a criatividade” (ROSSI, 1984, p.33, tradução nossa).

Nesse processo, suas impressões da cidade se misturam à sua própria arquitetura, aproveitando da predisposição da memória a uma repetição que comporta a dife-

rença, a ponto de realidade e virtualidade se entrelaçarem, e a sua própria “*Veneza análoga*” (1989), inspirada em Canaletto, recorrer a projetos que desenvolveu para outras localidades.

Esse trabalho (figura 28) revela uma interessante mistura entre desenho técnico e artístico. O desenho técnico, elaborado em parceria com Christopher Stead, concebe uma paisagem urbana imaginária em torno do *Teatro del Mondo*, a partir de diversos projetos elaborados por Rossi por volta de 1980: a capela funerária Molteni em Giussano, a torre da cidade em Pesaro, um hotel em Cannaregio, o bloco residencial *Südliche Friedrichstadt* do IBA em Berlim e dois projetos para a Bienal de Veneza, o portal de ingresso para a mostra de arquitetura e a ponte para o Arsenal, não construída.

Na colagem, os fragmentos se organizam como uma paisagem urbana. Centrados em alguns fatos fundamentais da cidade concreta, constituem-se outros fatos no âmbito de um “sistema analógico”. Tal como no *capriccio* de Canaletto, as relações estabelecidas conferem coerência à paisagem imaginária de Rossi, ao mesmo tempo em que revelam a capacidade inventiva do artista. Entre projetos próprios construídos e não, é nítida participação da memória pessoal na sua versão da cidade veneziana e, conseqüentemente, a subjetividade que permeia seu processo criativo.

Sobre a imagem colorida, o arquiteto acrescenta ainda uma camada em pastel, que cobre algumas partes do desenho e anula seus detalhes, reproduzindo uma atmosfera enevoada. A precisão do desenho técnico se perde. Nebulosas, as formas parecem reencontrar seu lugar na imprecisão da memória.

Considerações similares podem ser feitas a respeito do desenho *Il pesce d'oro* (1997) (figura 29), em que Rossi mistura suas arquiteturas a monumentos de diferentes épocas e lugares e a construções anônimas de tipologia ordinária, que vêm a formar a sua visão de cidade.

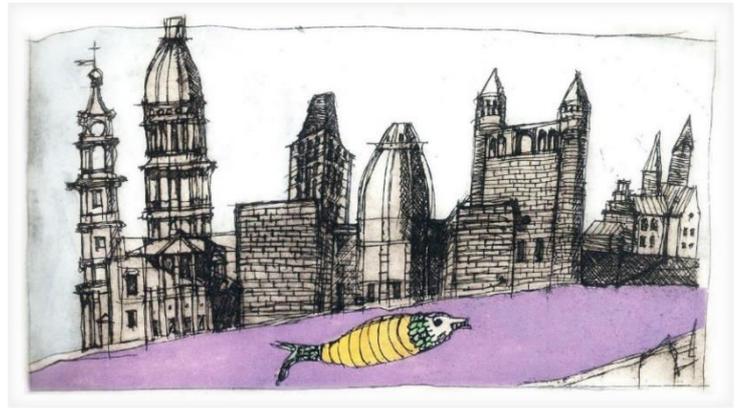


Figura 29: ROSSI. *Il pesce d'oro*, 1997

Observa Kentgens et al. (2015, p.240) que, ao fundo do projeto rossiano para o *Bonnefontenmuseum*, construído junto ao rio Mose entre 1990 e 1994, em Maastricht, erguem-se a basílica medieval de Nossa Senhora, da mesma cidade holandesa, e o projeto do arquiteto para a Torre Alameda na Cidade do México (1994). À esquerda do conjunto, surge a *Basilica di San Gaudenzio* da província italiana de Novara, acompanhada de seu campanário do século XVIII e cúpula do século XIX, cuja analogia com a forma do museu é evidente.

É notável que as analogias formais, apelando à imprecisão da memória, garantem à imagem uma certa credibilidade, tal como no quadro de Canaletto. A aparição do peixe de grandes dimensões, colorido em contraste com o restante do desenho, parece, no entanto, querer elucidar o caráter fantástico da composição.

A participação da memória no processo criativo rossiano constrói, portanto, uma visão de cidade particular, que podemos definir, à luz das concepções bergsonianas, como próxima à condição de atualização do virtual da memória. Cada desenho de Rossi constitui expressão de uma das formas do virtual tornado atual, que se cria com a participação da imaginação.

Por um lado, como a referência é a cidade concreta, esses desenhos nunca perdem uma essência de cidade, de ambientes a serem ocupados e vividos. Retomando a analogia proposta em *A Arquitetura da Cidade*, eles constituem cenários para possíveis eventos humanos. Por outro lado, esses trabalhos revelam um apelo à imaginação que parece reivindicar, para essa visão de cidade, a qualidade do olhar do artista, tal como, veremos na sequência, faz a mesma analogia rossiana da arquitetura ao teatro.

3.6. A arquitetura como cenário – a expressão do teatral

Os desenhos de Rossi dificilmente comportam figuras humanas, embora, como observa Scully (2013, p.130-131), eles deem “a ilusão de ambientes a habitar”, uma vez que não são “esquemáticos”, mas sim “espaciais; criam volumes arquitetônicos e ambientes urbanos. Não são estudos abstratos, mas registros de visões” – o que aqui entendemos não como uma reprodução do que o arquiteto literalmente vê, mas como sua visão particular de cidade.

Em *A Arquitetura da Cidade*, esse aparente paradoxo encontra uma explicação na teoria das permanências de Rossi e seu entendimento de que a arquitetura e a cidade, embora sejam construções humanas, têm o seu próprio tempo, um tempo na história que é diferente do tempo do homem. É justamente a “possibilidade de permanência (...) que faz a paisagem ou as coisas construídas superiores às pessoas” (ROSSI, 1984, p.68, tradução nossa). Esse entendimento desdobra para uma concepção de cidade como “cena fixa das vicissitudes humanas”:

Comparei tudo isso [a cidade e a arquitetura] com o teatro; as pessoas são como atores em um momento em que acendem as luzes do cenário (...). As luzes das lâmpadas, a música, não são diferentes de uma tempestade de verão, de uma conversa, de um rosto.

Mas as luzes dos teatros estão, frequentemente, apagadas, e as cidades, como grandes teatros, vazias. Também comove a forma em que cada qual vive o seu pequeno papel; em última instância, nem o ator medíocre nem a atriz sublime têm o poder de mudar o desenrolar dos fatos (ROSSI, 1984, p.63, tradução nossa).

A rara presença de figuras humanas nos desenhos de Rossi parece potencializar a analogia. O arquiteto diz gostar, de maneira particular, dos teatros vazios (ROSSI, 1984, p.40). Eles seriam como “construções abandonadas (...), ainda que esse abandono seja a princípio mais breve que a luz do dia” (ROSSI, 1984, p.42, tradução nossa). Nessa associação, ambos os elementos são imbuídos de uma certa expectativa: o abandonado “se cerca de uma possibilidade de ser” (ROSSI, 1984, p.69, tradução nossa), tal como o teatro aguarda os “primeiros compasses da orquestra” para dar início à toda a magia (ROSSI, 1984, p.42, tradução nossa).

Ao dar a ideia de ambientes a habitar, os desenhos rossianos refletem essa expectativa. Nas palavras de Scully (2013, p.130-131), “Aqui, a insistência de Rossi na arquitetura como cena para a ação humana toma um tom expectante, os espaços têm possibilidades latentes, profundamente evocativos de presenças ocultas prestes a avançar, presenças grandiosas e melancólicas de atores clássicos no teatro clássico”.

A analogia rossiana da arquitetura ao teatro ganha expressão máxima no projeto para o *Teatrino Scientifico* (figura 30), elaborado pelo arquiteto em 1978.

Explicando o título de seu trabalho, Rossi argumenta que o termo “*teatrino*” é mais complexo que “teatro”, pois “não se refere apenas ao tamanho, senão ao caráter de privacidade, de singularidade, de repetição de tudo aquilo que no teatro é ficção. (...) tem um sentido único e quase secreto que insiste no teatral” (ROSSI, 1984, p.40, tradução nossa).

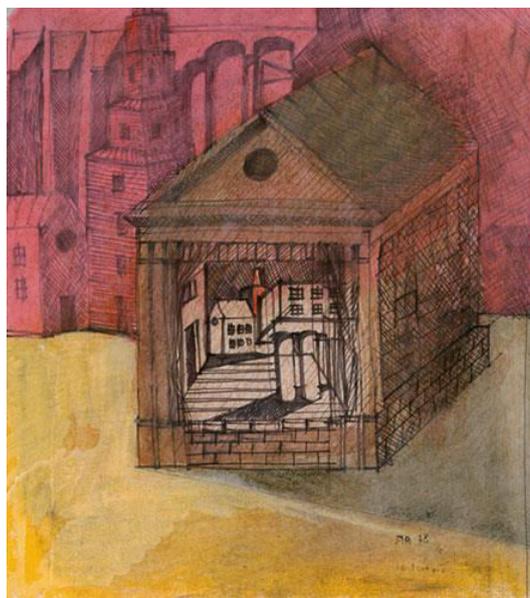


Figura 30: ROSSI. *Teatrino Scientifico*, 1978

O qualitativo “científico”, por sua vez, derivaria de um desejo de fazer daquele espaço um palco para experimentações com a arquitetura. Tinha como inspiração, segundo o arquiteto, o teatro anatômico de Pádua (1595), onde estudantes de medicina assistiam aos ensinamentos de anatomia humana dispostos em galerias circulares ao redor da mesa de dissecação dos cadáveres, o Teatro Accademico Bibiena, também conhecido como Teatro Científico Mântua (1767-1975), desenhado para abrigar não apenas espetáculos mas também experimentos científicos, e os teatros de marionete de Goethe (ROSSI, 1984, p.40).

Em relação ao último, vale destacar a semelhança do projeto rossiano por não prever espaço para público, constituir apenas o limite para o cenário, rememorando a tradição dos cenários para bonecos que eram transportados para apresentações ao ar livre, nas ruas e praças.

Através do desenho e da maquete, o *teatrino* de Rossi se transforma em um verdadeiro laboratório:

Nos últimos projetos seguia estas exterminadas analogias: as casas-barracão da residência de estudantes de Chieti e os desenhos das casitas de praia de Elba, as palmeiras e as casas de Sevilha, eram os pedaços de um sistema que devia recompor-se no interior do *Teatrino Scientifico*. Se convertia em um laboratório em que o resultado da experiência mais lúcida sempre era inesperado; porém nada é mais inesperado que um mecanismo repetitivo, e nenhum mecanismo é tão repetitivo como o das questões tipológicas da casa, das construções civis, do teatro (ROSSI, 1984, p.42, tradução nossa).

Aludindo à natureza repetitiva do teatro, à “vertigem da ficção, ações e personagens que, repetindo-se constantemente, estão quase separados da inteligência e do corpo” (ROSSI, 1984, p.42, tradução nossa), Rossi constrói, com seu *Teatrino Scientifico*, um espaço de experimentação para o seu processo criativo, que também se baseia na repetição. Posteriormente, encontra a relação entre teatro, repetição e memória, ao se referir ao conceito de “teatro da memória” de Frances A. Yates, uma associação que lhe foi despertada ao receber, de Anthony Vidler, um livro da autora de presente.

Em *A Arte da Memória* (1966), Yates (2007) investiga como uma invenção grega que pertencia à retórica e constituía técnica que permite o orador aprimorar a memorização por meio da impressão de “lugares” e “imagens” na memória viaja pela tradição europeia, do período clássico até o renascentista. Essa “arte da memória” utilizava as arquiteturas e o repertório figurativo de cada época para elaborar, respectivamente, seus lugares de memória e as imagens que habitariam esses lugares.

Conclui Yates que, no Renascimento, Giulio Camillo materializaria a arte da memória em um teatro, em que as regras dessa arte são claramente discerníveis: a construção seria dividida em lugares de memória, onde estão sistematicamente depositadas as imagens de memória, que dão conta de uma representação do “Universo, que se expande a partir de causas primeiras através dos estágios da Criação” (YATES, 2007, p.184).

Obviamente as intenções de Rossi são incomparáveis às do empreendimento de Camillo, mas é notável que o *teatrino* rossiano também materializa memórias, ao se tornar instrumento de um processo criativo em que a memória tem um papel fundamental, construindo uma visão particular de cidade.

Argumenta Rossi que o seu *teatrino* poderia ser entendido como um “teatro da memória, porém no sentido em que o teatro é memória como repetição” (ROSSI, 1984, p.85, tra-

dução nossa). Como vimos, a memória, enquanto virtualidade, propicia essa repetição, bem como a diferença que dela se origina.

O *Teatrino Científico* se converte assim no espaço limite para o projeto, o lugar onde literalmente a arquitetura se converte em cena. Observando com atenção o desenho, é notável que a distribuição das edificações – uma versão do projeto de Rossi para o edifício Gallatarese de Milão, uma casa em sua representação mais trivial com telhado duas águas e uma chaminé – não constitui simplesmente um fundo para a ação, mas propõe uma espacialidade, como em um fragmento de cidade.

(...) o *Teatrino Científico*, como todo projeto teatral, (...) se preocupa tão apenas de ser um utensílio, um instrumento, um lugar para que ocorra a possível e decisiva ação. (...) não pode entender-se sem suas cenas, sem suas maquetes, sem a experiência de cada combinação, e o cenário é reduzido à mesa de trabalho do artesão ou do cientista; é experimental, como a ciência, porém outorga prestígio a cada experimento (ROSSI, 1984, p.42-43, tradução nossa).

À luz do *teatrino*, a uma noção de ciência de viés estruturalista, que busca instituir métodos lógicos predeterminados para análise e projeto da arquitetura e da cidade, vem a se somar uma ideia de ciência como experimentação. Isso não significa um abandono por parte de Rossi pela busca das referências formais na cidade concreta, mas insinua a vontade do arquiteto que, parecendo já ter dominado esse mundo das formas arquitetônicas – a repetição de um mesmo repertório é prova desse domínio e revela suas escolhas –, deseja agora submetê-las a novas condições, relações, manipulações, num processo de experimentação. Esse processo, em sua definição, é conduzido pelo o cientista ou pelo o artesão, que, equiparados, revelam a tensão entre lógica e arte latentes na obra e no discurso rossianos.

Convertida em cenário, a arquitetura de Rossi não apenas reafirma seu papel como espaço para as ações humanas, como requisita o “prestígio” que “o teatro, e quiçá só ele, tem (...) de transformar toda situação objetiva” (ROSSI, 1984, p.43, tradução nossa).

Nesse sentido pode-se entender que, na analogia ao teatro, o arquiteto reclama também a qualidade daquilo que é teatral, que se exhibe num palco e se caracteriza como arte. A vida humana é tema constante do teatro, mas, naquela ocasião, ela é vista pelos olhos do artista. A mesma liberdade poética parece então legitimada ao trabalho rossiano. Operação similar define um pensamento criativo que busca sua inspiração nas formas da cidade concreta

e constrói um mundo imaginário, análogo, aproveitando da predisposição à fantasia que a memória proporciona.

A escolha da tipologia da casita para dar forma ao projeto é considerável, pelo seu caráter de privacidade, de singularidade, que aqui contribui para a expressão da dimensão pessoal do processo criativo de Rossi: tal como o arquiteto assume, o *Teatrino Scientifico* tem “algo de privado, de autobiográfico, que (...) permite continuar com tudo aquilo que, de outro modo, permaneceria detido no desejo de um passado fechado em si mesmo” (ROSSI, 1984, p.54, tradução nossa). Como vimos, o autobiográfico é o que define, para Rossi, a arquitetura como arte.

No projeto para o *teatrino*, a casita se faz muito claramente inseparável do que o arquiteto chama “de seu outro significado, o Teatro” (ROSSI, 1984, p.54), uma analogia que parece querer transparecer através do potencial da imagem impressa ao tipo para representá-la:

As casitas têm sempre, necessariamente, quatro paredes e um títano; o títano tem algo que não pode ser identificado com o estritamente funcional, assim como sua presença pressupõe a de uma bandeira ou uma cor. A pintura em faixas constitui um aspecto intrínseco, de identidade, quiçá o mais claramente arquitetônico das casitas. É, antes de tudo, o que nos faz notar que em seu interior algo ocorre, e que a ele seguirá o espetáculo (ROSSI, 1984, p.54, tradução nossa).

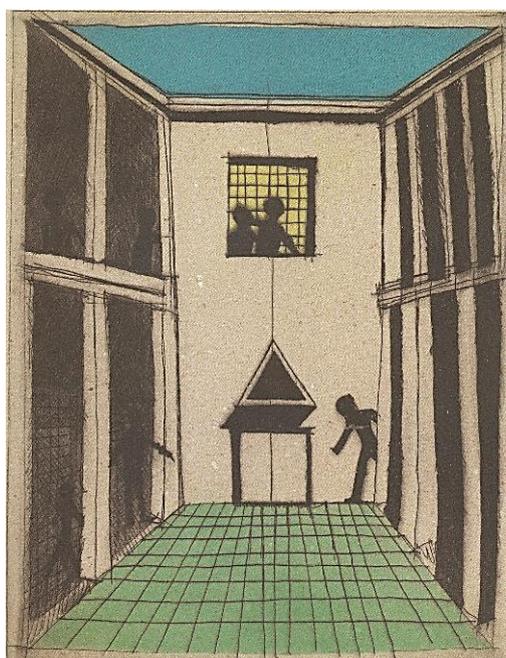


Figura 31: ROSSI. *Il cortile di Broni*, 1987

O atributo dramático do teatral, a capacidade de produzir uma forte impressão, transpõe-se ao trabalho de Rossi na força de expressão, no aspecto enfático de suas imagens.

É o caso do desenho *Il cortile di Broni*, (figura 31), de 1987. A imagem representa o pátio do seu projeto para a Escola primária de Amicis (1969-1970), na comuna italiana de Broni.

As cores intensas e pouco naturais do piso e do céu, por contraste, destacam as fachadas que conformam os limites do pátio, dominadas pela cor cinza do papel de fundo. As sombras escuras, por

sua vez, impedem a visão do que há além das galerias e conferem à cena um caráter obscuro.

Trata-se de um dos raros desenhos de Rossi em que há a referência a figuras humanas, mas é notável que elas aparecem como machas pretas que se insinuam na escuridão. Uma delas sugere sair para o pátio, criando a expectativa de que logo esse cenário poderá se encher de crianças e de sua vivacidade.

A partir da fotografia de Heinrich Helfenstein (figura 32), provável inspiração para o desenho de Rossi, é perceptível que, na arquitetura construída, o pátio vazio somado à austeridade das formas arquitetônicas despertam impressões similares às da ilustração. Rafael Moneo (2008, p.110) interpreta que Rossi, nesse projeto, pretendia falar às crianças, desde a infância, a verdade sobre a “dureza da vida institucional”, uma vez que o “projeto (...) oferece uma cenografia cruel, provocativamente afastada de tudo aquilo que tem a ver com o sentido de conforto ou com a complacência na percepção do espaço”.

A força de expressão de *Il Trattato perduto* (1981) também é notável. Nessa composição (figura 33), o *Teatro del Mondo* já não flutua e, enquanto fragmento digno de ser replicado, aparece duas vezes, entre outros edifícios, num contexto imaginário.

O gosto pela vista frontal, que se revela em vários trabalhos de Rossi, confere à imagem um caráter plano, que deixa confuso o ponto de vista de que são olhadas as edificações e a sua exata posição

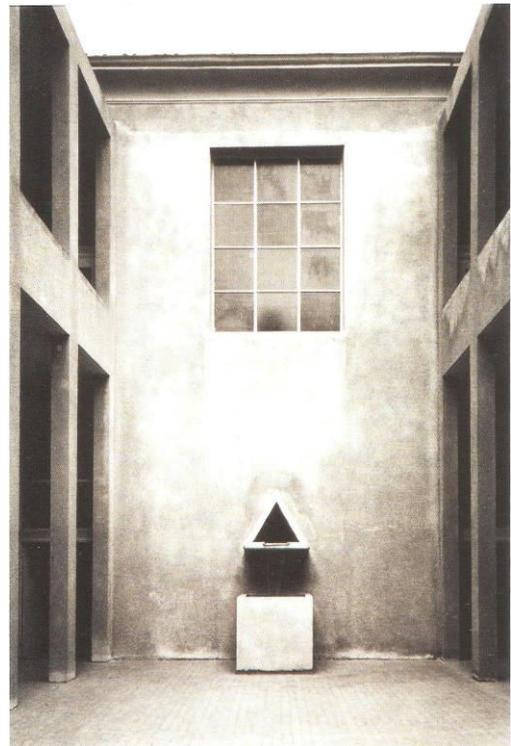


Figura 32: ROSSI. Escola Primária de Amicis, Broni, 1969-1970. Fotografia: Heinrich Helfenstein

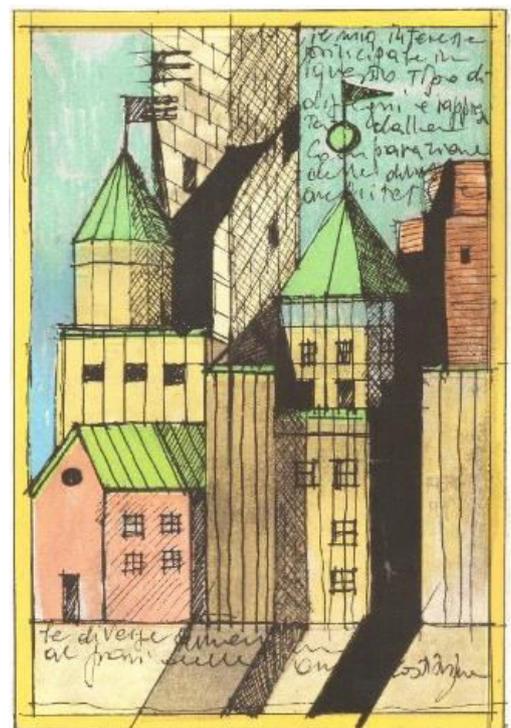


Figura 33: ROSSI. *Il Trattato perduto*, 1981



Figura 34: ROSSI. Quartier Schützenstrasse, Berlim, 1992-1998, data do desenho desconhecida



Figura 35: ROSSI. Quartier Schützenstrasse, Berlim, 1992-1998



Figura 36: ROSSI. Expansão do cemitério de San Cataldo, Módena, 1971-1978



Figura 37: ROSSI. Expansão do cemitério de San Cataldo, Módena, 1971-1978

no espaço. Sem explorar grandes níveis de profundidade, a perspectiva favorece a associação ao cenário teatral.

A sombra ajuda a esclarecer os diferentes planos, quando uma forma gera manchas sobre a outra. Como em uma segunda camada sobre a imagem, Rossi escreve: “Meu interesse nesse tipo de desenho é representado pela comparação de diferentes formas de arquitetura e diferentes dimensões, da mesma forma que as sombras que elas geram” (ROSSI apud KENTGENS et al., 2016, p.118, tradução nossa). No entanto, a sombra é utilizada sem compromisso com a veracidade, “como algo diferente da sombra real, mesmo se esse diferente for simplesmente um erro na representação da seção ou da sombra” (ROSSI apud KENTGENS et al., 2016, p.118, tradução nossa). Ela adquire um aspecto gráfico expressivo, juntamente com as cores fortes e bem definidas.

Interessante perceber que esse universo de cores transborda para a arquitetura rossiana construída: o amarelo vivo do *Teatro del Mondo* reforça o seu valor como lugar da representação, já o colorido das fachadas do quarteirão *Schützenstrasse* (1992-1998) de Berlim (figuras 34 e 35), acentuado pelo contraste com a predominância cinza da cidade, traz o impacto daquilo que afeta como arte.

O efeito dramático das sombras, por sua vez, é favorecido na arquitetura rossiana edificada pela qualidade geométrica de suas formas, que

tendem a gerar contraste entre os planos e manchas com limites precisos, como vemos, por exemplo, nas fotografias do projeto rossiano para o cemitério de Módena (figuras 36 e 37).

O caráter teatral dos trabalhos de Rossi é indício da construção de um mundo análogo que está para além do real, do concreto, e pertence ao domínio da imaginação.

Isso posto, propomos, no próximo subcapítulo, explorar as manifestações desse domínio, que permitirão a associação, feita por diversos autores, dos trabalhos de Rossi à expressão do universo do sonho e do absurdo, e, portanto, à arte surrealista.

3.7. Memória, sonho e livre associação – expressões do domínio da imaginação

Os desenhos de Rossi submetem a realidade de tal forma ao domínio da imaginação, que permitem a aproximação feita por autores como Solà-Morales (2003) e Kate Nesbitt (2006) da sua obra à arte surrealista.

O Surrealismo foi um dos movimentos das vanguardas artísticas do século XX, cuja ideologia reunia um grupo de artistas e escritores em Paris em torno da figura de André Breton (1896-1966), autor do *Manifesto do Surrealismo* (1924). No entanto, conforme Herschel B. Chipp (1999), em *Teorias da Arte Moderna*, ele também pode ser entendido num “sentido filosófico mais amplo”, como um dos polos para os quais a arte e o pensamento sempre foram atraídos.

Em Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos (1992), Argan (2008) define o Surrealismo como a “teoria do irracional ou do inconsciente na arte” e ressalta a influência, sobre essa teoria, dos estudos da psique de Freud, em especial no entendimento de que, no inconsciente, pensa-se por imagens. Como a arte formula imagens, seria “o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente” (ARGAN, 2008, p.360).

Nesse apelo ao inconsciente, observa Chipp (1999, p.374) que os surrealistas “aceitavam plenamente a realidade do mundo físico, embora julgassem havê-lo penetrado tão profundamente que o tinham transcendido”. Nas palavras de Breton, em *Que é Surrealismo?* (1934), tratar-se-ia da “transmutação (...) desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta (...) [em que] a realidade do mundo exterior serve como prova e ilustração e é posta ao serviço da realidade do nosso espírito” (BRETON, 1999, p.419-420). Conseqüentemente, como insiste André Masson em *A pintura é uma aposta* (1941), “o artista imaginativo” deveria “ter os olhos abertos (...) e ver as coisas, não em sua generalidade apreendida, mas em sua individualidade revelada”, uma vez que “só pode compor sua obra com elementos já existentes na realidade” (MASSON, 1999, p.442). A memória assume assim um papel central na operação surrealista, requisitada sob a liberdade máxima do sonho.

Conforme visto, segundo Bergson, a memória constitui uma virtualidade que, por uma operação de natureza involuntária e, portanto, inconsciente, recobre de recordações todas as nossas percepções presentes. Sonhar, para o filósofo, seria nada mais do que alcançar o nível mais profundo da virtualidade da memória, pois, se uma situação presente “(...) evoca sucessivamente lembranças diferentes, não é por uma adjunção mecânica de elementos cada vez mais numerosos que ela exerceria, imóvel, uma atração ao seu redor”, mas sim “(...) por uma dilatação de nossa consciência inteira, que, expandindo-se sobre uma superfície mais vasta, é capaz de levar mais longe o inventário detalhado de sua riqueza” (BERGSON, 1999, p.94). A memória seria, portanto, a coexistência virtual de diferentes planos de consciência. Cada um desses planos compreenderia em si não alguns elementos do passado, mas sempre a totalidade do passado em níveis mais ou menos dilatados, mais ou menos contraídos. Dessa maneira, “Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais (...) consiste (...) em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho” (BERGSON, 1999, p.282).

A aproximação à arte surrealista ressalta a importância da participação da memória pessoal no processo criativo de Rossi, no que diz respeito não apenas ao olhar sobre a cidade que vem a construir o seu repertório de referências, convertidos em fragmentos de lembrança, mas também à licença imaginativa com que o arquiteto opera com esses elementos, associada, então, à liberdade do sonho como o nível mais pessoal e descomedido da memória. No desenho, um repertório específico, extraído de uma leitura da realidade, é

livremente manipulado na construção de mundo análogo, que à luz do Surrealismo entendido de modo amplo, poderia ser resultado de uma interpretação da realidade através do imaginário, do sonho, em que entram em jogo as dimensões consciente e inconsciente no processo criativo.

Rememora-se a definição, mobilizada por Rossi, de Jung ²⁵, para quem o pensamento analógico é monólogo interior, inexplicito e praticamente inexprimível em palavras (JUNG apud ROSSI, 2006, p.379).

O domínio da imaginação nessa criação de uma outra realidade fica, em maior ou menor grau, evidente em vários trabalhos do arquiteto que já tivemos oportunidade de avaliar: nas deformações descomunais do edifício Gallatarese (figura 17, p.90), no assassinato de uma arquitetura cujas partes se quebram como peças de objetos frágeis (figura 20, p.94), nas cabanas que parecem estar prestes a serem carregadas pelo vento (figura 24, p.100), etc..

A composição com o sugestivo nome de *Reliquie* (figura 38) reúne vários elementos que nos permitem ampliar essas reflexões. Empenhar-nos-emos, na sequência, em sua descrição, aproveitando as oportunidades ao longo para assinalar alguns outros trabalhos de Rossi em que a expressão da imaginação favorece a associação à arte surrealista.

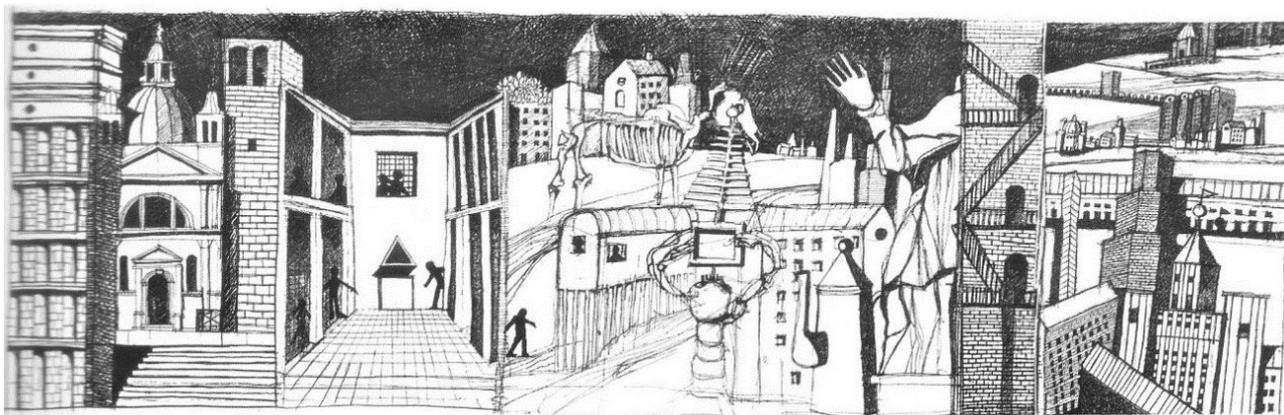


Figura 38: ROSSI. *Reliquie*, 1989

O painel, elaborado em 1989, é formado pela justaposição de quatro desenhos autônomos, que, juntos, segundo Rossi (apud KENTGENS et al., 2015, p.178, tradução nossa), “contam uma história, como partes de um filme ou uma tira de quadrinhos”. Embora, de fato, seja possível identificar as cenas, há uma nítida preocupação com a transição entre os

²⁵ Cf. p.72.

desenhos, uma tentativa de integrá-los, favorecida pela uniformidade da linguagem e da cor do céu.

Cada desenho é uma colagem de diversos elementos do repertório usual do arquiteto, entre projetos próprios, monumentos de diferentes lugares e construções anônimas. No primeiro, num encontro virtual entre arquiteturas construídas de localidades completamente díspares, que não deixam de estabelecer analogias entre si, seu projeto para o hotel em Fukuoma, Japão, antepõe-se à igreja veneziana La Zitelle de Palladio (1581-1588), encobrendo parte da visão de sua fachada. Essa disposição dos elementos cria uma intrigante entrada em escadaria, gerando um cenário misterioso, em que é latente a expectativa pelo que não está revelado.

O segundo desenho, por sua vez, reproduz o pátio da escola de Broni e já tivemos oportunidade de o analisar ²⁶. Vale lembrar que se trata de um dos poucos desenhos de Rossi em que se insinua a presença de figuras humanas. Ainda assim, elas são figuras pretas, que mais parecem enigmáticas sombras. Uma dessas figuras sugere que a fachada do pátio de Broni é apenas uma parede que separa as cenas 2 e 3, e que é possível transitar de um lado para o outro. A justaposição dos desenhos a arquitetura rossiana a novas relações e, com isso, cria novos significados.

O terceiro trecho talvez seja o que mais transparece o domínio da imaginação surrealista, pela associação de elementos que não fazem parte do universo arquitetônico. Numa paisagem formada por um dos módulos das casas palafíticas de Borgo Ticino e edifícios, torres e chaminés do repertório rossiano de construções anônimas, destaca-se a figura de uma cafeteira, cuja tampa faz clara analogia à cobertura do *Teatro del Mondo*.

Essa cafeteira merece uma atenção especial, por sua reincidência no trabalho de Rossi, em composições bastante surrealistas. Na insistência do arquiteto em não atrelar o significado da forma à função, cafeteiras são agigantadas ao tamanho de torres e edifícios ou a arquitetura é reduzida à dimensão de utensílios domésticos, constituindo imagens de profunda ambiguidade. A associação, entretanto, não é fortuita, dá-se pela natureza das formas, dignas de aproximação.

²⁶ Cf. p.109.

The Fork of Man (1974) (figura 39) parece um exemplo do segundo caso, pois sugere a lembrança da disposição de elementos sobre uma mesa, como numa pintura do tipo “natureza-morta”. O edifício Gallatarese, sobre alongadas colunas, a torre escalonada, casas e chaminés, parecem reduzidos à escala dos utensílios domésticos para elucidar as analogias formais.

Reliquie, por sua vez, favorece a interpretação inversa, que fica evidente no discurso de Rossi quando o mesmo diz que gostava, “por suas estranhas formas”, das cafeteiras esmaltadas em azul, verde ou roxo, que eram uma “espécie miniatura das fantásticas arquiteturas” com que viria a se encontrar” (ROSSI, 1984, p.16, tradução nossa). Elas se converteriam, em sua na imaginação, “em estruturas de tijolo por cujo interior se pode caminhar” (ROSSI, 1984, p.12, tradução nossa) (figura 40), uma ideia que lhe foi sugerida por outro elemento que aparece na composição, a estátua de San Carlo Borromeo, construída em 1698, em Arona, pelos escultores Siro Zanella e Bernardo Falconi, com base no projeto de Giovanni Battista Crespi:

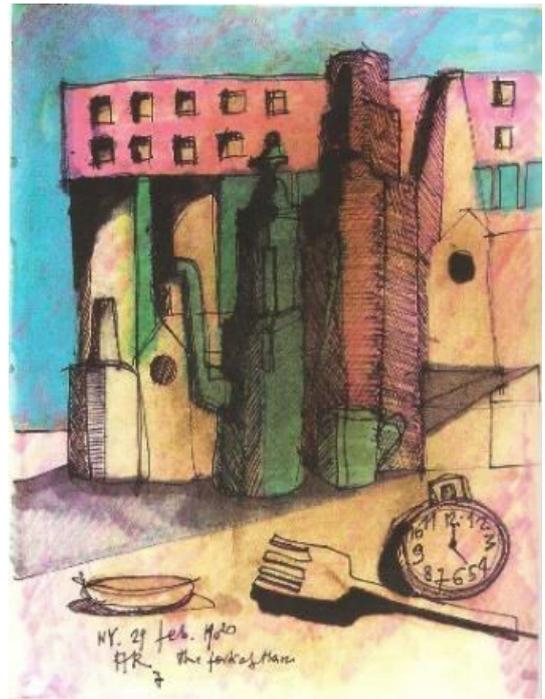


Figura 39: ROSSI. *The Fork of Man*, 1980

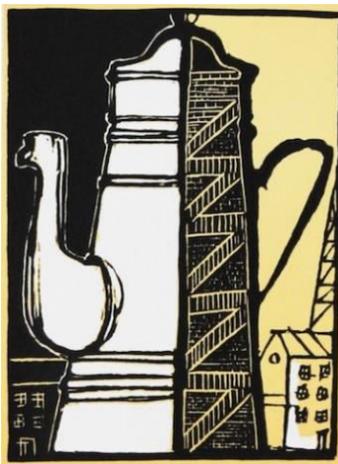


Figura 40: ROSSI. *Sem título*, 1997

(...) San Carlone de Arona, uma obra que desenhei e estudei depois muitas vezes (...). Pouco a pouco compreendi que gostava porque, nela, os limites disciplinares da arquitetura, da máquina, do instrumento, confundem-se com uma invenção maravilhosa. Igual no cavalo homérico, o peregrino penetra no corpo do santo como se se tratasse de uma torre ou um coche manejado com sabia técnica. Uma vez subida a escada exterior do pedestal, a íngreme subida pelo interior do corpo descobre a estrutura de muros e soldaduras das grossas placas metálicas. Finalmente, a cabeça é um interior-exterior: desde os olhos do santo os limites do lago se dissolvem no infinito, como um observatório celeste (ROSSI, 1984, p.16, tradução nossa).

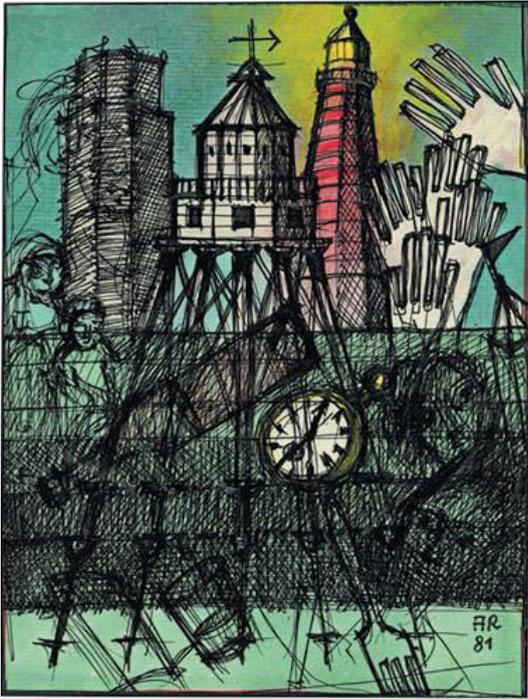


Figura 41: ROSSI. Título e data do desenho desconhecidos.

A experiência de observar a paisagem literalmente pelos olhos do santo, quando conhecida, imbui a aparição da imagem nos desenhos de Rossi de inúmeros significados.

Como acontece em *Reliquie*, na realidade do desenho, a estátua dificilmente sucede em sua totalidade. Muitas vezes, apenas a mão do santo, em posição de bênção, repete-se, como no caso da surreal imagem com seu projeto para o Teatro Faro (Toronto, 1988-1999, figura 41), sobre a qual não aprofundaremos, mas em que, submersos juntamente com a estrutura que sustenta sobre a água a forma do farol, encontramos uma garrafa, um copo, um garfo, um livro e um relógio,

além de sombras que rememoram rostos e uma forma que remete ao *Teatro del Mondo*. Nesse desenho, o arranjo caótico dos elementos e a força de expressão do traço do arquiteto parecem reforçar a dramaticidade do tema.

A grande dimensão da escultura de San Carlone, que originalmente possui 35 metros de altura, por outro lado, é sempre evocada. Para Rossi (1984, p.16, tradução nossa), “Talvez seja a causa de suas dimensões o porquê essa construção [lhe] desperta (...) uma estranha sensação de felicidade: contém uma força potencial”. A aparição parcial e desmensurada do monumento carrega, aos desenhos rossianos, uma dimensão mística e simbólica.

A imagem agigantada do esqueleto do cavalo é outra presença enigmática na terceira cena da composição *Reliquie*. Clara é a sua analogia à conformação, declarada pelo arquiteto, “osteológica” do projeto para o cemitério de Módena. Na colagem, a planta desse projeto ganha autonomia e, como um fragmento, é surrealmente carregada por um caranguejo. A arquitetura adentra uma realidade fantástica, que se constrói com elementos colhidos da realidade, mas submetidos ao espírito criativo e de imaginação associativa do artista.

A vista de uma estreita construção de vários pavimentos, que mais parece uma torre habitada, faz a transição para o quarto e último desenho da composição. Expandidas indefinidamente, as alas do projeto rossiano para o Edifício Aurora, conformam caminhos ao longo de uma paisagem árida. Elas conectam alguns grupos de edificações, entre as quais

se destacam: em primeiro plano, o *Teatro del Mondo* e a torre escalonada; no meio, um grupo de arranha céus cobertos pelo mesmo telhado abobadado de suas casitas de Borgo Ticino; e, ao fundo, o bloco principal do projeto turinês, coroado pelo domo do monumento *Mole Antonelliana*.

Vale salientar que a aproximação do trabalho de Rossi à arte surrealista sustenta-se num entendimento de sentido amplo, como propôs Chipp. O Surrealismo, enquanto movimento artístico característico do começo do século XX, propunha a associação livre – procedimento inspirado nos métodos psicanalíticos freudianos que visavam liberar os afetos, as lembranças e as representações através da expressão de todo pensamento que venha à mente, sem submissão a uma orientação consciente, seleção com intenção ou qualquer tipo de censura. O processo de Rossi, por sua vez, depende da analogia. Se, por um lado, ele mobiliza memórias pessoais, e disso deriva alguns surpreendentes resultados, por outro, as submete à manipulação consciente na criação de relações e aproximações.

Consequentemente, apesar dos encontros inusitados e das aparições enigmáticas que conformam os cenários imaginários de Rossi, esses desenhos são portadores de uma aparente objetividade, o que justifica a sua especial comparação à obra de um artista específico: Giorgio de Chirico (1888-1978), tido como precursor do movimento surrealista. Para Nesbitt (2006, p.378), suas “primorosas colagens são interpretações vivamente pós-modernas, talvez mesmo apropriações, da obra do pintor surrealista Giorgio de Chirico”. Moneo (2008, p.127), por sua vez, fala da “dívida de Rossi às técnicas de desenho dos pintores italianos dos anos 1920 e 1930. A presença da pintura de um De Chirico (...)” se revelaria, segundo o autor, em alguns desenhos de Rossi.

À frente da *Scuola Metafisica*, após a Primeira Guerra Mundial, De Chirico opôs ao ímpeto renovador do Futurismo “a ideia de uma arte acima da história, metafísica, de clasicidade absoluta, exterior ao tempo” (ARGAN, 2008, p.372). Chipp (1999, p.452) observa que a escola tinha por princípio “provocar os inquietantes estados de espírito que levam a duvidar da existência desligada e impessoal do mundo empírico, vendo, em lugar disso, cada objeto apenas como parte exterior de uma experiência que é sobretudo imaginativa e enigmática em seu significado”. Não estariam interessados em sonhos, mas sim “no fenômeno mais intrigante das associações que nascem das observações cotidianas”.

Em *Sobre a Arte Metafísica* (1919), De Chirico (1999, p.454) declara que se abstém de buscar a fonte da criação nos sonhos e que “embora o sonho seja um fenômeno muito

estranho e um mistério inexplicável, muito mais inexplicável é o mistério e o aspecto que nossas mentes conferem a certos objetos e aspectos da vida”. Nessa declaração, o pintor parece expressar a potência imaginativa da memória.

Sob a influência da filosofia de Nietzsche e Arthur Schopenhauer, as imagens enigmáticas de De Chirico refletem sobre a essência e as relações entre os elementos, dando significado aos objetos retirados de seu lugar comum e transpostos a um cenário imaginário, em que reina o abstrato, o silêncio e o vazio.

Realização similar descrevem os desenhos de Rossi, em que a analogia propõe o estabelecimento de novos significados a formas extraídas da análise da cidade construída e submetidas a novas relações, na construção de paisagens imaginárias. A participação da memória nesse processo revela o lado poético e subjetivo dessa operação, ao buscar essas formas nas lembranças de experiências vividas, ao apegar-se a determinados objetos que se repetem e ao reuni-los de forma descompromissada com a realidade.

Ao colocar lado a lado imagens de De Chirico e Rossi, várias semelhanças podem ser reconhecidas. Concentrar-nos-emos, primeiramente, para ampliar essas reflexões, na imagem *Composizione con cimitero di Modena e Santo* (1979) do arquiteto (figura 42), que recupera seus projetos para o Residencial Gallatarese, o cemitério de Módena e o *Teatro del Mondo*, e na composição intitulada *Piazza d'Italia* (1950) do pintor metafísico (figura 43).



Figura 42: ROSSI. *Composizione con cimitero di Modena e Santo*, 1979

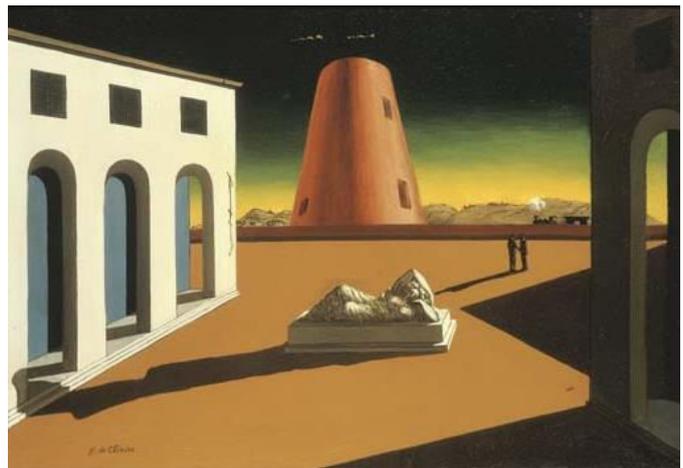


Figura 43: DE CHIRICO. *Piazza d'Italia*, 1950

Assim como para Rossi (1984, p.75-76, tradução nossa) a cidade é capaz de sugerir uma leitura de sua própria arquitetura, preocupado em seu trabalho com “o problema da metafísica arquitetônica italiana”, De Chirico encontrava sua inspiração “Na construção das cidades, na forma arquitetônica das casas, praças, jardins e passeios públicos, portos, estações ferroviárias, etc., [onde] existem os alicerces de uma grande estética metafísica” (DE CHIRICO, 1999, p.458). O fato de os dois artistas terem o mesmo contexto de origem e encontrarem suas referências projetuais na observação da cidade concreta contribuiu para a semelhança entre as formas representadas pelo pintor e as adotadas por Rossi em seus projetos – como a forma cônica, as chaminés, as janelas quadradas e as arcadas, embora, pelo arquiteto, essas últimas sejam destituídas do arco pleno e rememoradas apenas no ritmo impresso pela estrutura.

A simplicidade geométrica das formas que caracterizam as edificações representadas nos quadros do pintor e as arquiteturas de Rossi é um outro ponto digno de aproximação. Se, para o arquiteto, essa decorre do recurso às “leis imóveis de uma tipologia situada fora do tempo” (ROSSI, 1984, p.27, tradução nossa), e é favorecida pela imprecisão da memória, em De Chirico se trata de retratar o que transcende a experiência sensível – “os símbolos de uma realidade superior podem ser vistos frequentemente nas figuras geométricas” (DE CHIRICO, 1999, p.458). O resultado, conforme interpretação feita por Chipp das imagens do pintor, que poderia facilmente ser usada para descrever também o trabalho de Rossi, seriam “construções sólidas, claramente definidas e que, paradoxalmente, parecem dotadas de total objetividade” (CHIPP, 1999, p.452).

Somam-se ao repertório do pintor as estátuas que rememoram as praças italianas. Nos desenhos de Rossi, por sua vez, é comum a referência à estátua de San Carlo Borromeo, cujos significados já tivemos oportunidade de analisar.

Esses elementos constroem paisagens, tanto nas pinturas metafísicas quanto nas imagens rossianas, envoltas por uma absoluta atmosfera de silêncio. Contribuem para esse resultado, nos dois casos, não apenas a austeridade das formas arquitetônicas, mas também o vazio que as permeia. Dispostas sobre uma paisagem árida, definida frequentemente apenas por um horizonte que separa terra e céu, são apenas elas que configuram os espaços e os caminhos. A típica cor amarela ou alaranjada do fundo reforça o caráter desértico das cenas. Também amplia a impressão a ausência de figuras humanas, embora ambos os

casos constituam cenários potencialmente habitáveis, onde a qualquer momento algo pode acontecer.

Segundo Chipp (1999, p.452), para De Chirico trata-se da “solidão dos signos”, do fascínio pela “consciência ameaçadora e pressaga do desconhecido”. Nos desenhos de Rossi, talvez reflita a “ideia do inacabado e do abandonado que (...) [lhe] perseguia em todas as partes (...) [e] tem um mais ou menos histórico ar de destino, e ponto de equilíbrio” (ROSSI, 1984, p.69, tradução nossa).

Parece, a esse ponto, inevitável a associação da visão de cidade do arquiteto à memória da Segunda Guerra Mundial. Vale lembrar que o próprio Rossi, em justificativa para suas escolhas no projeto para o Cemitério de Módena, relacionou a morte a uma construção abandonada, ao sentido de que “nada vive aqui”.

Em *The House of the Dead as the City of Survival* (1979), Eisenman (1979) faz uma eloquente interpretação da ideia de abandono no trabalho de Rossi sob a sombra da morte em massa provocada pela guerra. Para o autor, a desilusão com uma projeção de futuro para a vida humana, provocada pelo confronto, teria levado Rossi a buscar a sobrevivência da arquitetura fora do homem, em um “universo pré-linguístico”, atemporal, onde arquitetura já não poderia ser “reduzida ao hermetismo inconsequente do trabalho intelectual individual” (EISENMAN, 1979, p.6, tradução nossa).

De fato, os neorracionalistas encontram nos tipos as constantes que constituem um universo próprio da arquitetura, independente do homem. O recurso à tipologia submete a produção arquitetônica a métodos lógicos que põem a própria linguagem no lugar do autor. Coerentemente com esse pensamento, a arquitetura de Rossi, mostra-se realmente disposta, a princípio, a pensar desde esse universo autônomo das formas arquitetônicas, ao explorar as qualidades formais da arquitetura, independente de questões relativas à sua função ou uso. Entretanto, o fardo da morte e do abandono parece assombrar esse mundo das formas rossiano, revelando a impossibilidade de um projeto de dissociar a arquitetura e a cidade de sua natureza como artefato e cena da vida humana, tal como o arquiteto já alertava em *A Arquitetura da Cidade*. Uma melancolia emana de suas paisagens inabitadas.

O vazio e a austeridade das formas arquitetônicas, que caracterizam tanto as pinturas metafísicas quanto os desenhos de Rossi, também aludem à natureza vaga da lembrança e

do sonho. À dimensão da memória, remetem igualmente as cores fortes e bem definidas utilizadas pelos dois artistas. Esse é um outro ponto de vista, além do da teatralidade, com que se pode abordar a expressão do trabalho de Rossi, e que transborda a dimensão do desenho. No projeto para o *Teatro del Mondo*, por exemplo, o azul e o amarelo vivos, em meio à paisagem veneziana que, embora colorida, carrega o desgaste da passagem do tempo, trazem àquela arquitetura a força do teatral, ou do sonho, ambos ligados pelo domínio do imaginário.

É notável também que as arquiteturas e formas de Rossi, tanto em sua realidade construída quanto no desenho, tendem a se apresentar sob cores semelhantes. A cor dominante garante a sua força como imagem e inclusive ajuda no seu reconhecimento na passagem pelos diversos projetos rossianos. Desse ponto de vista, reforça-se o caráter dessas imagens como reconstruções de cenas da memória. Diz Rossi (apud KENTGENS et al., 2015, p.97, tradução nossa) que “Colorir esses planos é algo quase instintivo (...)”.

As sombras precisas, como também já analisamos, proporcionam dramaticidade aos desenhos, e é mais um ponto que permite a correlação do trabalho do arquiteto ao do pintor metafísico. Pretas e praticamente sólidas, essas sombras têm uma presença gráfica forte, constituem quase outras figuras. As formas geométricas bem definidas contribuem para efeito similar na arquitetura rossiana construída, embora a realidade do desenho permita ao arquiteto explorar seus efeitos de forma descompromissada com a realidade.

É válido destacar ainda que, tal como os desenhos de Rossi, as pinturas de De Chirico também abrigam objetos de um cotidiano externo ao universo



Figura 44: DE CHIRICO. *Turin Spring*, 1914

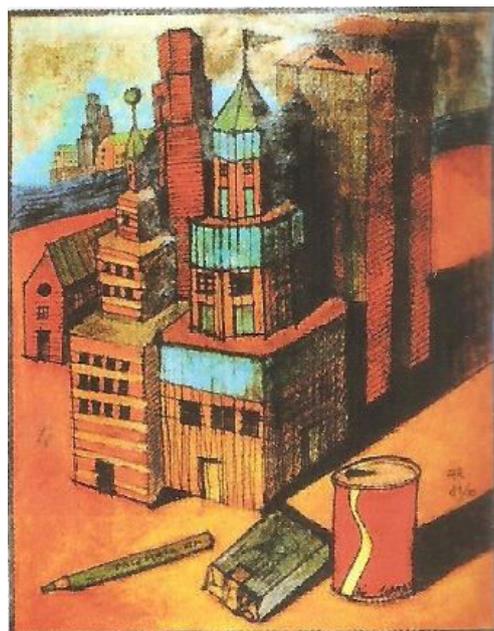


Figura 45: ROSSI. *Torre com lattina di Coca Cola e Gauloises*, 1981

arquitetônico, como no caso de *Turim Spring* (1914, figura 44), onde é possível ver um livro, um vegetal, uma pedra e uma luva, cujo formato dos dedos fazem parecer estar vestindo uma mão. Esses objetos, contudo, mantêm suas reais proporções e não aparentam querer dar forma à arquitetura, como no caso das cafeteiras rossianas, melhor comparadas às propostas da escola surrealista que sucedera à metafísica. O recurso pelo pintor se aproxima mais do que Rossi propõe em *Torre com lattina di Coca Cola e Gauloises* (1981, figura 45), embora aí o arquiteto ainda trabalhe com liberdade a escala dos elementos.

Nesse desenho, um edifício cujas analogias formais e cores rememoram o *Teatro del Mondo*, acrescido de mais um fragmento de seção octogonal, reúne-se à outras construções, junto as quais estabelece claras associações à torre escalonada. Uma lata de *Coca-Cola*, um maço de cigarros e um lápis, em primeiro plano tal como na imagem de De Chirico, complementam a composição. Entretanto, ao contrário dos objetos da pintura metafísica, envoltos por uma ideia de transcendência ou mesmo simbolismo, os elementos de Rossi parecem simples objetos que fazem parte do seu dia-a-dia – afinal, o arquiteto diz ser afetado por tudo que o rodeia.

O caráter fantástico e a aparente objetividade que entram tensão tanto nos desenhos e arquiteturas de Rossi quanto nas pinturas metafísicas, e que nos permitem relacionar a duas obras, transparece a complexidade do pensamento criativo que aproxima os dois artistas. Abstendo-se do filtro do sonho e do delírio, que caracteriza a arte surrealista de Breton e submete a realidade a uma interpretação de caráter iminente personalista, De Chirico reivindica ao artista uma “clareza de visão e uma sensibilidade particulares”, uma disposição psicológica do “espírito humano” de que poucos são dotados, para ver, captar e expressar o que “nos atinge com força metafísica” (DE CHIRICO, 1999, p.453-455).

Uma razão universalista submetida à sensibilidade da consciência individual é o que também podemos ver em Rossi, quando a memória intermedia o seu processo baseado no recurso aos tipos formais extraídos da análise da cidade, submetendo-o a um olhar pessoal sobre a realidade. Conseqüentemente, um repertório que provém das experiências vividas é mobilizado, no projeto, para expressar as analogias formais que tanto caracterizam a cidade concreta como repetição dos tipos.

Essa inerente contradição exterioriza-se em desenhos em que razão e não razão convivem entre si. Embora revelem uma visão particular de cidade, esses nunca perdem uma certa coerência, que reside em seu vínculo com a realidade concreta e nas associações promovidas pela analogia. Por outro lado, adquirem uma força de expressão que expõe a natureza essencialmente artística do trabalho criativo.

Considerações finais – o pensamento poético de Aldo Rossi

Se, por um lado, o entendimento da estrutura urbana segundo relações tipo-morfológicas hoje parece simplista e questionável enquanto modelo para defrontar a arquitetura e a cidade contemporâneas, a oportunidade de aprofundar a análise dos desenhos de Rossi, já com certo afastamento temporal, revela a potência de um processo criativo que transcende em muito a rígida regra estruturalista proposta em *A Arquitetura da Cidade*.

Investigar a complexidade desse processo foi o objetivo do presente trabalho. Enquanto pista dada pelo próprio arquiteto para entendimento dessa complexidade, a participação da memória pessoal direcionou nosso estudo e, conseqüentemente, a construção da narrativa.

Obviamente que a participação da memória não é inerente apenas ao processo projetual rossiano, mas está presente em todo ato criativo, como os antigos já reconheciam ao submeter a criação artística à inspiração divina de *Mnemosine* e suas filhas. Na investigação do trabalho de Rossi, contudo, ela sobressai por constituir o artifício do arquiteto, vinculado a uma tradição racionalista, para justificar certos aspectos de seu trabalho que, sozinho, o seu método racional não dá conta de definir.

Abordar o pensamento criativo não significou tentar definir os passos do processo rossiano de projetar, como se de uma fórmula se tratasse, mas reconhecer as manifestações de sua complexidade a partir da interpretação dos desenhos do arquiteto. A participação da

memória parece reforçar a dimensão errática, ao mesmo tempo, consciente e inconsciente, voluntária e involuntária, livre e associativa do processo da analogia.

Essas interpretações desfrutaram do discurso do arquiteto, mas não se limitaram a ele, até porque, embora Rossi nos presenteie com diversos comentários sobre seus trabalhos, é importante manter a reserva de que essas justificativas são suficientes para definir suas decisões projetuais – afinal, esse discurso em geral é uma construção a posteriori, o que implica, como toda narrativa, adequações para conferir sentido a acontecimentos passados. Portanto, embora falemos da participação da memória pessoal no processo criativo, não se fez objetivo (e não seria nunca possível) investigar todas as lembranças que passaram pela mente do arquiteto e inspiraram o seu momento de criação, embora a identificação de algumas tenham contribuído para as análises realizadas.

O feito foi lançar diversos olhares sobre a obra de Rossi a fim de atestar a complexidade do seu pensamento criativo a partir da participação, nele, da memória; uns sugeridos pela fala do arquiteto, outros pela análise crítica de diferentes autores, mas todos fundamentalmente pela observação e interpretação do seu conjunto de desenhos.

Para embasar essa interpretação, fez-se necessário, primeiramente, definir o contexto do trabalho de Rossi, reconhecendo o seu vínculo com uma tradição racionalista italiana que investigava os instrumentos específicos do discurso arquitetônico, almejando os métodos lógicos e racionais que poderiam sustentar o exercício prático de projetar a arquitetura. À luz do pensamento estruturalista, esse grupo acolheu a forma como o objeto específico da arquitetura enquanto disciplina autônoma, reconhecido ao longo da história, rompendo com o determinismo histórico e o funcionalismo arquitetônico pregados até então pela ideologia da arquitetura moderna, que, apoiada por uma ideia de progresso e emancipação social, negava a tradição figurativa da arquitetura como fonte de referência, sustentando a dependência entre forma e função.

Em consonância com as ideias neorracionalistas, o primeiro livro rossiano, *A Arquitetura da Cidade* (1966), encarrega-se de definir, através da morfologia e da tipologia, a forma como o objeto de interesse de toda aproximação analítica da cidade. A estrutura formal é ali entendida como dado último e verificável de uma elaboração complexa: a cidade enquanto realidade social e cultural, artefato, construção humana.

Subordinando o momento projetual ao rigor da etapa analítica, o recurso às tipologias formais deduzidas do exame da cidade converte-se, para os neorracionalistas, em um método lógico e racional de projetar, que decorre do entendimento de que a criação não é pura invenção – a arquitetura operaria com um repertório preestabelecido, reconhecido ao longo de sua história e consolidado no feito físico concreto da cidade. O significado da nova arquitetura adviria, portanto, de sua relação de reciprocidade com o contexto físico e cultural em que se insere, embora a condição do tipo enquanto estrutura arquetípica não pressuponha que ela seja uma imitação das formas do passado. Trata-se de uma dimensão de significância que se funda em uma espécie de memória coletiva.

Esse apelo à qualidade formal da arquitetura e o reconhecimento de que a realidade construída é a referência, parece, de fato, nunca abandonar Rossi, e vêm a fundamentar a sua definição da “analogia” como teoria de projeto. A certeza de que a função não determina a forma confere liberdade ao arquiteto para explorar os atributos formais da arquitetura – o que ganha sua expressão máxima na dimensão do desenho, onde limites impostos pela construção ou uso inexistem –, enquanto a correlação com as formas extraídas da leitura da cidade concreta garante uma intrínseca objetividade aos projetos do arquiteto, tanto construídos quanto desenhados.

A participação da memória pessoal no processo criativo rossiano não rompe com o anseio por encontrar nas formas da cidade o material para o projeto. Pelo contrário, ela o reforça ao submeter a criação às experiências vividas. Por outro lado, permite que a subjetividade e a afetividade intermedeiem o olhar do arquiteto sobre a cidade. Consequentemente, as analogias de Rossi, que a princípio derivariam de uma operação lógico-formal, tornam-se fruto de um pensamento imaginativo que, como descreveu Jung, já não consegue se expressar em palavras como um pensamento lógico, mas é arcaico, implícito e inexprimível, como um monólogo interior. A análise dos trabalhos do arquiteto revela que lembranças pessoais se misturam às operações tipológicas, sendo determinantes para o projeto.

Como é de sua natureza, a memória pessoal se encarrega da eleição de um repertório tanto formal quanto figurativo específico. O processo projetual de Rossi desfruta da repetição desse mesmo repertório, submetido às deformações e transformações próprias de uma memória que opera com lembranças vagas.

Na dimensão do desenho, sob a inspiração do *capriccio* de Canaletto, suas arquiteturas construídas ganham outra vida, integrando novas analogias. Uma repetição que beira a obsessão parece revelar a busca do artista que encontra, no exercício do desenho, a liberdade para conceber e expressar uma visão particular de cidade – uma “cidade análoga”, marcada pela desolação com a perspectiva de progresso, e que, portanto, já não admite ao arquiteto uma postura positiva movida pela pura invenção. Isso levou a um entendimento do processo do arquiteto como um movimento em espiral, em que a diferença nasce da repetição.

É notável que a ideia de que a repetição dê origem às inovações está presente na teoria de Rossi desde *A Arquitetura da Cidade*. Nesse livro, a leitura da cidade segundo tipologias formais é legitimada pela noção de cidade como construção humana que opera por repetição, na criação, mediada pela memória coletiva, de uma imagem da cidade. A transposição dessa concepção à operação artística rossiana está submetida à mediação da memória pessoal, o que dá forma a uma ideia particular de cidade, cuja imagem é expressa em seus desenhos.

Nesse processo repetitivo, a participação da memória encontra, na natureza vaga e abstrata do tipo, a oportunidade de se dispersar em múltiplos fragmentos de lembrança para referência do projeto arquitetônico. Nas operações rossianas, a unidade do tipo de fragmenta e se recompõe, enquanto suas arquiteturas e referências são destituídas de seu lugar comum no tempo e espaço para dar forma a um novo projeto de cidade, integrando, através da analogia, novas relações que jamais são aleatórias, mas que lidam com referências da cidade concreta com grande licença imaginativa. Como fragmentos, carregam a memória de seus significados de origem ao mesmo tempo em que, nas novas relações, propõem construir novos significados.

Mais uma vez cabe um paralelo com a teoria do livro de 1966, em que, na dinâmica da cidade, os monumentos, como permanências no tempo, acabam, ao longo de sua história, submetidos sempre a novas relações. Na qualidade de vestígios de momentos passados, são depositários de diversas camadas de significado, mas não raramente estão tão envolvidos na dinâmica do presente, que sua relação com o passado pouco é relembrada – nisso reside o valor do “*locus*” enquanto fragmento da estrutura urbana. A analogia permite a Rossi operar com esses monumentos, reconhecido o seu valor enquanto forma, transfor-

mando-os e arranjando-os para uma vida renovada. Essa operação se submete ao preexistente sistema da cidade no caso da arquitetura construída, e se dá de maneira soberana no mundo da memória e da imaginação expresso nos desenhos.

A definição bergsoniana da memória como virtualidade parece então descrever a potência criativa da memória rossiana, capaz de intercalar as lembranças do passado no presente, liberta de regras rígidas. A memória, à luz de Bergson, é definitivamente criadora, donde, operando por via da memória, o processo de Rossi elucida uma experiência essencialmente artística. A referência extraída da leitura da cidade concreta, submetida à condição de virtualidade da memória, é sujeita a uma atualização que comporta a diferença e descreve a capacidade criativa do artista. O domínio da imaginação, conseqüentemente, transborda nas analogias rossianas, excedendo largamente o trabalho racional de recomposição com os tipos.

O apelo à memória, que consistia em uma renúncia particular do arquiteto à pura invenção, planta, no interior de seu processo criativo, uma espécie de contradição, que reside na inabalável correlação entre memória e imaginação – algo que está entre a capacidade de evocar imagens anteriormente percebidas e formar imagens originais.

Conseqüentemente, a cidade, que tinha o seu valor artístico para o arquiteto enquanto construção coletiva, encontra seu valor na obra rossiana enquanto criação pessoal, mas que, a partir das operações da memória, mantém uma intrínseca relação com a cidade concreta. A tensão entre individual e coletivo emana dessa arquitetura que comporta uma aparente objetividade e, ao mesmo, a força de expressão característica de uma experiência artística singular.

A analogia rossiana da arquitetura ao teatro, ao descrevê-la como “cena fixa das vicissitudes humanas”, rememora as ideias postuladas em 1966 de que a estrutura da cidade se caracteriza pela permanência dos monumentos e pela persistência de um repertório tipológico, ao mesmo tempo em que as associa ao caráter repetitivo intrínseco ao trabalho teatral, apoiando a concepção de um processo criativo baseado na repetição.

Com seu *Teatrino Scientifico*, Rossi literalmente transforma sua arquitetura em cenário e a submete, através do desenho e da maquete, a uma verdadeira experimentação. Vista pelos olhos do teatro, a ciência para Rossi já não é analítica, mas experimental, mostra o momento em que o arquiteto, que à princípio buscava o seu repertório na análise da cidade

concreta, parece já ter dominado o seu mundo próprio das formas arquitetônicas, armazenando-as na memória, e anseia, através de sua repetição, submetê-las a novas relações, novas experiências, usufruindo da imaginação.

A analogia ao teatral transborda para uma arquitetura que, em suas cores e sua potência como imagem, parece invocar justamente a força do imaginário, do ficcional, o “prestígio” que o teatro tem de transformar toda situação objetiva, tal como a memória faz com o olhar rossiano sobre a cidade, submetendo-o ao domínio da subjetividade, da imaginação.

A livre associação e a fantasia impregnam as analogias rossianas a ponto de diversos autores compararem seus desenhos à arte surrealista, em que a memória como inspiração é requisitada sob a máxima liberdade do sonho. Nesses desenhos, elementos de uma natureza alheia à arquitetura vêm a integrar as relações que, a princípio, em um desejo de definição da arquitetura enquanto sistema autônomo, deveriam restringir-se ao repertório próprio da disciplina; as analogias possibilitam os mais inusitados encontros, promovendo o misterioso e o enigmático; e uma melancolia ou dimensão obscura parecem carregar a sombra da morte, do abandono e da desolação, revelando o modo de ver o mundo de um artista que viu a desilusão da guerra destruir a utopia de uma arquitetura moderna como expressão do progresso social.

A um olhar sistemático, que busca definir um repertório de tipos atemporais extraídos da história da cidade, vê-se, portanto, somar-se um olhar subjetivado, que encontra o material para o projeto nos fragmentos de recordação da arquitetura do passado, num processo autobiográfico, aberto ao irracional e ao inesperado, em que a seleção operada pela memória está diretamente relacionada à experiência do arquiteto como sensação.

A dimensão irracional do pensamento de Rossi nasce, assim, do cerne de uma teoria de projeto que busca se definir como científica e racional. A melhor explicação para esse aparente paradoxo parecer ser a defesa feita pelo próprio Rossi do “racionalismo exaltado” do arquiteto da Ilustração Étienne-Louis Boullée. A memória seria, no seu caso, o elemento capaz de romper a construção racional desde dentro e plantar a almejada contradição entre a educação sistemática e a necessidade autobiográfica de expressão, que caracteriza o seu pensamento em desenho, a sua arquitetura, como arte. Se o recurso aos tipos formais deduzidos da análise da cidade é a base da racionalidade do trabalho de Rossi, nos termos de uma concepção estruturalista de razão, e constitui o “*corpus* teórico

e prático” que o arquiteto propõe sempre verificar, a memória seria o elemento que, ao adentrar o processo criativo, “ilumina o sistema” pois subordina a criação à experiência da cidade, mas rompe a construção racional desde dentro ao submeter essa cidade – o objeto de estudo rossiano para uma teoria coerente de projeto – a uma interpretação subjetiva, emocional e autobiográfica.

À análise dos desenhos do arquiteto, fica então o desafio, visto no presente trabalho em inúmeros momentos, de explorar os limites entre razão e não razão, que expõem a complexidade do pensamento poético de Rossi.

Referências bibliográficas

Artigos, capítulos de livro, livros e teses

AGREST, A.; GANDELSONAS, M. Semiótica e arquitetura: consumo ideológico ou trabalho teórico [1973]. In NESBITT, K. (ed.). *Nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.129-141.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos* [1992]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Sobre Tipologia em Arquitetura [1963]. In: NESBITT, K. (ed.). *Nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.267-273.

BERGSON, H. *Matéria e Memória* [1896]. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, E. Memória-sonho e memória-trabalho. In: _____. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos* [1979]. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 41-70.

BORDIEU, P. A ilusão biográfica [1986]. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (org.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p.183-191.

BOULLÉE, E. L. *Arquitectura. Ensayo sobre el arte* [c.1793]. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

BRAUDEL, F. História e ciências sociais: a longa duração [1958]. In: _____. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.41-78.

BRETON, A. *Que é Surrealismo?* [1934]. In: CHIPPEL, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1999, p.414-422.

BRONSTEIN, L. Sobre a crítica ao movimento moderno. In: LASSANCE, G., et al. (org.). *Leituras em teoria da Arquitetura, 2: textos*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010, p. 32-51.

- CATROGA, F. Recordação e esquecimento. In: _____. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almedina, 2009, p.11-32.
- CELANT, G. Multiplied Architecture. In: CELANT, G.; STIJN, H. (org.). *Aldo Rossi. Opera Grafica*. Milão: Silvana Editoriale, 2016, p.17-25.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- CHOAY, F. *Alegoria do Patrimônio* [1982]. Lisboa : Edições 70, 2008.
- CHUPIN, J. P. *Analogie et théorie en architecture. De la vie, de la ville et de la conception, même*. Genève: Infolio, 2010.
- COHEN, J. L. *O futuro da arquitetura desde 1889. Uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COLQUHOUN, A. Atitudes críticas pós-modernas [1984]. In: _____. *Modernidade e Tradição Clássica. Ensaios sobre Arquitetura 1980-87*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a, p. 221-228.
- _____. Form and Figure [1978]. In: _____. *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge: MIT Press, 1981, p.190-202.
- _____. Pós-modernismo e estruturalismo: um olhar retrospectivo [1988]. In: _____. *Modernidade e Tradição Clássica. Ensaios sobre Arquitetura 1980-87*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b, p. 229-241.
- _____. Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura [1987]. In: _____. *Modernidade e Tradição Clássica. Ensaios sobre Arquitetura 1980-87*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004c, p. 67-95.
- _____. Três tipos de historicismo [1983]. In: _____. *Modernidade e Tradição Clássica. Ensaios sobre Arquitetura 1980-87*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004d, p. 23-37.
- DE QUIRICO, G. *Sobre a Arte Metafísica* [1919]. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1999, p.453-459.
- DELEUZE, G. *O Bergsonismo*. São Paulo: Edições 34, 1999.
- EISENMAN, P. The House of the Dead as the City of Survival [1979]. In: Institute for Architecture and Urban Studies. *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*. Cambridge: MIT Press, 1979, p.4-15.
- _____. The Houses of Memory: The Texts of Analogue [1982]. In: ROSSI, Aldo. *The architecture of the city*. Cambridge: MIT Press, 1982, p.3-11.
- _____. Written into the Void. In: _____. *Written into the void: selected writings, 1990-2004*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2007, p.79-84.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber* [1969]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

- HARTOG, F. Memória, História, presente. In: _____. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 133-191.
- HARVEY, D. *A Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural* [1989]. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* [1976]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- KOSELLECK, R. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: _____. *Futuro e passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2006, p. 305-327.
- KÜHL, B. M. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. Problemas teóricos de restauro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- KENTGENS, I.; LAMPARIELLO, B.; QUIK, T.; SPANGARO, C. Opera Grafica 1973-1997. In: CELANT, G.; STIJN, H. (org.). *Aldo Rossi. Opera Grafica*. Milão: Silvana Editoriale, 2015, p.66-245.
- LANDAU, R. Notes on the concept of an architectural position. *AA Files*, Autumn, nº1, p.111-114, 1987.
- LE GOFF, J. Memória. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Memória-História*. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p.11-50.
- LÉVI-STRAUSS, C. Introdução: História e etnologia. In: _____. *Antropologia estrutural* [1958]. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975, p.13-41.
- LOWENTHAL, D. Como conhecemos o passado [1995]. *Projeto História*. São Paulo, nº 17, p. 63-201, nov. 1998.
- MALGRAVE, H. F.; GOODMAN, D. *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2011.
- MASSON, A. *A pintura é uma aposta* [1941]. In: CHIPPI, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1999, p.441-443.
- MONEO, R. Aldo Rossi. In: _____. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.95-134.
- _____. On Typology. *Oppositions*. Nova York, nº 13, p.188-211, 1978.
- MONTANER, J. M. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- _____. *Depois do movimento moderno – A arquitetura da segunda metade do século XX*. 1.ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- _____. *Sistemas arquitetônicos contemporâneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- NESBITT, K. Aldo Rossi. Uma arquitetura analógica. In: ____ (ed.). *Nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.377-378.

NORA, P. Entre a memória e a história – a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: Educ, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

QUICK, T. The Window of the Poet. In: CELANT, G.; STIJN, H. (org.). *Aldo Rossi. Opera Grafica*. Milão: Silvana Editoriale, 2015, p.38-53.

RICOEUR, Paul. Arquitetura e narratividade. *Urbanisme*, França, n.303, p.44-51, nov/dez 1998.

RIEGL, A. *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos* [1903]. Lisboa: Edições 70, 2013.

RODRIGUES, H. E. Lévi-Strauss, Braudel e o tempo dos historiadores. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, V. 29, nº 57, p. 165-186, 2009.

ROSSI, A. *A Arquitetura da Cidade* [1966]. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *Autobiografia científica* [1981]. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

_____. Consideraciones sobre la morfología urbana y la tipología constructiva [1964]. In: _____. *Para una arquitectura de tendência: escritos: 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975a, p.127-137.

_____. Introducción a Boullée [1967]. In: _____. *Para una arquitectura de tendência: escritos: 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975b, p.215-226.

_____. Introdução à edição portuguesa [1971]. In: ROSSI, A. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b, p. 289-306.

_____. Reflexões sobre meu trabalho recente [1976]. In: NESBITT, K. (ed.). *Nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006a, p.385-388.

_____. Uma arquitetura analógica [1976]. In: NESBITT, K. (ed.). *Nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006b, p.379-384.

SAMBRICIO, C. Étienne-Louis Boullée, arquitecto de la sin razón [1982]. In: BOULLÉE, E. L. *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

SCULLY, V. Posfácio. A ideologia na forma [1981]. In: Rossi, A. *Autobiografia Científica*. Lisboa: Edições 70, 2013, p.129-138.

SITTE, C. *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

SOLÀ-MORALES, I. De la autonomía a lo intempestivo [1991]. In: _____. *Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 83-107.

_____. Prácticas teóricas, prácticas históricas, prácticas arquitectónicas [1999]. In: _____. *Inscripciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003a, p. 255-266.

_____. Tendenz: neorracionalismo y figuración [1987]. In: _____. *Inscripciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003b, p.228-241.

_____. Weak Architecture [1987]. In: _____. *Differences: topographies of contemporary architecture*. USA: MIT Press, 1997, p.57-71.

TAFURI, M. Ceci n'est pas une ville [1976]. *Lotus International*, Milão, nº 13, p.11-13, dez. 1976.

TSCHUMI, B. Arquitetura e Limites I [1980]. In: NESBITT, K. (ed.). *Nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.172-177.

VIDLER, A. A terceira tipologia [1976]. In: NESBITT, K. (ed.). *Nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.284-289.

YATES, F. A. *A arte da memória* [1966]. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Web

BARTHES, R. A morte do autor [1968]. Disponível em: <http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2016.

REINHART, F. Captions for the “Analogous city” [2015]. In: RODIGHIERO, D. The Analogous City: The Map [2015]. Disponível em: <<https://infoscience.epfl.ch/record/209326>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

RODIGHIERO, D. The Analogous City: The Map [2015]. Disponível em: <<https://infoscience.epfl.ch/record/209326>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

ROSSI, A. Teatro del Mondo, Venezia, 1979. In: Fondazione Aldo Rossi [200-]. Disponível em: <<http://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/teatro-del-mondo-venezia-1979/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

ROSSI, A. The analogous city: panel [1976]. In: RODIGHIERO, D. The Analogous City: The Map [2015]. Disponível em: <<https://infoscience.epfl.ch/record/209326>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

SOBRAL, P. Escrita: um sistema linguístico. *ReVEL*. Edição especial nº 2, 2008. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_esp_2_escrita_um_sistema_linguistico.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2016.