Carolina Rodrigues Boaventura

Aldo Rossi: razão e poesia

Tipo, símbolo e tempo na arquitetura

Versão Original

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da autora: carolrboaventura@gmail.com

Catalogação na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Univrsidade de São Paulo

Boaventura, Carolina Rodrigues

Aldo Rossi: razão e poesia. Tipo, símbolo e tempo na arquitetura / Carolina Rodrigues Boaventura; orientador Mário Henrique Simão D'agostino. – São Paulo, 2019. 266p.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. Tempo. 2. Arquitetura Pós-moderna. 3. História da Arquitetura. 4. Rossi, Aldo, 1931–1997. I. D'agostino, Mário Henrique Simão, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>

Nome: BOAVENTURA, Carolina Rodrigues.

Título: Aldo Rossi: razão e poesia. Tipo, símbolo e tempo na arquitetura

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

À Deusa Maria,
a minha maior incentivadora,
a quem eu também chamo de mãe.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Dr. Mário Henrique D'Agostino, a quem os alunos e amigos chamam carinhosamente de Maique, por ter sido um dos principais responsáveis pela a minha formação enquanto arquiteta e pesquisadora, tendo me acompanhado desde os primeiros anos de Iniciação Científica e cuja colaboração de trabalho completa, este ano, uma década.

Agradeço ao Prof. Dr. Rafael Urano Frajndlich, membro convidado da Banca de Qualificação, pelas observações precisas e cuidadosas.

Ao Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira, que também participou da Banca de Qualificação, por ter sido um dos professores que mais auxiliaram nessa pesquisa com indicações bibliográficas e apontamentos que foram decisivos para o trabalho.

Aos Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias, Profa. Dra. Andrea Buchidid Loewen, Profa. Dr. Fernanda Fernandes da Silva e Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik, docentes das disciplinas cursadas durante o mestrado, pela colaboração, mesmo que indireta, para o desenvolvimento da dissertação.

Ao Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini, meu professor no curso de graduação em Filosofia, por haver me aproximado das leituras filosóficas e do universo da Estética.

Aos colegas de profissão, pesquisadores e, acima de tudo, amigos que se dispuseram a ler e tecer comentários sobre a pesquisa: Ana Paula Giardini Pedro e Rodrigo Bastos, pela generosidade de revisar, cuidadosamente, o texto.

À minha mãe Deusa Boaventura, minha maior incentivadora, por ter acompanhado com afinco toda a trajetória da pesquisa e lido, com muito carinho, cada uma das linhas escritas.

Ao meu pai, Alberto Boaventura, e a minha irmã, Lorena Boaventura, pelo carinho, apoio e compreensão ante minhas constantes ausências.

Ao Florent Prevost, meu companheiro de vida, pelo suporte, incondicional, durante toda essa trajetória.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio que me permitiu a dedicação exclusiva à execução do trabalho.

La forme [...] est d'abord une vie mobile dans un monde changeant. Les métamorphoses, sans fin, recommencent.

Henri Focillon, Vie des formes (1934)

Resumo

É inegável a importância da obra de Aldo Rossi (1931-1997) para disciplina arquitetônica. Considerado como uma das mais importantes figuras do chamado pós-modernismo, a sua extensa produção, teórica e edificatória, é conhecida pela severa crítica ao funcionalismo do Movimento Moderno e pelo emprego da história e da perspectiva simbólica como questões centrais para a práxis projetual. Dentro do amplo panorama investigativo empreendido por Rossi, perquire-se a influência dos tratados e das obras da Ilustração e das linguagens adotadas pelas vanguardas metafísica e surrealista, em suas indagações sobre a forma e as suas temporalidades, narradas em seus livros *L'Architettura della città* (1966) e no *Autobiografia scientifica* (1981). Neste primeiro, o arquiteto milanês buscou constituir uma teoria projetual transmissível, fundada em procedimentos didáticos e sistemáticos. Alicerçado por um discurso científico e racional, ele desenvolveu preceitos que adotam as formas dos *fatti urbani* como a referência máxima para a disciplina. Na *Autobiografia*, Rossi se aproxima de um discurso mais poético e metafórico. Nessa obra, ele discorre os procedimentos compositivos e as relações semânticas de suas próprias obras. Ele evidencia também o conceito de *città analoga* e a experiência pessoal como dispositivos fundamentais para a ideação edificatória. Trabalha-se, portanto, com estas duas instâncias da obra de Rossi, a racional e a poética. Elas não são entendidas como aspectos conflitantes, mas como perspectivas complementares da sua trajetória intelectual e profissional. Espera-se com esse estudo, que está amparado por uma cuidadosa leitura de seus textos, apontar uma interpretação de sua obra, distante daquelas que a definem como nostálgica e hermética.

Palavras-chave: Rossi, Aldo, 1931-1997; História da Arquitetura, Arquitetura pós-moderna, Tempo (Filosofia).

Abstract

Aldo Rossi (1931-1997)'s work has an unequal importance for the architectural subject. Considered as one of the most important figure of the so-called post modernism, his extended production both theoretical and practical is conceived by the severe critic regarding the functionalism of the Modern Movement and by the use of history and symbolic perspective as a central question for the *praxis* of project. Within the wide panorama of research undertaken by Rossi, we investigate the influence of both the Enlightenment's treaties and buildings, and the languages adopted by metaphysic and surrealistic vanguard on his searches for forms and its temporalities, explained within *L'Architettura della città* (1966) and *Autobiografia scientifica* (1981). In the former, the Milanese architect looked for conceiving a transmissible theory of project, founded on didactic and systematic processes. Based on a scientific and rational discourse, he developed precepts that adopt *fatti urbani's* forms as an extremely important reference for the discipline. In the latter, Rossi gets closer to a more poetical and metaphorical discourse. In this work, he narrates the composition processes and the semantic relations of his own works. He also clarifies the concept of *città analoga* and personal experience as fundamental devices for building ideation. Therefore, we consider these two instances of Rossi's work, one rational and the other poetical. They are not taken as conflicting aspects, but as complementary perspectives of his intellectual and professional trajectory. By this work and based on a careful reading of his texts, we expect to indicate an interpretation of his work away from those that define it as nostalgic and hermetic.

Keywords: Rossi, Aldo, 1931-1997; Architectural History; Post Modern Architecture; Time (Philosophy).

Lista de ilustrações

Capítulo 1

FIGURA 1: Torre Velasca, Studio BBPR, Milão, 1951-1958.Fonte: Site Ordine e Fondazione degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e conservatori della Provincia di Milano. Disponível em <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/724-torre-velasca/28-lo-studio-bbpr-e-milano> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 2: Capa da revista *Casabella-continuità,* com uma obra de Aldo Rossi na capa, 1963. Fonte: **Casabella-continuità**. Milano: AA.VV, 1963.

FIGURA 3: Capa do Catálogo da exposição *Architettura Razionale,* na XV Triennale di Milano. Fonte: BONFANTI, Ezio; BRAGHIERI, Gianni; BONICALZI, Rosaldo; RAGGI, Franco; ROSSI, Aldo; SCOLARI, Massimo; VITALE, Daniele. **Architettura razionale**. Franco Angeli: Editore, 1973.

FIGURA 4: Capa do *L'Architettura della città*, Aldo Rossi, 1966. Fonte: ROSSI, Aldo. **L'Architettura dela città**. Padova: Marsilio Editori, 1966.

FIGURA 5: Pallazzo della Regione, Padua, 1172. Fonte: ROSSI, Aldo. **The architecture of the city**. Cambridge: The MIT Press, 1984, p.28.

Capítulo 2

FIGURA 1: Capa do livro *Von Ledoux bis Le Courbusier,* Emil Kaufmann, 1933. Fonte: VIDLER, Anthony. **Histories of Immediate Present:** inventing architectural modernism. Cambridge: The MIT Press, 2008, p. 16.

FIGURA 2: Perspectiva da Ville Idéale de Chaux, Claude-Nicolas-Ledoux, 1774. Fonte: Site Oficial Bibliothèque Nationale de France, Arquivo digital Gallica. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/essentiels/album-22> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 3: Vista em perspectiva da *Eglise de Chaux,* Claude-Nicolas Ledoux, 1804.Fonte: Site Oficial Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <http://expositions.bnf.fr/utopie/feuill/grand/ledoux/07hh.htm> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 4: Le Pacifère, Claude Nicolas Ledoux, 1804.Fonte: Site Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <http://passerelles.bnf.fr/albums/chaux/index.htm> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 5: Panaréthéon, École de Morale, Claude-Nicolas Ledoux, 1804.Fonte: Site Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <http://passerelles.bnf.fr/albums/chaux/index.htm> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 6: Villa Almerico Capra, "La Rotonda", Andrea Palladio, Vicenza, 1570. Fonte: Site Oficial da Villa Rotonda. Disponível em <http://www.villalarotonda.it/en/larotondadelpalladio.htm> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 7: Perspectiva do Cimiterio di San Cataldo, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, Modena, 1971-1978.Fonte: SCULLY, Vincent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi**: Buildings and Projects. New York: Rizzoli, 1987, p. 91.

FIGURA 8: Unità residenziale Gallaratese, Aldo Rossi, Milão, 1969-1970. Fonte: FERLENGA, Alberto. (org). **Aldo Rossi:** Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 49.

FIGURA 9: Coupe du Cénotaphe, Etienne-Louis Boullée, 1781-1793.Fonte: Site Oficial Bibliothèque Nationale de France, Arquivo digital Gallica.Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53164595k/f1.item> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 10: Entrada da Scuola Elementare Fagnano Olona com vista para a chaminé em cone, Aldo Rossi, 1972-1976. Fonte: FERLENGA, Alberto. (org). **Aldo Rossi:** Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p.60.

FIGURA 11: Perspectiva em seção do Monumento alla Resistenza, Aldo Rossi, Cuneo,1962. Fonte: SCULLY, Vincent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. New York: Rizzoli, 1987, p. 31.

FIGURA 12: Il monumento ai caduti dei campi di concentramento nazististi, Studio BBPR,

Milão, 1946-1946.Fonte: Site Ordine e Fondazione degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e conservatori della Provincia di Milano. Disponível em <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/562-monumento-ai-caduti-nei-campi-di--concentramento/28-lo-studio-bbpr-e-milano> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 13: Cortes dos volumes cubico e cônicos do Cimiterio di San Cataldo, com estudo de iluminação, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, Modena, 1971-1978.Fonte: SCULLY, Vincent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi**: Buildings and Projects. New York: Rizzoli, 1987, p.94.

FIGURA 14: Modelo físico da Scuola Secundaria Contardo Ferrini, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, Broni, 1979. Fonte: SCULLY, Vincent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. New York: Rizzoli, 1987, p.191.

FIGURA 15: La Forge à Canon, Claude-Nicolas Ledoux, 1804.Fonte: Site Oficial da Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <http://passerelles.bnf.fr/albums/chaux/index.htm> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 16: Villa di Inverigo "La Rotonda", Luigi Cagnola, Inverigo, 1813.Fonte: Site oficial Comune di Inverigo. Disponível em <http://www.comune.inverigo.co.it/c013118/hh/index.php> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 17: Vista da fachada principal do Palazzo Ducale (Pallazo Reale) em frente ao Duomo, Giuseppe Piermarini, Milão, 1773. Fonte: Site Oficial Palazzo Reale. Disponível em <http://www.palazzorealemilano.it/wps/portal/luogo/palazzoreale/palazzo/architettura> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 18: Projeto para Il Foro Bonaparte, Giovanni Antolini, 1801. Fonte: Site Oficial Castello Sforzesco. Disponível em <https://www.milanocastello.it/it/content/trasformazioni--napoleoniche> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 19: Coupe du Cénotaphe de Newton, Etienne-Louis Boullée, 1784.Fonte: Site Oficial da Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45191199m.public> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 20: A ideia da cabana primitiva, Marc-Antoine Laugier, 1755. Fonte: VIDLER, Anthony. **El Espacio de la Ilustración.** La Teoria arquitectónica en Francia a finales del siglo XVII. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 69.

FIGURA 21: Interior do Couvent Sainte-Marie de la Tourette, Le Corbusier, Eveux-sur-l'Arbresle, 1953.Fonte: Site Oficial Fondation Le Corbusier.Disponível em <http://ww.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4731&sysLanguage=fr-fr&itemPos=19&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 22: Bibliothèque du Roi, Etienne-Louis Boullée, 1785.Fonte: Site Oficial Bibliothèque Nationale de France, Arquivo Gallica. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701038b/f1.item.r=%C3%89tienne-Louis%20Boull%C3%A9e.zoom>. Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 23: La Scuola d'Atene, Raffaello, 1509-1511.Fonte: Site Oficial Musei Vaticani. Disponível em <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/scuola-di-atene.html> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 24: Michaelerplatz, Adolf Loos, Viena, 1909-1911. Fonte: LUSTENBERGER, Kurt. **Adolf Loos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 69.

FIGURA 25: Coluna de Chicago, Adolf Loos, 1922Fonte: LUSTENBERGER, Kurt. **Adolf Loos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 132.

FIGURA 26: Fachada da Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1928. Fonte: Site Oficial Fondation Le Corbusier. Disponível em <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7380&sysLanguage=fr-fr&itemPos=74&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 27: Chapelle Notre Dame du Haut, Le Corbusier, Ronchamp, 1950 – 1955. Fonte: Site Oficial Fondation Le Corbusier. Disponível em <http://ww.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5147&sysLanguage=fr-fr&itemPos=-13&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

Capítulo 3

FIGURA 1: Colosso di San Carlo Borromeo, Giovan Battista Crespi, Arona, 1614-1698. Fonte: ROSSI, Aldo. **Autobiografia scientifica**, Milano: Saggiatore, 2009, p. 22.

FIGURA 2: Composizione com S. Carlo – città e monumenti, Aldo Rossi, 1970.Fonte: ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 95.

FIGURA 3: Composizione con Cimitero di Modena, Aldo Rossi, 1979.Fonte: ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 1993, p.94.

FIGURA 4: Il teatro domestico, Aldo Rossi, 1987.Fonte: ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 1993, 110

FIGURA 5: Planta do Cimitero de San Cataldo, Aldo Rossi, Modena, 1971-1978.Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi:** Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 52.

FIGURA 6: Construzioni in collina, Aldo Rossi, 1983. Fonte: ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 84.

FIGURA 7: Coluna angular do Pallazo Ca' del Duca, Antonio di Pietro Averlino (Filarete), Veneza, 1461. Fonte: ROSSI, Aldo. **Autobiografia scientifica**, Milano: Saggiatore, 2009, p. 22.

FIGURA 8: Complexo residencial Friedrichstadt, Aldo Rossi, Berlim, 1981Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi:** Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 102.

FIGURA 9: Painel La città analoga, Aldo Rossi, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart and Eraldo Consolascio, 1976. Fonte: ROSSI, Aldo. La città analoga: tavola. In: **Lotus International**, Milão, n. 13, dez. 1976a. p. 5.

FIGURA 10: Dicatum Carolo, Aldo Rossi, 1889. Fonte: ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 47.

FIGURA 11: Paesaggio urbano con ciminiera, Mario Sironi, 1930. Fonte: Site Oficial da Pinacoteca Brera. Disponível em <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/paesaggio-urbano-con-ciminiera/> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 12: Sem título Aldo Rossi, 1950. Fonte: ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 162.

FIGURA 13: Natura morta, Giorgio Morandi, 1929. Fonte: Site Oficial da Pinacoteca Brera. Disponível em <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/natura-morta/> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 14: Dieses ist lange her-ora questo è perduto, Aldo Rossi, 1975. Fonte: ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 171.

FIGURA 15: Il pesce d'oro, Aldo Rossi, 1997. Fonte: Site BMIAA (Bigmat International Architecture Agenda). Disponível em <https://www.bmiaa.com/the-unseen-from-informalist-painting-to-the-postwar-photobook-1945-1965/aldo-rossi-il-pesce-doro--1997-eredi-aldo-rossi-col-bonnefantenmuseum-foto-peter-cox/> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 16: La Cupola, Aldo Rossi, 1988Fonte: Site Dezeen. Disponível em <https://www.dezeen.com/2014/07/07/movie-alberto--alessi-la-conica-espresso-maker-aldo-ros-

si-form-follows-function/> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 17: Piazza d'Italia con Fontana, Giorgio De Chirico, 1934.Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**. Catálogo da Exposicao De Chirico:** o sentimento da arquitetura obras da Fundazione Giorgio e Isa de Chirico. Porto Alegre, 2011, p. 111.

FIGURA 18: Archeologi, Giorgio De Chirico, 1968. Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**. Catálogo da Exposição De Chirico:** o sentimento da arquitetura obras da Fundazione Giorgio e Isa de Chirico. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 63.

FIGURA 19: Le Cabina dell'Elba, Aldo Rossi, 1976.Fonte: ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 146.

FIGURA 20: Bagni misteriosi, Giorgio De Chirico, 1939.Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**. Catálogo da Exposição De Chirico:** o sentimento da arquitetura obras da Fundazione Giorgio e Isa de Chirico. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 72.

FIGURA 21: L'enigma di una giornata, Giorgio De Chirico, 1914.Fonte: Site Oficial Fondazione De Chirico. Disponível em <http://www.fondazionedechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=it/> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FIGURA 22: L'architecture assassinée, Aldo Rossi, 1974Fonte: ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. **Aldo Rossi**: Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 171.

FIGURA 23: Piazza d'Italia con statua di Cavour, Giorgio De Chirico, 1974.Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**. Catálogo da Exposição De Chirico:** o sentimento da arquitetura obras da Fundazione Giorgio e Isa de Chirico. Porto Alegre, 2011, p. 110.

FIGURA 24: Praça e do Teatro Paganini, Aldo Rossi, Parma, 1964.Fonte: SCULLY, Vicent; MONEO, Rafael. Aldo Rossi: Buildings and Projects. Rizzoli, New York, 1987, p. 48.

FIGURA 25: L'énigme de l'heure, Giorgio De Chirico, 1910.Fonte: FONDAZIONE FERRARA ARTE. **Catalogo De Chirico e Ferrara:** Metafisica e avanguardia. Ferrara, 2016, p. 24.

FIGURA 26: Scuola Elementare, Aldo Rossi, Fagano Olona, 1972-76. Fonte: SCULLY, Vicent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. Rizzoli, New York, 1987, p. 119.

FIGURA 27: Abertura da capela lateral, visto internamente, da Basilica di Sant'Andrea, Leon Battista Alberti, Mântua, 1472. Fonte: ROSSI, Aldo. **Autobiografia scientifica**, Milano: Saggiatore, 2009, p. 20.

FIGURA 28: Trabalho fim de curso de Aldo Rossi apresentado para a Politecnico di Milano, Aldo Rossi, 1959. Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi**: Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 28.

FIGURA 29: Reconstrução do Teatro Carlo Felice, Aldo Rossi, Gênova, 1983.Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi**: Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 124.

FIGURA 30: Interior da sala de espetáculos do Teatro Carlo Felice, Aldo Rossi, Gênova, 1983. Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi**: Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 128.

FIGURA 31: Teatrino Scientifico, Aldo Rossi, 1978. Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi**: Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 76.

FIGURA 32: Teatro Anatomico, Paolo Sarpi e Dario Varotari, Padova, 1959. Fonte: ROSSI, Aldo. **Autobiografia scientifica**, Milano: Saggiatore, 2009, p. 55.

FIGURA 33: Cenário para montagem de Madame Butterfly, Aldo Rossi, Ravena, 1986. Fonte: FERLENGA, Alberto. Aldo Rossi: Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 153.

FIGURA 34: Teatro Domestico para a XVII Triennale di Milano, Aldo Rossi, 1986.Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi:** Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 154.

FIGURA 35: Cenário para montagem de Elektra, Aldo Rossi, Taormina, 1992.Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi**: Tout l'œuvre. Cologne:

Könemann, 2001, p. 306.

FIGURA 36: Cenário para montagem de Lucia di Lammermoor, Aldo Rossi, Ravenna, 1986. Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi**: Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 153.

FIGURA 37: Teatro del Mondo navegando em frente da Piazza San Marco, Aldo Rossi, Veneza, 1979. Fonte: SCULLY, Vicent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. New York: Rizzoli, 1987, p. 229.

FIGURA 38: Planta dos dois primeiros dos níveis e da cobertura, elevações e perspectiva isométrica do Teatro del Mondo, Aldo Rossi, 1979.Fonte: SCULLY, Vicent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. Rizzoli, New York, 1987, p. 223.

FIGURA 39: Planta da Villa Almerico Capra "La Rotonda", Andrea Palladio, Vicenza,1550. Fonte: PALLADIO, Andrea. **Os Quatro Livros da Arquitetura**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 87.

FIGURA 40: Desenho de perspectiva da proposta para o concurso do Centro Direzionale di Firenzi, Aldo Rossi, Carlo Aymonino e Gianni Braghieri, Florença, 1977. Fonte: SCULLY, Vicent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. Rizzoli, New York, 1987, p. 164.

FIGURA 41: Quartier Schuetzenstrasse, Aldo Rossi, Berlim, 1992.Fonte: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi**: Tout l'œuvre. Cologne: Könemann, 2001, p. 406.

FIGURA 42: Teatro del Mondo em frente ao Punta della Dogana, Aldo Rossi, Veneza, 1979.Fonte: SCULLY, Vicent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi**: Buildings and Projects. New York: Rizzoli, 1987, p.228.

FIGURA 43: Teatro del Mondo em frente a Igreja Santa Maria della Salute, Aldo Rossi, Veneza, 1979. Fonte: SCULLY, Vicent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. New York: Rizzoli, 1987, p.227.

FIGURA 44: Espaço interno do Teatro del Mondo, Aldo Rossi, 1979. Fonte: SCULLY, Vicent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. Rizzoli, New York, 1987, p.230.

FIGURA 45: Pátio central, localizado em frente a grande escadaria, da Scuola Fagnano Olona, Aldo Rossi, 1972-1976. Fonte: BRAGHIERI, Gianni. **Aldo Rossi**. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, p. 67.

Sumário

Introdução ***23***

1.

A concepção da forma como teoria projetual ***41***

1.1. Formação, matrizes e interlocutores de Aldo Rossi 44

1.2. A teoria formal de Aldo Rossi 68

2.

Rossi, leitor da ilustração: a construção de uma teoria racional ***93***

2.1. Emil Kaufmann e a linguagem da arquitetura revolucionária 95

2.2. A tipologia arquitetônica como caminho para a autonomia 120

2.3. O racionalismo exaltado de Étienne-Louis Boullée 137

3.

Tempo e forma como poética da arquitetura ***153***

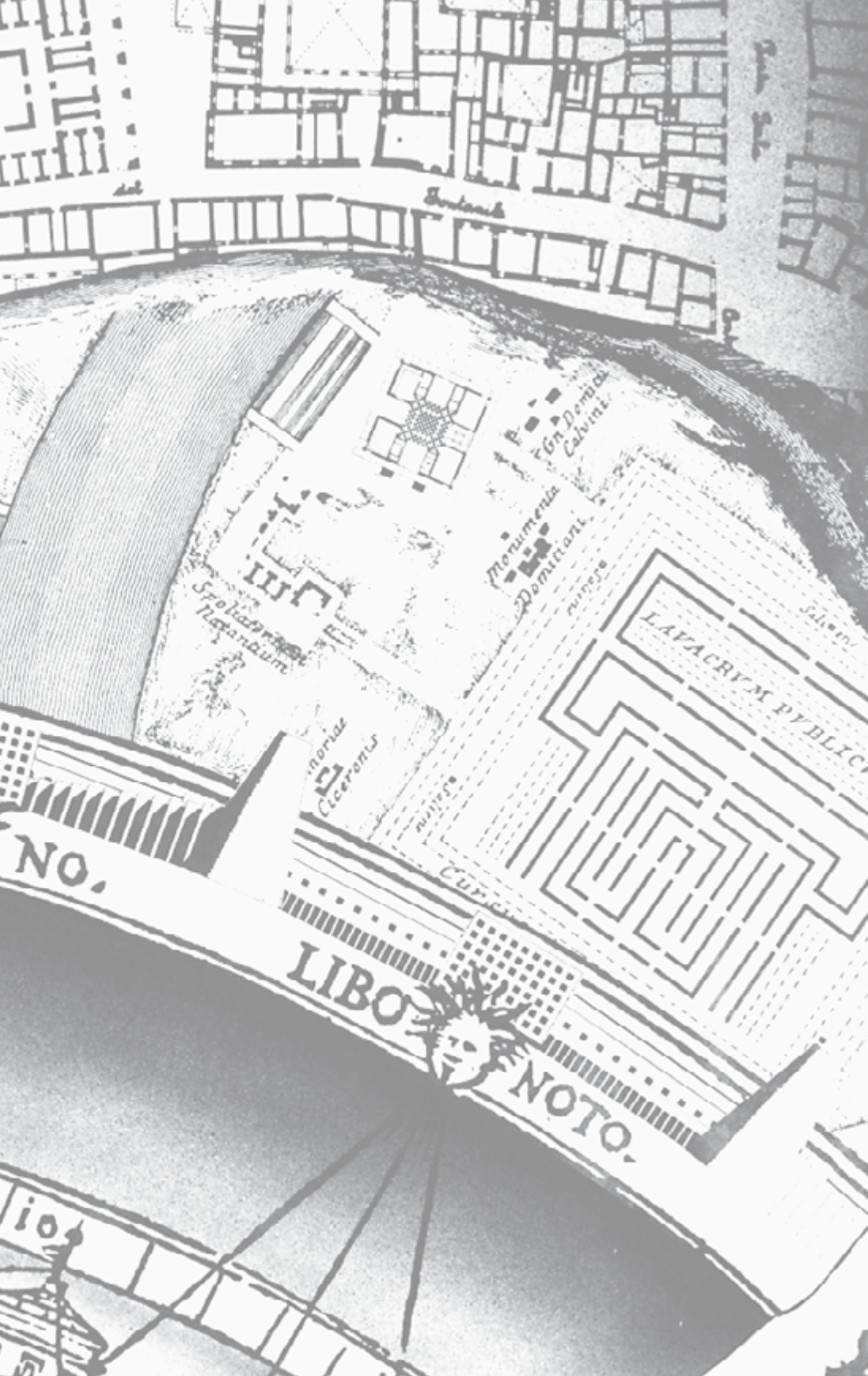
3.1. Memória e esquecimento 155

3.2. A metafísica aldorossiana e os tempos da cidade 189

3.3. A tipologia teatral: metáfora do tempo e do espaço 223

Considerações finais ***249***

Referências bibliográficas ***258***


Gn. Domitius Calvinus
Monumenta Domitiani
ruinæ
LAVACRVM PVBLICV
Cicerons
NO.
LIBO
NOTO.

Introdução

São vários os autores que atribuem a passagem da década de 1960 para a de 1970 como o momento de inflexão das artes no século XX. Tornou-se uma convenção historiográfica afirmar que, nesse período, se manifestou uma nova concepção artística marcado pela ruína das chamadas vanguardas modernas ou heroicas, a saber, o pós-modernismo. Ainda que o termo "pós-modernismo" seja controverso, pode-se afirmar claramente a emergência de um "novo cenário" (LYOTARD, 1998, p. 11), caracterizado pela heterogeneidade dos temas e conteúdos abordados e pela pluralidade das técnicas empregadas[1]. O campo da arquitetura foi aquele em que mais demarcou essa mudança, como lembra Huyssen (1991, p. 25). Na crítica arquitetônica, reivindicava-se uma nova teoria para nortear a práxis da disciplina, por entender que, diante do contexto do pós-Segunda Guerra, os principais preceitos da arquitetura moderna eram problemáticos.

Em editorial do quinto número da revista *Oppositions*, o arquiteto norte-americano Mario Gandelsonas (1976) aponta dois eixos de pensamento que se destacaram nos diversos debates arquitetônicos que se desenvolveram durante o período: o neorrealismo e o neorracionalismo, expressões de divergentes convicções ideológicas. O grupo dos neorrealistas era representado pelos arquitetos

1 Andreas Huyssen (1991) diagnostica a pluralidade e o ecletismo da pós-modernidade no campo das artes, corporificada na Documenta 7. Já Kenneth Frampton, teórico da arquitetura, localiza, de forma panorâmica, numerosas tendências durante esse período, tais como o populismo, o racionalismo, o estruturalismo, o produtivismo e o neo-vanguardismo, organizados segundos critérios formais. Ele restringe o termo pós-modernismo às tentativas não muito bem-sucedidas de internacionalizar o debate promovido pela Bienal de Veneza de 1980, denominado Strada Novissima. (FRAMPTON, 2008).

norte-americanos Peter Eisenman e John Hejduk e pelos profissionais europeus do grupo Tendenza, cuja figura central foi o italiano Aldo Rossi. Todos advogavam em defesa da autonomia disciplinar, como meio para definir princípios arquitetônicos capazes de transcender a história e a cultura. Segundo eles, era urgente o estabelecimento de vocabulários e sintaxes próprios para o campo da arquitetura, ou seja, de uma linguagem que falasse "[...] sobre si mesma e que não comunicasse ideias além de suas próprias", conforme pontua Gandelsonas (1976, p. 1).

De maneira oposta, o grupo dos neorracionalistas, cujo representante mais expressivo é Robert Venturi, reivindicou a interdisciplinaridade no campo arquitetural para afirmar a importância dos símbolos urbanos e edificatórios como mecanismos de comunicação. Em seu primeiro livro, *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), o arquiteto recorreu aos elementos compositivos adotados pelo barroco, bem como ao procedimento retórico para a obtenção do valor simbólico nas edificações. Mais tarde, em coautoria com Denise Scott Brown e *Steven Izenour,* publicou *Learning from Las Vegas* (1972), obra em que são apontadas as estratégias publicitárias dos letreiros *Strip* como possíveis investigações projetuais. Para os autores, a arquitetura deveria ser pensada como um meio de comunicação potente, ou seja, inspirada na cultura midiática, tais como o cinema, a *pop art*, a linguagem comercial e a propaganda.

Apesar da distinção dos posicionamentos ideológicos, Gandelsonas (1976) conclui que esses dois grupos de arquitetos se assemelhavam pelas severas críticas ao primado do funcionalismo no Movimento Moderno e reivindicavam a elaboração de novos princípios para nortear a práxis arquitetônica. Para tanto, defendiam a importância do significado e da dimensão simbólica da arquitetura como um caminho para a construção de uma nova base teórica para a disciplina. Este trabalho discute a obra teórica, artística e projetual de Aldo Rossi, um dos arquitetos da segunda vertente da chamada arquitetura pós-moderna, a neorracionalista, por meio

de um minudente exame de seus dois principais escritos, *L'architettura della città* (1966) e *Autobiografia scientifica* (1981).

Os representantes europeus do neorracionalismo eram, predominantemente, os membros italianos do grupo que se autointitulava Tendenza, e que difundiram boa parte de suas discussões teóricas e pedagógicas nas revistas *Casabella-Continuità* e *Controspazio*. Esse influente movimento era composto por expressivos personagens da cena arquitetônica do pós-Segunda Guerra, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Carlo Aymonino, Massimo Scolari, Vittorio Gregotti e Stefano Boeri. Eles reivindicavam a autonomia disciplinar[2], por entenderem que a cidade e os seus *fatti* eram a mais completa e complexa expressão da arquitetura. Não se tratava, contudo, de eliminar qualquer tipo de influência externa ou de banir conceitos de outros campos disciplinares, mas de insistir na "[...] necessidade de conhecer a própria profissão (sua própria disciplina) para poder ter impacto positivo nos processos de produção no setor da construção" (ROSSI, 1977a, p. 24). O grupo almejava conformar uma teoria projetual e racional que operasse de forma rigorosa e semelhante à ciência, mediante a definição de princípios e regras. Era, portanto, um projeto pedagógico cujos fundamentos deveriam ser extraídos do material próprio da disciplina, ou seja, da cidade e de suas edificações.

Isso significou, para o grupo, a construção de uma nova ideia de racionalidade, distante do discurso que se apoiava nas soluções tecnológicas e industriais, tal como declarou certa parte do movimento moderno. Para eles, o caminho perseguido para recompor a teoria e a práxis arquitetônicas deveria ser a retomada e a continuidade da racionalidade desenhada durante o período da Ilustração (VIDLER, 2008), à qual alguns arquitetos do Moderno

2 Enquanto a discussão sobre a autonomia na arquitetura era levada a cabo pelos italianos, no mesmo período outro grupo, nos Estados Unidos, defendia princípios semelhantes. Esse segundo núcleo, formado por Anthony Vidler, Peter Eisenman, Kenneth Frampton e Mario Gandelsonas, também tratou do assunto em debates que ocorreram no The Urban Institute for Architecture and Urban Studies. De tais debates resultaram diversas publicações na revista Oppositions.

também se alinharam, como Adolf Loos. A ideia de "projetar com uso da razão" defendida por Rossi e pelo grupo Tendenza equivalia a conceber um sistema didático em que o emprego das formas fosse entendido como procedimento lógico e também dotado de um "significado transmissível da arquitetura" (ROSSI, 1989, p. 351).

Para conformar essa teoria, os arquitetos italianos fomentaram a pesquisa coletiva sobre as formas da cidade e da arquitetura e em estreito diálogo entre o espaço urbano e os edifícios. A abordagem analítica e ordenada da composição formal e as noções teóricas de morfologia e tipologia foram os fundamentos dessa linguagem arquitetônica perseguida pelos italianos. O historiador Anthony Vidler (1976b), crítico da vertente neorrealista, considera o estudo tipológico dos neorracionalistas italianos o único capaz de restaurar as bases teóricas e o papel da crítica arquitetônica após a crise do Movimento Moderno. Para este autor existem três leituras sobre a questão tipológica na arquitetura. A primeira tipologia, proposta por Marc-Antoine Laugier, teve como paradigma a cabana primitiva e foi justificada por sua analogia com as formas da natureza. A segunda tipologia, explorada pelo Movimento Moderno, fez referência a outro tipo de natureza: a das máquinas. A relação entre a coluna, a casa e a cidade eram dadas agora pela analogia com a pirâmide da produção em massa industrializada, de modo que desde as pequenas ferramentas até as grandes máquinas complexas eram os modelos a serem seguidos. A última tipologia, proposta por Rossi, diferentemente das anteriores, não era legitimada segundo "naturezas" externas à da arquitetura. A própria cidade, ou seja, as colunas, as casas, o espaço urbano e as suas respectivas geometrias seriam o arcabouço para fornecer os tipos, essencialmente arquitetônicos e autônomos como base para a recomposição formal.

A ideia de racionalidade advogada pelo Tendenza foi apresentada com maior força durante a XV Triennale di Milano realizada em 1973, cuja curadoria e texto introdutório do catálogo foram assinados por Aldo Rossi. Com o tema Architettura Razionale, a

exposição, que reuniu um grande número de arquitetos, como Oswald Mathias Ungers, James Stirling e os irmãos Krier, apresentou um extenso conjunto de projetos que traduzia as convicções teóricas de seus principais organizadores, que defendiam a noção de uma disciplina arquitetônica fundamentada em suas próprias questões. Por isso, os projetos selecionados para a exibição destacavam-se tanto por suas relevâncias na história da arquitetura como pelas composições baseadas no repertório tipológico e geométrico da arquitetura. Vale lembrar que, para essa mostra, as interpretações meramente historicistas foram desconsideradas, visto que o principal mote do grupo era traduzir o papel da história como uma "tomada de consciência" (BRONSTEIN, 2010a, p. 42), ou seja, como uma ferramenta para identificar as possibilidades formais na arquitetura. É o que afirma o curador: "Esta exposição pretendeu dar a máxima importância ao momento figurativo da arquitetura, levando também em conta o valor autônomo, o produto em si, do projeto arquitetônico" (ROSSI, 1979a, p. 20).

Sem dúvida, o livro *L'architettura della città* (1966), de Aldo Rossi, é uma das publicações que teve maior repercussão e impacto no círculo intelectual e acadêmico, sendo considerado por alguns estudiosos como uma das principais referências da chamada arquitetura pós-moderna (MONTANER, 2009). Nessa obra, o arquiteto italiano questiona o funcionalismo do Movimento Moderno como fundamento projetual. Para ele, a cidade, que era o ponto de partida de sua teoria, deve ser interpretada como uma construção, uma obra de arte que se modifica ao longo do tempo, pois ela sempre acompanha as transformações políticas e sociais. A função edificatória era, segundo Rossi, um dos fatores mais sensíveis a tais mudanças e, por isso, a arquitetura que se delineava visando uma função predeterminada correspondia a uma atitude ingênua. O "funcionalismo ingênuo", segundo o autor (1966), impedia que a obra arquitetônica se modificasse e se adaptasse ao longo do tempo para acompanhar as dinâmicas da sociedade. A partir desse pressuposto, ele propõe a refundação da disciplina arquitetônica mediante a análise dos *fatti urbani* e da investigação das

suas origens, transformações e permanências.

As formas dos *fatti urbani*, como elementos resistentes às dinâmicas da cidade, eram, para Rossi (1966), um terreno tão fértil que deles poderia extrair os preceitos teóricos e conceptivos da arquitetura. Para ele, as verdadeiras regras da arquitetura, os tipos, os "princípios lógicos que são a priori da forma e a constitui", seriam deduzidos mediante a análise dos objetos arquitetônicos e urbanos (ROSSI, 1966, p. 31). A retomada da questão tipológica, amplamente debatida durante o Século das Luzes, significou para Rossi e para os demais arquitetos do Tendenza a reconquista de um caminho seguro e racional para a disciplina e o abandono dos impasses ideológicos, anti-historicistas e progressistas, próprios do modernismo canônico.

Para compreender o conceito de tipo, Rossi partiu dos ensinamentos de Quatremère de Quincy, que o definiu como algo constante, fixo e que constitui a essência e o princípio da arquitetura. De modo distinto dos modelos, o tipo não é passível de ser copiado, mas dele se extrai todas as formas edificatórias. Por isso, Rossi defendeu o tipo como a ideia da arquitetura, como a base para novas composições e para a construção de novos *fatti*, de modo que a investigação, a descrição e a classificação tipológica das formas da cidade deveriam ser os primeiros procedimentos de sua teoria projetual, o "momento analítico".

Era admissível ao arquiteto, portanto, tomar como referência as mesmas tipologias encontradas no exame formal das cidades, pois o caráter singular das obras era garantido por aquilo que ele entendia como *locus*. Esse conceito, na perspectiva de Rossi, ao contrário da interpretação de outros autores[3], não se refere apenas à noção

3 Além do neorrealismo e do neorracionalismo, outras vertentes também questionaram o abandono da perspectiva simbólica da arquitetura moderna. Uma delas é o chamado Critical Regionalism, de Kenneth Frampton (1983). Segundo esse historiador, a arquitetura moderna deveria ser adotada de forma crítica, para que se reavaliassem melhor as questões relativas ao contexto e à tradição de cada lugar. Para tanto, ele destaca a importância do estudo topográfico,

de projetar tendo em vista o exame do lugar, da cultura local, da tradição e da influência das fachadas do entorno. Um *fatto urbano*, para ele, tem o sentido de um evento histórico, de um acontecimento mobilizado por motivações políticas e sociais que sempre pressupõe um tempo e um espaço específicos. Portanto, *locus* tem o valor de "conformar uma situação" (ROSSI, 1966, p. 119), é aquilo que é capaz de identificar e relacionar uma arquitetura a um acontecimento. Por isso, tempo e espaço eram o que garantiriam à obra concreta, ao objeto material, uma individualidade em relação à concepção mental, ao princípio tipológico. A cidade, por sua vez, era o lugar de reunião de diversos acontecimentos, de distintos tempos da cidade. É nesse sentido que Rossi afirma as formas arquitetônicas não só como aquilo que compõe a imagem da cidade, mas também há nelas um valor simbólico e retórico.

O universo simbólico da arquitetura é abordado com mais afinco por Rossi em *Autobiografia scientifica* (1981). Nessa obra, o arquiteto milanês se afasta do discurso científico e racional de seu livro anterior e se aproxima de discussões mais poéticas e pessoais. Em uma dissertação menos objetiva e mais metafórica, discorre sobre as suas principais obras, arquitetônicas e artísticas, e descreve as relações simbólicas mobilizadas na construção de cada uma dessas produções. A ideia de *città analoga* assume especial importância nesse livro, contrariamente ao ocorrido em *L'architettura della città* (1966), quando é pouco mencionada. Esse conceito, próximo da noção linguística de Ferdinand de Saussure, aponta para a possibilidade de se partir dos elementos tipológicos, fixados pela tradição arquitetônica, para construir edificações com arranjos e significados originais, mas sem perder, contudo, certo diálogo com a fonte referencial tomada aprioristicamente. Isso porque o pensamento analógico trabalha com a possibilidade de operar com um universo de correspondências formais, de ressignificar semanticamente uma forma tradicional e histórica, e, com

---

do clima, da luz, das técnicas, da cultura, da história do local e do entorno dessa nova intervenção. Entende-se, aqui, que a noção de lócus (lugar), de Aldo Rossi, é distinta da proposta de Frampton.

esse novo conteúdo simbólico, conduzir a um resultado formal que pode ser reconhecível e associado às formas pretéritas. Ao fazer uso da planta central (um tipo comumente ligado às soluções de edifícios sacros), para citar um exemplo usado por Rossi, essa traria consigo uma certa sensibilidade e espacialidade que remeteria aos espaços de culto.

É nesse sentido que o milanês também defende a tipologia como algo que não carrega um significado intrínseco. Há uma certa noção de vagueza, de possibilidades semânticas do tipo, de modo que, a cada nova solução formal extraída de um mesmo tipo, poder-se-ia atribuir à nova obra distintos significados. Por outro lado, era essencial a escolha da tipologia adequada, alinhada com o sentido que se almejava atribuir à nova intervenção. Essa seleção, para Rossi, deveria contar com a experiência pessoal do arquiteto, com a interpretação das formas e dos possíveis significados que essas poderiam assumir. Era, portanto, a defesa da subjetividade e da leitura figurativa individual como um procedimento também racional. Ao fim dessa "operação lógico-formal", obtinha-se uma solução formal original, mas reconhecível, pois o ponto de partida era a cidade e seus *fatti urbani*.

Foi seguindo a sua própria teoria projetual que Rossi concebeu as suas obras arquitetônicas e artísticas. Ao investigar as tipologias encontradas nas cidades em que viveu durante a infância ou durante a sua formação como arquiteto, ele seleciona alguns desses componentes formais, tais como a coluna, o pórtico, o frontão, o tronco de cone e o cubo, e os inclui em suas produções. Tais formas foram constantemente empregadas tanto em seus projetos edificatórios quanto no extenso conjunto de desenhos, pinturas, colagens, croquis e objetos utilitários desenvolvidos por ele. São tipologias obsessivamente trabalhadas e arranjadas em diversas composições, pois, para Rossi, as formas da arquitetura e dos traçados urbanos históricos, por meio de processos de adição, de justaposição e de alternância de escala, poderiam assumir, além de uma nova configuração formal, novos significados em relação ao

referencial tomado inicialmente. A seleção dessas tipologias não era uma escolha aleatória, e sim formas que partem da preexistência das cidades, de *fatti* concretos analisados e selecionados pela experiência do autor no espaço urbano e na observação de suas formas. A cúpula, por exemplo, serviu como solução para uma sala de eventos no Progetto per Municipio Scandicci e no Progetto di complesso Leipzigerplatz, em Berlim, quando se tornou um espaço público que poderia abrigar uma série de usos comerciais. Essa mesma forma também foi utilizada no fechamento superior da cafeteira La Cupola, desenhada para a fábrica de utensílios Alessi.

Após a grande repercussão alcançada pelas teorias e obras rossianas, muitos teóricos criticaram duramente o emprego de noções emprestadas da linguística como meio de restaurar o caráter simbólico na arquitetura. Para Francesco Dal Co (1978), por exemplo, o uso repetitivo que Rossi fazia das mesmas formas representava uma atitude nostálgica autorreferente, cuja linguagem era apenas acessível mediante o conhecimento biográfico do autor. Sem isso, esgotava-se a possibilidade de posicionamento político na disciplina da arquitetura. Manfredo Tafuri (1974) também se posicionou de forma semelhante. Segundo o teórico italiano, os arquitetos da geração 1960-1970 propuseram tanto o uso da linguística quanto a reafirmação das técnicas do Movimento Moderno, e, por isso, a produção desses arquitetos significou a reprodução do projeto autodestrutivo das vanguardas e uma resposta arquitetônica às imposições da sociedade de consumo.

Sob a perspectiva tafuriana, a linguagem dessa arquitetura que se espelha nos objetos da experiência cotidiana possui condições históricas limitadas, uma vez que, para funcionar em um contexto capitalista, ela deve necessariamente comunicar-se com seu público consumidor, ou seja, reproduzir as suas formas e lógicas. Desse modo, a disciplina arquitetônica é reduzida a um sistema de signos e, por isso, abandona a sua importância social, política e ideológica. O historiador conclui afirmando que esse tipo de arquitetura seria, irremediavelmente, condenado à pura

instrumentalização dos significados. As suas formas, munidas de estratégias vindas da linguística, corresponderia ao cume do projeto da autonomia formal iniciado pelas vanguardas heroicas, que liberariam o discurso da arquitetura de qualquer contato com o real, com o espaço urbano concreto. Além de fazer ressalvas à importância do trabalho de Rossi, Tafuri (1974) também tece críticas aos conceitos de tipo e analogia, pois considera que tais noções são descoladas da realidade. Para o crítico, a colagem La *città analoga*, elaborada por Rossi para a Biennale di Venezia de 1967, reflete a fragilidade do discurso do arquiteto.

Esta pesquisa defende uma interpretação distinta das que atribuem à obra de Rossi uma linguagem hermética e autorreferente, cujos resultados expressam uma atitude melancólica em relação às formas do passado e ao descompromisso político do arquiteto. Para tanto, afirma uma dupla perspectiva da obra rossiana: a racional e a poética. A primeira compreende o intento do milanês de construir uma teoria racional semelhante ao procedimento científico, descrita no *L'architettura della città*. Nesse livro, as noções de *fatti*, *lócus* e tipo são centrais, sendo este último aquele que recebeu atenção especial. O problema da tipologia é comumente considerado como um esquema projetual fechado, com soluções formais predeterminadas, em que o passado é reafirmado em chave nostálgica. Na presente leitura, o tipo presente na teoria aldorossiana é entendido como um meio de afirmação da validade do universo formal no campo da arquitetura, um caminho para se compreender a cidade, as suas particularidades históricas, culturais e sociais, não apenas no tempo pretérito, mas também considerando as suas dinâmicas ao longo da história. Para Rossi, definir a tipologia formal como as leis imutáveis da arquitetura seria o único meio capaz de elevar a disciplina ao campo científico, ao constituir princípios didáticos e transmissíveis.

Ressalta-se, ainda, como Rossi interpretou a experiência tratadística e edificatória da Ilustração como modelo a ser seguido para a restauração dos preceitos disciplinares da arquitetura na pós-crise

do Movimento Moderno. As lições de Emil Kaufmann foram, particularmente, referenciais para Rossi, pois foi esse teórico que identificou, pela primeira vez, a arquitetura do Século das Luzes, em especial aquela dos arquitetos "revolucionários" (Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée e Jean-Jacques Lequeu), como um ponto de inflexão da arquitetura e como a origem da arquitetura moderna. A aproximação entre Rossi e Kaufmann também permite identificar na arquitetura ilustrada a matriz de alguns conceitos e léxicos que foram empregados nos escritos de ambos os autores, a exemplo da defesa da autonomia, da arquitetura racional como uma atitude moral, do universo simbólico na arquitetura e seus desdobramentos representativos e sociais, e, por fim, da assunção da forma como questão central da arquitetura.

A ideia de tipo, uma herança da Ilustração, reforça a relevância da cultura do século XVIII nos estudos de Rossi. Para o italiano, o uso do tipo não foi apenas o modo de afirmar os preceitos próprios da arquitetura, mas também o caminho para compreender o propósito e o compromisso político e social de um arquiteto. O que Rossi identificou naquele período, sobretudo em relação ao caso do neoclassicismo milanês, foi a construção de uma nova linguagem arquitetônica fundamentada no discurso tipológico e que se alinhava com a nova realidade social. Com a ascensão da burguesia, e, por isso, com a emergência de novas demandas, os arquitetos dos Setecentos tiveram de repensar as soluções formais e simbólicas da arquitetura para atender a essas necessidades, sem abandonar, contudo, a tradição consolidada na Antiguidade e no Humanismo. Para Rossi, foi, portanto, um momento de afirmação das tradicionais tipologias arquitetônicas e de construção de outros significados para os objetos da arquitetura.

Ao se espelhar no caso milanês dos séculos XVIII e XIX, defendeu a assunção da tipologia como conquista da autonomia na arquitetura, a fim de afirmar o seu potencial semântico como uma possibilidade de construir uma realidade social e política alternativa. Em outras palavras, ele defendia a autonomia arquitetônica como

um caminho para liberar a arquitetura da sua dependência às vontades da classe dominante e se colocar como um campo próprio, capaz de questionar e de se opor ao poder político vigente. Nesse sentido, este trabalho se alinha com a interpretação dada por Pier Vittorio Aureli.

A segunda perspectiva da obra de Rossi, a poética, centra-se no conceito de *città análoga*. Essa é a possibilidade de o artista se colocar na obra, mobilizando sua sensibilidade, e também de renovar os significados das formas tipológicas. Buscou-se afirmar que a "operação lógico-formal" rossiana, ao partir dos elementos formais tradicionais, não reafirma a história pretérita nem almeja recompor o seu contexto original. Antes, a analogia em Rossi circunscreve a noção de correspondência na arquitetura ao se referenciar a algo já conhecido, rememorar imagens já apresentadas à memória do observador e associá-las a outras poéticas. É, portanto, atribuir à arquitetura o potencial de referenciar-se a outros elementos por meio da imaginação.

O passado, por conseguinte, não é trabalhado segundo uma chave nostálgica, pois as formas pretéritas são apropriadas e repetidas visando a sua continuação e transformação. Essas formas devem ser analisadas segundo seus valores no tempo presente, mas também, como propõe Rossi, podem ser trabalhadas sob a perspectiva de receberem novos significados em intervenções futuras. A forma, destituída de seus significados primeiros, poderia ser manuseada e receber novas camadas de sentido, distintas metáforas, para compor os novos *fatti urbani,* mas ainda sem se descolar dos seus motivos originais. Por isso, o lugar da cidade não era apenas a representação da sociedade, mas também o espaço da experiência individual e do recolhimento do catálogo formal pessoal do artista, que guardava em sua memória os elementos que lhe são caros em sua vivência.

Já o tempo da cidade não era entendido como uma dinâmica linear, e sim circular, que retoma e reafirma as mesmas formas.

Nas palavras de próprio Rossi, "um tempo desastroso que retoma as coisas". A cidade e as suas tipologias, enfim, tornavam-se o elemento mediador entre passado e presente e recolocavam a forma como questão primeira da disciplina da arquitetura. Essa compreensão do jogo entre signo e forma, inscrito nas noções de tipo e analogia de Rossi, foi discutida à luz da aproximação do milanês das escolas surrealistas e metafísica, sobretudo em relação à obra de Giorgio De Chirico. Procurou-se, com isso, esclarecer a particular noção de temporalidade defendida pelo arquiteto para usar as formas tradicionais da arquitetura para ampliar as suas densidades semânticas. As leituras de Anthony Vidler, Adrián Gorelik, Daniele Vitale e Michael Hays foram particularmente relevantes para a compreensão da perspectiva poética na obra de Aldo Rossi.

Entende-se, por fim, que a complexidade de Rossi não reside apenas na multidisciplinaridade de sua teoria, e sim no seu duplo apelo às categorias da razão e da subjetividade. Afirma-se, portanto, que, aos olhos do arquiteto, não existem duas reflexões de naturezas completamente opostas, pois ambas são perspectivas complementares do processo projetual. Enquanto o pensamento racional e lógico opera "com palavras", afirma Rossi ao citar Sigmund Freud e Carl Jung, o analógico não é um discurso, e sim uma meditação sobre coisas imagináveis, fantásticas e sensíveis, em suma, sobre o que é inefável. Desse modo, define-se o primeiro movimento como um "chamado" à tradição histórica formal da arquitetura e um intento em sistematizar e generalizar o processo analítico da leitura da cidade. Já o segundo movimento é o que permite modificar essa mesma tradição ao apresentar meios para a concepção de novas edificações, tomando a forma, o significado, o tempo e o espaço como fatores centrais na obra arquitetônica.

Em relação à organização geral, o trabalho se estrutura em três capítulos. No Capítulo 1, "A concepção formal como teoria projetual", intentou-se não apenas elucidar as questões gerais relativas ao recorte histórico da produção intelectual do milanês, mas também analisar cuidadosamente o contexto em que ele

desenvolveu a sua tese, bem como apontar os autores e arquitetos que influenciaram sua formação. Destaca-se a importância de sua atuação no grupo Tendenza e de seus primeiros anos de docência no Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IAUV), ao lado de Saverio Muratori, Giuseppe Samonà e Carlo Aymonino. Em um segundo momento, recorreu-se ao livro *L'architettura della città* (1966), de modo a explicitar a teoria formal de Rossi, ressaltando a importância dos conceitos centrais de tipo, *fatto, locus* e analogia. Mostra-se também como Rossi mobilizou uma série de autores, teorias e disciplinas, tais como a geografia francesa de Pierre Lavedan e de Malcel Pöete, o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss, os tratados renascentistas e ilustrados, os polêmicos ensaios de Adolf Loos, as críticas marxistas de Antonio Gramsci e de György Lukács, as teorias psicológicas de Carl Jung e Maurice Halbwachs, os estudos linguísticos de Ferdinand Saussure.

O Capitulo 2, "Rossi, leitor da Ilustração: a construção de uma teoria racional", é dedicado ao entendimento da perspectiva racional da teoria de Aldo Rossi e a importância da Ilustração em seus estudos. Esclarece como Rossi toma as interpretações da arquitetura "revolucionária" dadas pelo vienense Emil Kaufmann. Busca-se aproximar esses dois teóricos para esclarecer os léxicos arquitetônicos compartilhados por eles, e apontar os distanciamentos entre o italiano e o vienense. A tipologia, em seguida, recebe especial atenção. É analisado como o tipo se diferencia do conceito de *fatto* no sistema teórico rossiano, sendo o primeiro pensado como um princípio fixo da arquitetura e o segundo, como um fenômeno mobilizado pelas categorias tempo e espaço. Aponta-se, também, os intentos do arquiteto italiano de pensar uma possibilidade para conceber uma alternativa à cidade capitalista, semelhante à experiência milanesa dos séculos XVIII e XIX. Na última seção, apresenta-se a interpretação de Rossi da obra do arquiteto francês Étienne-Louis Boullée e a sua defesa da existência de um racionalismo exaltado, que define a interpretação pessoal e a sensibilidade individual como uma postura racional.

Por fim, no Capítulo 3, "Tempo e forma como poética da arquitetura", a temporalidade na obra de Aldo Rossi é abordada como problema central, sob o prisma da noção de analogia. Primeiro trabalha-se o problema das memórias pessoal e coletiva como agentes fundamentais na teoria aldorossiana. A importância da memória pessoal é revelada nas escolhas tipológicas e nas ressignificações semânticas da forma atribuída pelo arquiteto à conformação de um novo *fatto,* enquanto a memória coletiva é revelada na relação entre a forma, a imagem da cidade, o símbolo e o acontecimento histórico. Em seguida, discutem-se as pinturas assinadas por Aldo Rossi e o modo como ele se apropriou das linguagens e dos temas abordados pelas vanguardas modernas, em especial da pintura metafísica e do surrealismo. Com isso, o milanês afirmou as formas tradicionais como o instrumento do arquiteto, mas repropondo a sua continuidade mediante novas composições e novos arranjos semânticos. Por fim, conclui-se o trabalho com o paralelo construído por Rossi entre a dinâmica da cidade e os teatros. Segundo o italiano, ambos correspondem a uma temporalidade circular, na qual cada novo acontecimento se apresenta como único, como um *fatto* singular, apesar de remeter a um movimento temporal contínuo e repetitivo.

Nas páginas que se seguem, procura-se contribuir com a historiografia da arquitetura e, quando possível, com interpretações pouco difundidas no cenário brasileiro que possam auxiliar com os estudos sobre a obra de Aldo Rossi, bem como o avanço das análises críticas sobre elas.

Monastoi
Conti
Contrada
Notte
Contrada

1

A concepção da forma como teoria projetual

As obras teóricas de Aldo Rossi são marcadas por uma certa complexidade. Não se trata de um hermetismo em sua composição textual, mas tal característica se reflete na quantidade de fontes mobilizadas pelo autor para compor os seus argumentos. Da literatura à filosofia, passando pelos ensinamentos do cinema, das artes plásticas, da sociologia, da geografia e da antropologia, todas estas disciplinas despertavam o interesse do arquiteto italiano e foram cruciais para a elaboração de seus livros mais significantes: o *L'architettura della città* (1966) e o *Autobiografia scientifica* (1981)[4]. Rossi se aproximou de tais fontes ao longo de sua formação enquanto arquiteto, mas, principalmente, à época de sua intensa participação em grupos de pesquisa, em equipes editoriais e, também, como militante no *Partito Comunista*[5].

Para analisar a teoria projetual de Aldo Rossi deve-se perfilar o contexto da sua trajetória acadêmica, retomando, inclusive, a geração anterior que formou e influenciou o arquiteto, ou seja, os arquitetos e críticos dos anos de 1950 e de 1960, bem como as suas respectivas referências intelectuais. Soma-se, ainda, a estas considerações a condição central, destacada por Rossi, para se pensar o projeto: a forma. Para a sua teoria, ele adotou a arquitetura como uma disciplina autônoma e circunscreveu esse debate dentro dos conceitos de tipologia, *locus* e analogia.

---

4 *Autobiografia scientifica* foi publicado originalmente em 1981, em Nova York, mas na língua italiana foi lançada apenas em 1990. Para esta pesquisa, foram consultadas as duas versões. A edição italiana de 2009, organizada pela *Fondazione Aldo Rossi*, foi usada para as citações e referências.

5 Para um completo quadro da importância do *Partito Comunista* na formação de Rossi, consultar o capítulo 1 da tese de doutorado de Florencia Natalia Andreola, *Architettura Insegnata: Aldo Rossi, Giorgio Grassi E L'insegnamento Della Progettazione Architettonica* (1946-1979).

1.1.
Formação, matrizes e interlocutores de Aldo Rossi

Nascido em Milão em 1931s, Aldo Rossi integrou-se ao corpo discente da Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano em 1950, onde se formou em 1959. Na instituição, também deu início à sua militância comunista. Outra experiência que também marcou a trajetória do jovem Aldo Rossi, como ele mesmo afirma em sua *Autobiografia scientifica* (1981), foi a viagem à Moscou em 1951, durante a vigência da União Soviética (URSS). Segundo ele, tudo na paisagem da capital stalinista lhe encantava, desde os monumentos históricos pré-revolucionários até o realismo socialista. Acreditava que a arquitetura desse lugar poderia ser uma importante alternativa para o modernismo que se encontrava em crise.

Nesses seus primeiros anos de estudo, é relevante marcar ainda que a geração de Rossi foi uma das primeiras a receber uma formação multidisciplinar[6] que visava à constituição de alternativas ao impasse funcionalista do Movimento Moderno (AURELI, 2007). A compreensão da cidade dependia de uma educação cultural, dada pela investigação da literatura, da filosofia, do cinema, da sociologia e da antropologia. Completam o quadro, a geografia francesa de Pierre Lavedan e de Marcel Pöete, o estruturalismo de Ferdinand de Saussure e Claude Lévi-Strauss, os tratados renascentistas, os escritos dos arquitetos da Ilustração, os polêmicos ensaios de Adolf Loos, as leituras marxistas de Antonio Gramsci e György Lukács, as teorias psicológicas de Carl Jung e Maurice Halbwachs. Todos estes trabalhos compõem as inúmeras referências que o arquiteto milanês usou para compor a base argumentativa de seu *L'architettura della città* (1966).

6 Pier Vittorio Aureli, em *The Difficult Whole* (2007), analisa a formação de Rossi para tentar compreender as inúmeras fontes consultadas por Rossi que foram mobilizadas na construção de sua teoria arquitetônica, em especial o *L'architettura della città.* Para Aureli, é essencial retomar o período de formação de Rossi para compreender os conceitos aldorossianos, como tipo, autonomia e *fatti urbani*.

Foram textos e autores abordados não apenas durante sua formação como arquiteto, mas também trabalhados pelos mestres e tutores de Rossi, sobretudo quando colaboravam com a revista *Casabella-Continuità*[7]. Nos primeiros anos depois de formado, o contato com determinados profissionais e intelectuais, bem como suas contribuições a produções acadêmicas e editoriais e suas atividades estudantis e políticas, foi fundamental para a construção do *corpus* teórico que fundamentou a sua teoria urbana e arquitetônica, publicada, em linhas gerais, em 1966. Destaca-se ainda a importância de sua atuação no grupo Tendenza e de seus primeiros anos de docência no Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IAUV), ao lado de Saverio Muratori, Giuseppe Samonà e Carlo Aymonino. Para compreender as bases teóricas da teoria rossiana e seu entendimento sobre arquitetura e cidade, é necessário, portanto, retomar a trajetória de sua formação de arquiteto e urbanista, identificando as principais figuras que contribuíram com a sua investigação teórica e projetual.

Na Itália do pós-Segunda Guerra, o contexto artístico foi carregado de pluralidade nos posicionamentos em relação ao caminho que a disciplina arquitetônica deveria trilhar diante da crise. Tais posturas se converteram em diversas iniciativas no campo crítico e editorial e na criação de importantes revistas especializadas como a *Domus* e a *Casabella*. De um lado, foi necessário enfrentar os problemas relativos ao colapso econômico deixado pela guerra, a necessidade de habitação, a reconstrução dos locais que sofreram bombardeios e a defasagem italiana em relação à tecnologia e à indústria. Do outro, na esfera cultural, foi crucial superar o legado fascista, que havia influenciado as relações profissionais, interferido nas escolas de arquitetura e alterado o papel político e

7 A *Casabella-Continutà* é uma revista italiana, especializada em arte e arquitetura. A primeira versão do periódico nasceu em 1928, com o nome de *La Casa Bella* e dirigida por Guido Marangoni. Em 1933, sob a direção editorial dos arquitetos Giuseppe Pagano, o nome foi alterado para *Casabella.* Em 1943, por decisão do *Ministero della Cultura Popolare* a revista é obrigada a encerrar as suas atividades. Apenas em 1954 o órgão editorial "renasce", com o comando de Ernesto Nathan Rogers, com o nome de *Casabella-continuità*.

crítico da profissão. A preocupação central inicial foi a reconstrução do país e a discussão sobre o destino da arquitetura italiana a partir de suas heranças arquitetônicas: o neoclassicismo acadêmico e o racionalismo moderno. Marco dessa primeira inquietação foi a criação do Movimento di Studi per l'Architettura (MSA) em 1945, uma espécie de organização que promovia debates e estudos entre os arquitetos que defendiam a arquitetura moderna em oposição à acadêmica.

Mesmo com a vontade em comum dos estudiosos e profissionais da área em reerguer as cidades italianas, o debate intelectual seguiu várias posições em relação às tradições e tendências projetuais, ocupando-se do exame sobre a relação da arquitetura com a história e sobre as obras e os projetos que deveriam ser produzidos para a reconstrução da Itália. Para Vittorio Gregotti (1968, p. 48) a conjuntura teórica italiana desse período era dividida em dois polos distintos: Roma, onde se destacava a atividade crítica de Bruno Zevi (1928-2000) e Milão, com Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). Em relação às experiências de projetos e de obras destaca-se os de Mario Ridolfi (1904-1984), Franco Albini (1905-1977), Ignazio Gardella (1905-1999), Michele Valori (1923-1979), Ludovico Quaroni (1919-1987), Giovanni Michelucci (1891-1990) e Giuseppe Samonà (1898-1983).

O chamado neorrealismo[8] foi uma dessas tendências culturais

8 Segundo Manfredo Tafuri (1989, pp.9-10), as raízes do neorrealismo remontam à seção sobre a arquitetura rural, exposta na VI Triennale di Milano (1936), que contou com o projeto de Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi. No mesmo ano, os racionalistas Guiseppe Pagano e Guarniero Daniel que publicaram o caderno da exposição, *Architettura Rurale Italiana* (1936), tecendo elogios a "arquitetura espontânea", que buscava reforçar a ideia da "verdadeira" sociedade italiana dentro do campo arquitetônico. Silvia Malcovati (2006, p. 9) dá uma importante contribuição em relação a este debate do termo "realismo" e "racionalismo", esclarecendo as diferentes conotações que eles adquiriam no contexto italiano. Mesmo em que, em diversos períodos esses dois vocábulos viessem associados em posições complementares, "realismo" e "racionalismo" possuem concepções distintas. A primeira se refere ao que existe, são as experiências e as percepções do mundo concreto; a segunda, de origem Iluminista, liga-se a ideia de compreensão da realidade segundo regras, leis paradigmas e tipos. Por influência dos ensinamentos da Bauhaus, o grupo Racionalista (Gruppo 7) do período entre guerras interpretou o termo "realismo" de forma bem específica. Para seus integrantes, era necessário recorrer à história, à cidade e seus monumentos

pós-guerra, e o movimento cultural italiano mais disseminado neste período, quando obteve um certo sucesso em quase todos os campos artísticos como a arte, a literatura, a sociologia, a filosofia, a geografia urbana e o cinema. O neorrealismo almejava afastar a imagem da estética propagandista e monumental do regime fascista e igualmente da linguagem abstrata modernista em prol da construção de uma noção de sociedade italiana, revelando o que entendiam pela "verdadeira" realidade das pessoas comuns. O movimento reivindicava ainda um esforço multidisciplinar para a reconstrução identitária e cultural do país, cuja inspiração foi o mito da cultura tradicional e espontânea. A experiência popular foi eleita justamente para anular o passado fundado na experiência intelectual, baseado no construtivismo, no internacionalismo ou no neoclassicismo (TAFURI, 1989, p. 11). Destacam-se o cinema neorrealista e as narrativas dos trabalhadores oprimidos de *Ladri di biciclette*, película dirigida por Vittorio De Sica, e o uso do dialeto local em *La Terra trema* de Luchino Visconti, como pontua Mary Louise Lobsinger (2002, p. 48).

Crítico em relação a este termo adotado pela a historiografia, Gregotti (1968) acredita que o neorrealismo no campo da arquitetura e do urbanismo teve suas particularidades em relação a outros fenômenos culturais também considerados "neorrealistas". Por isso adotou a expressão "lutando pela realidade"[9] para esclarecer os principais motes do movimento no campo arquitetônico: "Lutando pela realidade como compreensão da história e

---

e ao contexto local para construir o que chamaram de "nova arquitetura", contudo sem deixar de olhar para as novas tecnologias. A palavra "tradição" se tornou a chave do debate italiano neste período. Entre os anos 1950-1960 um novo discurso surgiu acerca do conceito e das fontes do "real". Se antes da Segunda Guerra Mundial, tratava-se de se aproximar da tecnologia e das máquinas, agora seria compreender a arquitetura como uma realidade social e cultural, o que significou voltar a atenção a "continuidade histórica", contextualização e o uso da arquitetura popular e vernacular. Para os arquitetos dessa geração, como pontua Malcovati (2006, p. 9), era necessário distanciar das representações abstratas para definir um "racionalismo como uma tradição arquitetônica autônoma".

9 A obra consultada é uma versão em inglês e nela a expressão "lutando pela realidade" aparece como "*striving for reality*". Como não se trata do idioma original da obra, escrita em italiano, optou-se por traduzir a expressão.

da tradição, lutando pela realidade como um aspecto da ideologia de esquerda, nacional e popular e, finalmente, lutando pela realidade no contexto do ambiente existente ou da geomorfologia" (GREGOTTI, 1968, pp.47)[10]. A base para constituir esta nova linguagem arquitetônica foi a de integrar as características de uma arquitetura rural, popular e espontânea a um projeto moderno, tendo em vista a anulação do passado que se espelhava nas experiências do construtivismo e do internacionalismo. Tratava-se, portanto, de retomar as tradições populares e defender a ideia do "homem simples" e "das coisas simples".

Essa distinção entre o conceito de neorealismo na arquitetura e nas demais manifestações culturais propostas por Gregotti se justifica pelas diferentes posições que os profissionais iam adquiriam ao longo do tempo, pois o que antes era para ser um projeto unificador em prol da reconstrução das cidades italianas, tomando como pano de fundo a realidade nacional, tornou-se uma reflexão sobre questões cruciais naquele momento, tais como pressões econômicas, métodos de produção, relações políticas, a função do arquiteto na sociedade: "o fantasma da realidade progressiva nacional muitas vezes evocado pelos arquitetos italianos depois de 1950 ainda era um símbolo da estreiteza de uma cultura elitista incapaz de aceitar isolamento real ou tornar-se uma cultura de massa autêntica" (GREGOTTI, 1968, pp.47-48)[11].

De acordo com Manfredo Tafuri (1989, p.10), mesmo que o neorrealismo italiano nos 1950 tenha sido, inicialmente, concebido como um projeto coletivo, seus desdobramentos resultaram em expressões individuais e autobiográficas dos arquitetos envolvidos.

---

10 *"Striving for reality as understanding history and tradition, striving for reality as an aspect of left-wing, national and popular ideology, and finally, striving for reality in the context of the existing environment or the geomorphology"* (Esta e as demais traduções constantes na dissertação são de nossa autoria.)

11 *"The ghost of national progressive reality often evoked by the italian architects after 1950 was still a symbol of the narrowness of an elitist culture incapable of accepting real isolation or becoming na authentic mass culture"*

Um dos projetos mais emblemáticos do período foi a proposta de Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, Mario Fiorentino e Aldo Cardelli para o concurso da construção da Stazione Termini (1947). O projeto feito para a cidade de Roma apresentou como solução uma grande cobertura que aspirava uma forma única, capaz de abrigar todo o programa em seu interior. Para Tafuri (1989) tal experiência significou "[...] a libertação daqueles que estavam se tornando os mestres da «escola romana». Era, ao final, uma tentativa de explorar o significado dos projetos, ao se «autoapresentar» como um ponto de interrogação melancólico questionando as estruturas de comunicação" (1989, p.12)[12].

Foi também nessa conjuntura romana que nasceu o Istituto Nazionale delle Assicurazioni (INA), uma organização governamental que financiava projetos de habitação para a população de baixa renda e que abriu várias possibilidades de trabalho aos arquitetos que atuavam nesta cidade. A obra mais representativa das aspirações e contradições deste movimento foi a do bairro INA Casa Tiburtino (1950), projeto que contou com uma extensa equipe liderada por Quaroni e Ridolfi. A solução propunha um conjunto de blocos de habitação coletiva, com edifícios de cinco andares cada e, cujo conjunto foi arranjado no terreno de forma a criar pequenos espaços comuns, semelhante à configuração de um bairro.

Para Gregotti (1968, p. 50) a solução formal "popular" dos edifícios do bairro INA Casa Tiburtino demonstra o desejo desses arquitetos (e de toda a geração do imediato pós-guerra) de se comunicar com a população através da arquitetura, segundo uma estrutura linguística. Victoriano Sainz Gutiérrez (1999, p. 114), por sua vez, pontua que Quaroni buscou encontrar uma forma, uma linguagem, que correspondesse à capital italiana e o INA foi um terreno fértil para experimentações de diversas teorias de soluções projetuais:

12 *"The liberation of those who were becoming the masters of the "roman school"was in the end na attempt to avoid exploring the projects meaning, while presenting itself as a melancholy question mark interrogating structures of comunication"*

como "o mito mumfordiano da edificação espontânea", "o realismo populista" e o "neoempirismo escandinavo" e até o "*Aluminium City de Groupius*". Poucos anos após a abertura desse programa para habitação social, em decorrência de problemas burocráticos para a execução do projeto e pela baixa aderência política, o INA encerra suas atividades.

É no Piani Urbanistici di Ivrea (1952) que Quaroni consegue demonstrar melhor, na prática, suas metodologias interdisciplinares e suas teorias projetuais e que impactaram profundamente a geração arquitetônica posterior, a dos anos 1960. Em parceria com o empresário Adriano Olivetti, o projeto propunha criar uma comunidade na escala do homem e, por isso focaram no problema e na escala dos bairros. Era uma solução que permitia ver a cidade segundo uma dimensão reduzida. Mesmo assim, Quaroni defendia a capacidade de seu projeto em constituir uma imagem da cidade e de se relacionar vividamente com o restante do tecido urbano, com os *fatti urbani*[13], os *elementi primari* (elementos primários), *monumenti* (monumentos), e com a *area-residenza* (área residêncial) (GREGOTTI, 1968). Nesse sentido, Quaroni (1967, p. 142) afirma a necessidade de

> [...] encontrar um novo sistema, mas não tão novo [...] de programação e de planejamento figurativo para a cidade, capaz de ser comunicado e de sensibilizar - através de meios de comunicação adequados, e particularmente através de transmissões de televisão e filmes especialmente opinião pública sobre os problemas da cidade para criar, generalizada, a necessidade de qualidade. [14]

13 Ao contrário dos conceitos *elementi primarii* (elemento primário), *l'area della residenza* (área de residência) e *monumenti* (monumento) que foram traduzidos nesse trabalho, o termo *fatti urbani* permanecerá na língua original, para evitar equívocos de compreensão e tradução desse conceito que é central na teoria aldorossiana. Como bem coloca Pier Vittorio Aureli (2007), na tradução norte-americana foram usados os termos *urban artifacts* para designar expressão *fatti urbani*, o que pode trazer confusão ao entendimento do termo. Enquanto artifacts se aproxima de uma ideia de um objeto materializado, um produto de um trabalho, *fatti* remete a noção de evento, de fato, de acontecimento da cidade marcado "ou por uma decisão política ou por uma vontade coletiva" (p. 39).

14 *"[...] trovare un sistema nuovo, poi non tanto nuovo [...] di programmazione e di*

Semelhante à classificação proposta por Quaroni, Rossi, sob uma base teórica ainda mais complexa, trabalhou-a e reformulou-a em sua própria teoria: é nesse aspecto que reside a primeira aproximação entre os dois arquitetos. Mais tarde, Quaroni organizou essas questões levantadas na experiência em Ivrea, em um curso sobre urbanismo, ministrado em 1963 na cidade de Arezzo. Em 1967, as aulas foram publicadas no livro *La Torre di Babele,* cujo prólogo foi escrito e assinado por seu professor assistente durante o curso, Aldo Rossi. Nessa apresentação, Rossi (1989)[15], ao repetir a metáfora do livro – alegoria que evoca a ideia tanto de unidade construtiva e complexa, quanto da perda do significado da linguagem comum - elogia a árdua tarefa de Quaroni em construir uma racionalidade e uma unidade para a análise arquitetônica e urbana em um momento crítico para a disciplina. Em alguns trechos, anuncia estar se referindo a sua própria posição teórica:

> O objeto arquitetônico, projetado de forma autônoma, desce na cidade onde adquire vida e história (...). Em seguida, o edifício é separado do mundo da arquitetura para se tornar um dos *fatti* da cidade e se tornará cada vez mais um destino urbano característico e importante. Quanto mais sua forma for precisa, mais arquitetura será. E, portanto, um sinal no tempo, permanência e memória. Mas aqui eu corro o risco de me sobrepor a argumentos que não são inteiramente das intenções de Quaroni e que refletem a minha leitura deste texto. Por outro lado, um trabalho sempre cria correspondências. (ROSSI, 1989, pp. 341-342)[16]

---

pianificazione figurativa per la città, capace d'essere comunicato e di sensibilizzare - attraverso opportuni mezzi di massa, e particolarmente attraverso trasmissioni televisive e films appositamente allestini - l'opinione pubblica sui problemi della città fino a creare, diffuso, il bisogno di qualità".

15 O texto original da introdução do livro *La torre di Babele*, de 1967, foi republicado no livro *Scritti scelti sull'architettura e la città.* Nesse trabalho, foi usado essa segunda versão.

16 *"L'oggetto architettonico, progettato autonomo, si cala nella città dove acquista vita e storia (...). Allora la costruzione si stacca dal mondo dell'architettura per divenire uno dei fatti della città e diventerà tanto più un fatto urbano caratteristico e importante ·quanto più la ·sua forma sarà precisa. Quanto più sarà architettura. E quindi segno nel tempo, permanenza e memoria. Ma qui rischio di sovrapporre degli argomenti che non sono del tutto nelle intenzioni di Quaroni e che piuttosto riflettono una mia lettura di questo testo. D'altro canto un'opera*

Os primeiros ensaios publicados por Rossi, como pontua Pier Vittorio Aureli (2007, p. 40), são dedicados ao problema do realismo no campo arquitetural. Em 1955, Rossi publica, com Guido Canella, o texto "*Per una architettura realista*" no jornal *L'Unità*[17]. Nesse ensaio, os dois jovens posicionam-se contra a abordagem dada ao conceito de realismo da cultura italiana do imediato pós Segunda-Guerra. Para eles, as experiências de Ignazio Gardella, Franco Albine e do escritório BBPR[18] não iam além de opções estilísticas de uso da linguagem popular e vernacular, empregadas nas fachadas dos edifícios. De acordo com os arquitetos, a verdadeira arquitetura realista, que Rossi afirma ter encontrado em Moscou, deveria transmitir "honestidade, comprometimento social e consciência nacional" (ROSSI; CANELLA, 2015, p.25). Para os jovens arquitetos era necessário abandonar o realismo descritivo que tratava da realidade de forma passiva e implantar um "novo realismo", que estivesse ativamente engajado com o presente sócio histórico. Para tanto, seria essencial resgatar a tradição histórica e "os modelos que provaram sua habilidade de interpretar o conteúdo da sociedade" e "agarrar-se na tradição e no reconhecimento de sua essência humanista, suas figurações e conexões emotivas, que são típicas de suas linguagens expressivas" (ROSSI; CANELLA, 2015, p.25).

Apesar do posicionamento crítico de Rossi sobre o realismo italiano, Aureli (2007) mostra que dois aspectos do cinema e da literatura deste período influenciaram a "educação realista" do arquiteto: a noção da cidade como um lugar de experiência cotidiana e o reconhecimento de figuras e imagens cotidianas da paisagem urbana como imagens identificáveis. Em suma, a realidade como a "[...] projeção de expectativas sociais e culturais

---

crea sempre delle corrispondenze".

17 Texto republicado no livro Per una architettura realista (2015), organizado por Gentucca Cannella, Elvio Manganaro e Laura Locatelli.

18 O termo refere-se ao nome do escritório milanês fundado pelos arquitetos Gian Luigi Banfi, Luduvico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers. O sobrenome de cada um dos arquitetos compõe a sigla do escritório.

concretizadas em um popular e particular evento histórico" (AURELI, 2007, p. 43).

A esse respeito, o próprio Rossi (1989, p. 39) afirma:

> Eu estava procurando realismo cotidiano e antigo. Ao estudo dos esquemas tipológicos do movimento moderno eu opunha o longo corredor das casas da Lombardia; assim, das emoções eu voltava para alguma certeza. Os grandes pátios eram "quarteirões", vestígios de uma antiga colonização latina. As construções romanas aceitaram esta civilização, dando-lhe uma forma universal, e esta era a relação mais autêntica com a realidade. É por isso que o realismo - ou realidade - se misturava com as analogias, as referências, as reflexões, as relações – lícitas ou ilícitas.[19]

No polo oposto da capital, nas cidades do norte, como Milão e Turim, os embates em relação à reconstrução do país não foram em direção ao planejamento urbano e a habitação social, como foi o caso da produção em Roma, com exceção ao plano urbano de reconstrução para a cidade de Milão (Plano AR - Architetti Riuniti) discutido no Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) de 1944. Nessa região os debates centraram mais nas problemáticas relativas aos centros históricos. Reivindicava-se a retomada do diálogo entre a cidade, sua arquitetura e história e o papel social da forma arquitetônica como possibilidade de balizamento das questões sobre memória e seus modos de representação (TAFURI, 1989, pp.51-52). De forma distinta ao núcleo romano, que se aproximou da esfera pública, esses arquitetos do Norte, mais próximos do investimento privado, se dedicaram às obras de museus e as questões relativas ao centro histórico.

---

19 *"Je cherchais um réalisme quotidien et antique. A l'étude des schémas typologiques du mouvement moderne, j'opposais les longs couloirs des maisons* de *Lombardie; partant des* émotions *je remontais à quelque certitude. Les grandes cours figuraient "l'insula", vestiges d'une antique colonisation latine. Les constructions romaines avaient accepté cette civilisation, en lui donnant une forme universelle, et ceci* était *le rapport le plus authentique avec la realité. C'est pour cela que le réalisme – ou la realité- se mêlait aux analogies, aux références, aux réflexions, aux relations –* licites ou *illicites"*

Os dois projetos mais icônicos que exprimiram o espírito do grupo dos arquitetos do Norte foram o Musei del Castello (1954-56) e a Torre Velasca (1958) **(FIGURA 1)**, ambos do escritório BBPR. O primeiro projeto foi o do restauro e da organização do layout das salas do Museu cuja solução assemelhou-se a uma cenografia. Para Tafuri (1989), a solução demonstra "uma ansiedade de comunicação" e a relação entre memória coletiva e individual (p. 52)[20]. O segundo projeto, o da Torre Velasca, foi a resposta ao pedido da empresa Rice para a construção de um edifício multifuncional em um terreno que havia sofrido um bombardeio durante a Segunda Guerra. A solução encontrada foi a construção de uma torre compacta, marcada verticalmente por uma estrutura metálica, que recebeu o coroamento de um prisma maior que sua base, com aparência de um "vulcão energizado", "uma torre medieval paradoxalmente ampliada", nas palavras de Tafuri (1989, p. 52).

20 Para Tafuri (1989), a relação entre a memória coletiva e a individual é um problema na representação arquitetônica. Nesse sentido, ele questiona: "como fazer a memória privada de alguns intelectuais falarem – uma memoria considerada, como se fosse um consenso – o guardião e o executor de todas as obrigações da coletiva" (p. 52).

FIGURA 1:
Torre Velasca, Studio BBPR, Milão, 1951-1958. Fonte: Site Ordine e Fondazione degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e conservatori della Provincia di Milano.

Ambas as obras, como mostra esse crítico, objetivavam comunicar com as pessoas através das formas de tempos pretéritos, "ensinar as pessoas a ver" os significados, as analogias, como propôs o filosofo mais estudado pelos membros da *Casabella*, Enzo Paci (TAFURI, 1989).

As publicações do texto *"Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei"* no número 204 (1955), da Revista *Casabella-Continuità,* reimpresso no livro *Esperienza dell'Architettura* (ROGERS, 1958), esclarecem a postura formal do BBPR nessas duas obras. Um dos sócios do escritório, Ernesto Nathan Rogers, defendeu, em sua tese sobre a preexistência ambiental, que o *ambiente* seria a chave entre a junção da arquitetura moderna com a história e a tradição (*apud GREGOTTI*, 1968, p.58). A história e a cultura, como variantes centrais na concepção arquitetônica, serviriam como um espelho para a construção formal do objeto. Os vários legados do passado poderiam ser combinados a fim de ser reconhecidos como marcas pretéritas e tradicionais da cidade, pois, para Rogers (1955, p. 4), os "[...] valores culturais que as novas formas se inserem historicamente" absorvem "a priori [...] os conteúdos particulares e característicos sugeridos pelo ambiente". Conforme Gregotti (1968), Rogers negou a ideia de existência de um objeto por ele mesmo, sem relação com o espaço, pois ao situá-lo em um determinado *lugar*, se estaria lhe conferindo uma noção de realidade. O teórico ainda completa que não se tratava, portanto, de um rompimento com a metodologia racionalista, mas a introdução de novos elementos: a tradição e a história.

Ainda de acordo com Gregotti (1968), naquele momento Rogers, junto com a equipe do escritório BBPR, torna-se destaque como continuador do modernismo italiano, que ainda era minoria entre os arquitetos, sobretudo nas academias. Em 1946 o

FIGURA 2:
Capa da revista *Casabella-continuità*, com uma obra de Aldo Rossi na capa, 1963. Fonte: **Casabella-continuità**. Milano: AA.VV, 1963.

arquiteto assume a direção da revista *Domus*, mas foi na revista *Casabella* (**FIGURA 2**) que afloraram as discussões mais relevantes da geração milanesa dos anos 1950 e 1960. Durante a atuação como diretor da revista, cargo que ocupou entre os anos de 1954 e 1965, Rogers propôs a mudança do nome do periódico para *Casabella-continuità,* aludindo à defesa de continuidade da equipe editorial em relação às premissas dos mestres da arquitetura moderna, sem renunciar, contudo, à tradição histórica italiana. Ainda, esta continuidade não se referia apenas ao passado próximo de Giuseppe Pagano e Edoardo Persico, mas remetia às raízes mais profundas da arquitetura italiana (GREGOTTI, 1968).

O grupo que se formou ao redor da revista, como os jovens arquitetos Aldo Rossi – que integrou o corpo editorial em 1955-, Vittorio Gregotti, Guido Canella e Francesco Tentori, se propôs a pensar utilizando as lentes históricas e filológicas para unir a teoria da arquitetura com a crítica e a prática (GREGOTTI, 1968, p.56). Os temas debatidos, como aponta Victoriano Sainz Gutierrez (1999, p.108), eram, predominantemente, a recuperação da história como problema relevante para a disciplina, o balanço entre os preceitos

modernos e a retomada da tradição, o compromisso ético e político do profissional e, por fim, a defesa de uma formação arquitetônica próxima de outros campos das humanidades que advogassem ser necessário o contato com um amplo contexto intelectual que transitasse entre as artes, mas mantendo em vista as referências da realidade.

Um tema bastante abordado por Rogers foi o problema das preexistências urbanas que recuperavam o olhar às tradições locais e também a cultura tradicional dos ambientes físicos, bem como a busca de uma linguagem própria do lugar. Tais considerações abriram caminho para Rossi construir seu conceito de *locus* e da teoria das permanências, questões basilares de *L'Architettura della Città* (1966). Além de Rossi, o diretor da revista *Casabella-Continuità* também influenciou os jovens arquitetos a recuperarem as obras dos grandes mestres da arquitetura, como Adolf Loos, Mies van der Rohe e Le Corbusier para além dos posicionamentos da bibliografia canônica sobre a modernidade, e investigar suas obras segundo um panorama mais amplo, considerando toda a produção deles. A revisão historiográfica sobre esses arquitetos, sobretudo a do vienense Loos, será tema caro a Rossi, como ele mesmo reconhece em um ensaio publicado em 1959 para a *Casabella-Continuità*:

> Após as aclamações e consenso da crítica contemporânea que, acima dos valores pessoais, viram nele [Adolf Loos], antes de tudo, o inimigo declarado do ornamento, após as reservas e os julgamentos negativos, parece que chegou o momento de um reexame atento de sua obra e sua personalidade. Porque, além de restaurar os termos de julgamento crítico, isso significa para nós não nos privarmos das experiências mais intensas e puras da arquitetura que o nosso século nos ofereceu. (ROSSI, 1989, p. 78)[21]

21 *"Dopo le acclamazioni e i consensi della critica contemporânea che, al disopra del valori personali, vide anzitutto in lui il nemico dichiarato dell'ornamento, dopo le riserve e i giudizi negativi, pare ogge venuto il momento di un riesame attento della sua opera e della sua personalità. Perche, oltre a ristabilire i termini di um giudizio, critico, questo significa per noi non privarci oltre di uma delle più intense e pure esperienze dell'architettura che il nostro*

Para Gregotti (1986) os três eixos teóricos (mesmo que contraditórios entre si) que fundamentaram as discussões do grupo liderado por Rogers foram encontrados nos livros *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951) de Giulio Carlo Argan, que analisa os elementos culturais da escola alemã segundo um ponto de vista marxista; *Minima Moralia* (1951) de Theodor W. Adorno, uma crítica à sociedade de consumo e, por fim, os escritos de Enzo Paci, que aborda a teoria de Karl Marx segundo uma perspectiva fenomenológica. Tafuri (1989) inclui uma quarta aproximação teórica: Georg Lukács, ainda que ressalte que, possivelmente os arquitetos deste período não tiveram contato direto com as obras *Theory of the Novel* (1914) e *Soul and Form* (1909), que não tinham sido traduzidas para o italiano naquele momento. Contudo, pontua que

> (...) todos eles participaram da nostalgia que este filósofo húngaro experimentou por um mito em que o "ser" e a "forma" coincidiram: o grande épico clássico. E, como Lukács, eles pareciam conscientes de que a divisão entre o eu e o mundo, entre "interior" e "fora", entre a alma e a ação, provocada pela intervenção corrosiva do pensamento, era, se não corrigível, ao menos artisticamente representável (TAFURI, 1989, p.56)[22].

Outro importante marco do contexto italiano da arquitetura durante a década de 1950 foi a admissão de Giuseppe Samonà à frente da direção do *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV). Em sua atuação entre os anos de 1945 a 1971, Samonà reuniu alguns importantes nomes, dentre os quais Bruno Zevi, Carlos Scarpa, Egle Trincanato, Franco Albini, Giancarlo De Carlo, Saverio Muratori e Ignazio Gardella. Até mesmo Rossi integrou o quadro de professores entre 1963 e 1966, atuando, incialmente como professor auxiliar de Carlo Aymonino. A discussão

---

secolo ci ha offerto".

22 *"all of them participated on the nostalgia that this Hungarian philosopher experienced for a myth time in which "being" and "form"coincided: the great classical epic. And like Lukács they seemed aware that the division between the self and the world, between "inside" and "outside", between soul and action, provoked by the corrosive intervention of thought was, if not remediable, at least artistically representable"*

encabeçada por Samonà, descrita em seu livro *L'urbanistica e l 'avvenire della città* (1959)[23] e levada a cabo dentro das disciplinas lecionadas no IUAV, modificou o olhar corrente para a experiência da modernidade urbana ao defender uma análise da cidade que valorizasse os processos de continuidade e de alteração. Seria uma forma de retomar a importância da história, afastando-se dos embates idealistas modernos, mas percebendo o espaço urbano como uma estrutura concreta que joga com suas permanências e transformações no decorrer do processo histórico.

Essa compreensão de Samonà foi decisiva para as investigações de Rossi sobre o modo de ver e analisar a cidade[24]. Contudo, há algumas distinções entre os entendimentos desses dois autores, como pondera Pascuale Lovero (*apud* GUTIÉRREZ,1999, p. 113). Ele conta que, por ocasião de uma palestra apresentada no IUAV, a convite de Samonà, Rossi discorreu sobre a geografia e a cidade, acentuando a importância do "Iluminismo" de Carlo Cattaneo. Samonà, que, naquela oportunidade, manifestou-se contrário ao posicionamento de Rossi sobre atribuir grande importância à experiência da Ilustração, argumentando que esta não poderia ser uma referência considerável para discutir as questões urbanas atuais e futuras.

Muratori também contribuiu fortemente para a geração de Rossi. Foi ele quem propôs a revisão dos pressupostos modernos e retomar a cidade histórica foi o caminho escolhido para recompor a fragmentação do discurso moderno e a arquitetura seria o instrumento para conhecer a cidade e para construí-la. Em *Studi per*

---

23 A publicação consultada para este trabalho foi a de 1971.

24 Rossi (1989, p. 335), declara abertamente a importância da obra de Salmonà, no que tange a análise da cidade e da sua historiografia: "*D'altra parte si sviluppavano gli studi di urbanistica; prima ancora di porsi con aspetti scientiftci era quasi uno stato d'animo e non si sapeva bene a quali opere e a quali autori riferirla; alcune esperienze come quella di Le Corbusier erano abbastanza ignorate dal punto di vista globale, se ne aveva una esperienza frammentaria. A questo punto uscì un libro molto importante (mi riferisco alla situazione italiana, ma se questa situazione non fosse ancora oggi abbastanza isolata potrebbe valere per l'Europa): L 'urbanistica e l'avvenire della città*"

un'operante storia urbana di Venezia (MURATORI, 1959), Muratori defende a história como uma disciplina importante para pensar a cidade, mas por outro lado advoga que é a arquitetura a área do conhecimento que melhor expressa a sociedade e seu desenvolvimento histórico. O conceito de tipo foi retomado por ele como elemento que carrega uma duplicidade: historicidade e racionalidade. De acordo com Muratori (1959, p.5) "o tipo não se identifica senão em sua aplicação concreta, ou seja, em um tecido urbano" e esse é "apenas apreendido em sua dimensão histórica, uma vez que, na sua continuidade intrínseca, a sua realidade cresce com o tempo e se cumpre apenas como reação e desenvolvimento resultante da condição imposta pelo seu passado". Pode-se dizer que, apesar de não se reconhecer como um sucessor das pesquisas tipológicas de Muratori[25], Rossi atribuiu maior força ao estudo da tipologia formal em suas pesquisas durante o período em que foi professor no IUAV, mesma instituição que Muratori atuava. De acordo com Rossi (1966), o tipo cumpre um dos papeis mais relevantes em sua ciência urbana, tanto no processo de análise e classificação arquitetônica, quanto como base projetual.

Além de Quaroni, Samonà e Muratori, outra importante influência na formação intelectual de Rossi foi o Tendenza, que se desenvolveu no interior dos debates promovidos pela revista *Casabella--Continuità*. Além de Rossi, o grupo contava com expressivos personagens, como Carlo Aymonino, Ezio Bonfanti, Giorgio Grassi, Massimo Scolari, Vittorio Gregotti e juntos reivindicavam a autonomia disciplinar [26], isto é, as especificidades do urbanismo e da arquitetura. Para o grupo a cidade era a mais completa e complexa expressão da arquitetura, por isso consideravam a morfologia, a

25 Ao ser questionado durante uma entrevista sobre a influência de Muratori em sua obra, Rossi nega uma aproximação maior com a teoria dele: "*Je ne crois pas* être *l'um des continuateurs de l'œvre de Saverio Muratori, même si, n'em déplaise aux conformistes italiens, jái une pronfunde admiration pour cet architecte chercheur*" (ROSSI, 1977a, p. 42).

26 Enquanto a discussão sobre a autonomia na arquitetura era levada a cabo pelos italianos, no mesmo período outro grupo, nos Estados Unidos, defendia princípios semelhantes. Esse segundo núcleo, formado Anthony Vidler, Peter Einsenman, Kenneth Frampton e Mario Gandelso-

tipologia e a história como questões capitais tanto para a análise da tradição histórica quanto para a construção da "nova cidade" (ROSSI, 1989, p. 175).

Para esse grupo de arquitetos, as formas tipológicas da cidade – as edificações e os traçados urbanos – por serem os elementos permanentes e "dissociados de seu tempo histórico e de suas ideologias originárias" (BROSTEIN, 2010a, p. 39), compunham o vasto vocabulário da linguagem arquitetônica que carecia de uma profunda investigação. A teoria, incorporada pelas análises morfo-tipológicas, era vista como inseparável do projeto, ou seja, como um momento de um mesmo processo; tratava-se de uma relação dialética entre teoria e práxis e as duas configuravam como um processo cognitivo. Essa investigação teórica se explica também pela postura profissional dos membros do *Tendenza*: quase todos exerciam um ativo papel dentro da academia, pois defendiam o ensino como chave fundamental de uma cultura arquitetônica racional, realista e transmissível. Em suma, uma ciência urbana positivista[27].

Essa relação dual entre o racionalismo e o realismo do Tendenza, como Malcovati (2016, p. 11) lembra, foi apresentado com maior afinco em 1973 na XV Triennale di Milano, com a exposição *Architettura razionale* **(FIGURA 3)**, cuja curadoria foi assinada por Aldo Rossi. Tal evento selou o posicionamento do grupo ao delinear uma teoria coletiva, tendência que reformulava o legado do Movimento Moderno (herança da *continuità* de Rogers), recuperava os conceitos ilustrados, retomavam o socialismo realista (através

nas, também tratou do assunto em debates que ocorreram dentro do *The Institute for Architecture and Urban Studies*. De tais debates resultaram diversas publicações na revista *Oppositions*.

27 O termo "positivismo" foi amplamente usado para Rossi ao se referir a sua teoria projetual. A arquitetura é entendida pelo arquiteto italiano como uma ciência positiva, pois sua realidade era passível de ser conhecida de maneira análoga ao rigor experimental das ciências, pois "[...] *una concezione dell'architettura di questo tipo può essere desunta dalla linea principale del pensiero architettonico, dai grandi trattatisti dell'illuminismo fino agli studiosi positivisti dell'800 come nei maggiori interpreti del movimento moderno m architettura*" (ROSSI, 1989, p. 299) Sobre esta questão consultar o texto "Ensinar um ofício, propor uma forma", de Daniele Vitale (2006).

FIGURA 3:
Capa do Catálogo da exposição *Architettura Razionale*, na XV Triennale di Milano. Fonte: BONFANTI; BRAGHIERI; BONICALZI; RAGGI; ROSSI; SCOLARI; VITALE (1973).

do cinema neorrealista) e a composição da pintura metafísica. Na ocasião, Rossi, inclusive, apresentou o filme *Ornamento e Delitto*, título homônimo do famoso ensaio de Adolf Loos. Com roteiro escrito em conjunto com Gianni Branghieri e Franco Raggi, a fita consistia em uma colagem de filmes neorrealistas e imagens de obras de Mario Sironi, acompanhados de citações de Adolf Loos, Walter Benjamin, Karl Marx e Hans Schmidt.

Além dos teóricos, ensaístas do *Casabella-Continuittà*, e dos arquitetos atuantes durantes os anos 1950, quatro autores contribuíram, especialmente, para a formação dos intelectuais do *Tendenza*: Antonio Gramsci, György Lukács, Theodor W. Adorno e os estruturalistas Levi-Strauss e Ferdinand de Saussure. Gutiérrez, em seu *La cultura urbana de la posmodernidad: Aldo Rossi y su contexto* (1999), enfrentou a difícil tarefa de compreender os

teóricos consultados por Rossi e pelo Tendenza a fim de demarcar as aproximações e distinções entre os filósofos e os arquitetos italianos. Segundo o autor espanhol, o Tendenza buscou nesses autores bases investigativas para conceberem uma nova política cultural no campo da arquitetura e do urbanismo, em contraposição às duas posturas políticas vigentes, o profissionalismo e o revolucionarismo, arraigadas na cultura italiana:

> Em sua opinião [de Francesco Tentori][28], o profissionalismo, baseado no ofício em sua pior acepção, havia sido rechaçado, porque se falava do lado da "frente conservadora" e porque ao aceitar -falando em termos políticos- os mecanismos dominantes de produção capitalista do espaço, se encontrava frente a um dilema insolúvel: não ficava mais opção do que eleger entre a repetição de modelos fixados a priori (o academicismo) ou a experimentação carente de toda finalidade (o formalismo). Entretanto, a simples oposição entre tais mecanismos não era garantia suficiente para alcançar uma posição realmente "progressista" já que o compromisso político do arquiteto, por muito de esquerda que esse fosse, não se seguia necessariamente uma arquitetura avançada: o revolucionarismo, também não, poderia ser uma opção válida. (GUTIÉRREZ, 1999, p.129)

Para opor-se aos posicionamentos políticos conservadores e burgueses, e constituir uma teoria arquitetônica segundo uma cultura de esquerda, mas "[...] sem aceitar uma subordinação mecânica da arquitetura à política" (GUTIÉRREZ, 1999, p. 153), os arquitetos do Tendenza consultaram, Antonio Gramsci e György Lukács. A teoria do primeiro propõe, como demarca Gutiérrez (1999), afastar todo resquício de transcendência da teoria marxista para afirmar a identidade entre a teoria e a práxis, ou seja, romper com a linha divisória entre filosofia e política. Gramsci, ainda, reivindicava a

28 Essa opinião, assinalada por Gutierrez foi colocada por Francesco Tentori na I Conferenza Internazionale degli Studenti di Architettura, realizada em 1954, na cidade de Roma, com o tema "*Architettura e tradizione nazionale*". Rossi cita essa comunicação no texto "*Risposta a sei domande*" e cita essa mesma cisão entre os intelectuais italianos dos anos de 1950 em relação a postura política e o papel do arquiteto. (ROSSI, 1989)

emergência de uma "nova cultura integral" baseada nas tradições populares e a transformação da cultura burguesa em marxista. Essa transição daria um novo sentido à sociedade civil, pois aproximaria as questões da cultura daquelas concernentes à moral. Por isso, para ele, o intelectual deveria, também, exercer seu papel social. Aureli (2007), por sua vez, pontua que, para Gramsci, caberia ao intelectual ir além do acúmulo de sua bagagem de conhecimento e usá-la de forma crítica e consciente, com a finalidade de mediar a linguagem popular e tradicional com as instituições culturais. Tais pontos foram fundamentais para Rossi, como ele mesmo sinaliza em um ensaio no qual cita Gramsci[29].

A importância de elaborar uma "nova ideia", uma "nova cultura" centrada no desenvolvimento cultural e social dos habitantes da "nova cidade" aliada à formação de um novo tipo de intelectual era preponderante nos discursos dos arquitetos do Tendenza[30]. Muito se discutia sobre a necessidade em estabelecer um corpus teórico coerente, alicerçada em princípios lógicos e transmissíveis. Aureli (2007) também pondera acerca das distinções de interpretações gramscianas de Rossi e Aymonino. Segundo Aureli, se este último interpretou a retomada do "conteúdo popular" como uma necessidade de construir centros sociais e administrativos na região periférica, para Rossi a "atitude realista" não significou reproduzir as formas pitorescas e vernaculares. Antes, foi vista como "[...] uma profunda aderência

29 No texto *La città e la periferia*, Rossi (1989b) cita Antonio Gramsci para explicar alguns problemas do crescimento das cidades italianas: "*Questo studio dell'evoluzione delle città italiane durante il Risorgimento ci darebbe un quadro molto interessante, a un secolo dall'unità d'Italia, degli effettivi progressi compiuti, delle distor sioni, degli errori, delle operazioni di specula;done che hanno ritardato lo sviluppo della città moderna e democratica. Esiste a questo proposito una nota di Antonio Gramsci di grande valore in sé, e per l'impostazione di uno studio di questo tipo*" (p. 167).

30 Ainda sobre o discurso de Francesco Tentori na I Conferenza Internazionale degli Studenti di Architettura, Rossi (1989, p. 144) reafirma a importância em constituis essa nova política cultural com base na leitura de Gramsc: "*parlò in modo veramente nuovo di architettura e di questioni ideologiche, del significato della città e della trasformazione dell'urbanistica sulla base dei testi di Gramsci, della evoluzione politica del dopoguerra, dell'impegno verso una nuova politica culturale*".

da linguagem arquitetônica na realidade histórica do homem" (AURELI, 2007, p. 47).

Da teoria de György Lukács, como assinala Gutiérrez (1999), os conceitos centrais empregados pelos arquitetos do Tendenza foram os de totalidade e de dialética, fundamentais para a compreensão do pensamento histórico lukacsiano, que almejava refletir sobre o desdobrar dos fatos pretéritos sem perder de vista as questões do presente. Para o pensador húngaro o passado serve para explicar as conjunturas do homem e do mundo que o circunda, em suma, acredita ele que "[...] somente integrando os fatos singulares em uma totalidade, como momento de desenvolvimento histórico, é possível o conhecimento real do presente" (LUKÁCS *apud* GUTIÉRREZ, 1999, p. 147). Transpondo o problema do "realismo" para a arte, Lukács defende que esta mostra os conteúdos essenciais do desenvolvimento da humanidade, ela sempre se refere aos problemas imediatos da época. Tal noção de realismo será importante aos jovens do Tendeza, sobretudo para Rossi, quando afirma que a cidade é uma criação humana, inseparável da vida coletiva e da sociedade. Contudo, como pondera Gutierrez (1999), se para o filósofo húngaro o conteúdo era o elemento mais relevante nos campos da arte e da arquitetura, para Rossi, a forma era a prioridade.

Em relação ao embate sobre o profissionalismo entre os arquitetos do Tendenza, Theodor W. Adorno – já investigado pelos escritores da *Casabella-Continuità* – e os estruturalistas Ferdinand Saussure e Lévi-Strauss serão suas maiores referências. Adorno, ao analisar a falência do projeto racional do período moderno, cujos fundamentos endereçam aos pensamentos ilustrados, quis retomar a origem do pensamento Iluminista tendo em vista o seu "salvamento". Em Dialética do Esclarecimento (ADORNO, 1944 *apud* GUTIÉRREZ, 1999), escrito em parceria com com Max Horkheimer, Adorno afirma que a liberdade na sociedade ainda mora no pensamento e nas teorias do Século das Luzes. Era necessário, portanto, não abandonar tal projeto, mas levá-lo às últimas

consequências em direção a sua realização plena e integral. Para isso, seria importante restabelecer uma direção crítica, consolidar consciência sobre os domínios da razão, evitando cair no pragmatismo da racionalidade técnica. Ainda, segundo Adorno (ADORNO, 1944, *apud* GUTIÉRREZ, 1999), as consequências desse pragmatismo eram a sociedade de massa e a alienação, presentes tanto na sociedade stalinista, como no mundo do capitalismo.

Em *Minima Moralia* (1951, *apud* GUTIÉRREZ, 1999), Adorno notou que o destino das cidades e das arquiteturas da sociedade de massa era a desconsideração da tradição e da cultura para assumir um raciocínio de *tabula rasa* e, por isso, o resultado era a consolidação de espaços sem nenhuma relação com aqueles que as habitavam. De forma análoga Rossi (1989) vê no excesso do profissionalismo um mal caminho para a razão, e por isso considera que o retorno à Ilustração seria colocar a cultura da modernidade de "volta aos trilhos". O interesse pela cultura ilustrada, em especial pela arquitetura de Boullée, acompanha toda a obra de Rossi, que buscou reexaminar os fundamentos primeiros da Ilustração para recuperar a razão e evitar sua alienação na forma de uma razão técnica.

Por fim, talvez as influências mais evidentes recebidas pelo Tendeza (em especial no caso de Rossi) são as obras dos estruturalistas Ferdinand Saussure e Levi Strauss. Saussure, em *Cours de Linguistique Générale* (1916, *apud* GUTIÉRREZ, 1999), interpreta a linguagem como um sistema complexo de signos e a analisa segundo métodos e princípios positivos. Ele visava dotar a linguística do mesmo estatuo científico e autônomo das ciências naturais empíricas, sem abrir mão das relações com as demais disciplinas, como a psicologia, a sociologia e a fisiologia. Nesse projeto, para fundar uma sistematização linguística análoga ao rigor exigido pela ciência, ele elabora três binômios categóricos, três princípios irredutíveis: língua/fala, sincronia/diacronia e significante/significado. Semelhante à linguagem, Rossi considera ser a cidade uma estrutura complexa, que pode ser estudada de vários pontos de vista. Contudo, Gutiérrez (1999, p. 166) ressalta que "[...] do

mesmo modo que o suíço [Saussure] encontrava na língua um sistema autônomo sobre o que fundar a linguística, o milanês [Rossi] vê na arquitetura o fundamento adequado para a ciência urbana que deseja construir" (GUTIÉRREZ, 1999, p. 166).

Mais tarde, nos anos 1940, Lévi-Strauss transpõe o método estruturalista para outros estudos nas ciências humanas, suscetíveis de serem assimilados desde o ponto de vista formal, para pensar questões que aparecem em níveis diferentes de realidade. Para Levi-Strauss (1940, *apud* GUTIÉRREZ, 1999), questões complexas que não permitem uma redução a um nível inferior precisam ser abordadas estudando as relações internas, isto é, compreendendo que tipo de sistema original forma o conjunto. Tal metodologia estruturalista será central para a publicação do de *L'architettura della città* em 1966. Rossi (1989) certamente lê a cidade como arquitetura, como uma manufatura, pois somente com a sua redução em tipologias arquitetônicas é que conseguiu reconhecê-la segundo uma estrutura formal.

> É legítimo falar de modelos no estudo da cidade? (...). Recorda-se que, do ponto de vista científico, um modelo, em si, relacionado a um certo fenômeno do mundo deve ser entendido como um conjunto orgânico de relações ligando aspectos singulares do fenômeno em exame que não são todos de identidade e não contêm tautologias. (E com base nesta definição, os modelos podem ser: descritivos; interpretativos (ciências exatas); de comportamento; de precisão). Os únicos modelos que parecem legítimos para se referir, estudando a cidade, são os descritivos, isto é, aqueles relativos a todos os casos em que há problemas de grande importância que não podem ser reduzidos em termos da teoria adquirida, que não é definível no sentido tradicional e que são estudadas através da análise do maior número de aspectos detectados e relacionados entre eles. (ROSSI, 1989, p.283)[31]

31 *"E' lecito parlare di modelli nello studio della città? (...). Si ricordi che, dal punto di vista scientifico, modello in sè connesso ad un certo fenomeno del mondo è da intendersi*

Apesar dos distanciamentos e diferenciações em relação à postura de alguns teóricos e arquitetos, a convivência com Saverio Muratori (que instituiu o tipo como problema central nas disciplinas do IUAV), Ludovico Quaroni (que uniu os aspectos da arquitetura com os do urbanismo, desenvolvendo conceitos classificatórios), Giuseppe Samonà (que desenvolveu estudos sobre a análise urbana) e Ernesto Nathan Rogers (que propôs a revisão dos arquitetos da modernidade e constituiu de uma base filosófica para reformular a teoria da arquitetura pós Segunda Guerra) foram cruciais para Rossi desenvolver sua teoria projetual publicada em 1966. A colaboração no grupo Tendenza, também foi fundamental ao milanês em sua busca para conformar teoria conjunta, com base nas teorias de Adorno, Lukács, Saussure e Lévi-Strauss. No fim da década de 1970, Rossi abandonou o projeto Tendenza de construir uma teoria coesa e coletiva e dedicou-se mais as questões que tangem a memória e a experiência pessoal, aliadas a prática da arquitetura.

1.2.
A teoria formal de Aldo Rossi

Elementos geometricamente simples como cúpulas, frontões, pirâmides, cilindros, prismas de base triangular e troncos de cone, foram formas constantemente manipuladas por Aldo Rossi e submetidos a inúmeras operações de combinações, justaposições e alternâncias de escala. Tais processos compositivos são os mais evidentes no conjunto de obras idealizado pelo arquiteto. Essas geometrias também constituem o vocabulário formal de sua produção

---

come un insieme organico di relazioni leganti singoli aspetti del fenomeno in esame che non siano tutte identità e che non contengano tautologie. (E in base a questa definizione i modelli possono essere: descrittivi; interpretativi (scienze esatte); di comportamento; di precisione). Gli unici modelli a cui sembra lecito riferirsi studiando la città sono quelli descrittivi, cioè quelli relativi a tutti quei casi dove esistono problemi di grande importanza non riducibili in termini di teoria acquisita cioè non definibili in senso tradizionale e che vengono studiati attraverso l'analisi del maggior numero di aspetti rilevabili e alla relazione tra questi''.

artística que transita entre uma vasta gama de técnicas, como o óleo sobre tela, a colagem, a aquarela, a litografia e o *silkscreen.* Essas formas elementares, contudo, não fazem referência ao abstracionismo das vanguardas e tampouco ao legado purista[32]. Não obstante, elas aludem às formas empregadas nos traçados das cidades, nas construções urbanas, nas habitações periféricas e nos monumentos perscrutados e vivenciados pelo milanês. São derivadas de formas concretas, reais, pré-existentes, e eleitas segundo um duplo princípio: o histórico e o subjetivo.

Por um lado, Rossi lembra que essas geometrias são elementos adotados em diferentes períodos históricos, em suma, reafirmados ao longo do tempo. Por outro, há também o componente pessoal e autobiográfico na seleção dessas formas: são elas os fragmentos formais que compõem as imagens de suas experiências mais significantes. São, portanto, as lembranças extraídas dos lugares de sua infância e de suas viagens e experiências acadêmicas. Esse fascínio pelas mesmas formas e a obsessão em manipulá-las até a exaustão indica o grande esforço do arquiteto milanês de retomar a cidade e a arquitetura do passado como referência máxima e de obter resultados compositivos e simbólicos originais e imprevistos, distintos dos referenciais tomados inicialmente.

Enzio Bonfanti (1992), em um ensaio dedicado ao exame do

32 Muitos autores veem em algumas obras de Rossi, por exemplo, o Cemitério de Modena e o Monumento em Cuneo, a influência da arquitetura purista de Loos. Aos olhos de Rossi, contudo, tais obras não apresentam tal relação. Em vários momentos de seu *Autobiografia scientifica* (2009, pp. 115-116), o arquiteto milanês recusa a identificação de sua obra com o purismo: "*Questo libro, como compendiando altre letture e mie esperienze personali, mi aveva avvicinato a uma visione più complessa della realtà soprattutto per quanto riguarda la concezione della geometria dello spazio. Qualcosa di* símile, como *ho detto, l'avevo incontrato nell'ascesa al Monte Carmelo di Juan de la Cruz; la rappresentazione del monte nel magnifico disegno-scrittura mi avvicinava ala mia intuizione dei Sacri Monti dove la cosa più difficile da capire mi sembrava sempre il senso e il perché dell'ascesa. All'incirca nella stessa época, svolgendo com i miei allievi del Politecnico di Milano uma ricierca su Pavia, mi erro incontrato com la carta di Opicino De Canistris. In questa carta si confondono figure umane e animali, congiunzioni sessuali, ricordi com gli elementi topografici del rilievo; se trata di uma direzione diversa cha l'arte e la scienza in alcuni momenti potevano prendere. Tutto wueto incideva sulla mia architettura o era tutt'uno com quanto facevo; la geometria del monumento di Cuneo o di quelo di Segrate veniva letta de me secondo complesse derivazioni, mentre altri ne accentuavano il purismo e ir razionalismo*".

procedimento formal rossiano, classificou em duas categorias os elementos usados obstinadamente pelo arquiteto, ordenados segundo os seus respectivos arranjos compositivos: as peças e as partes. As "peças", a primeira classe, referem-se aos elementos primários e irredutíveis, como "[...] cilindro-coluna, pilar prismático, muros maciços, aberturas limitadas por forma e medida, escadas externas, vigas-ponte de seção triangular, coberturas planas, em cúpulas e em forma de cone" (BONFANTI, 1992, p. 17) que são organizadas segundo suas possibilidades dimensionais e proporcionais. O cilindro, por exemplo pode ser adotado como coluna ou como a forma de um edifício inteiro. A segunda categoria, as "partes", são os elementos mais complexos, acabados em si mesmos, e que podem se referir a arquiteturas inteiras e, por isso, remetem mais diretamente à sua forma original. Para Daniele Vitale (1992) a reiteração do conjunto geométrico eleito por Rossi é um "retorno aos motivos originários" (p.83), que fixa e reafirma as formas pretéritas, mas que possibilita a constituição de distintas paisagens, de novas experiências arquitetônicas, dotadas de novos significados.

A obsessão pela repetição como procedimento projetual é justificada pelas investigações teóricas do arquiteto, desenvolvida em suas duas publicações mais relevantes: *L'architettura della città* (1966) **(FIGURA 4)** e *Autobiografia scientifica* (1981). Na primeira, Rossi defende um ambicioso projeto: a refundação da disciplina arquitetônica através da análise e da classificação das formas da cidade no transcorrer do tempo e dos seus processos históricos, considerando a origem, as permanências e as alterações no espaço urbano e de suas construções. Nessa obra, o seu maior propósito foi o de constituir uma suma teórica transmissível, elaborar procedimentos didáticos e sistemáticos para a fundamentação da *práxis* arquitetônica, ou seja, uma "teoria de projetação como momento de uma teoria de arquitetura" (ROSSI, 1989, p. 323). Alicerçado por um discurso de caráter científico e racional, o italiano desenvolveu preceitos que adotava a cidade e seus *fatti urbani* como referência e fundamento do processo de concepção.

FIGURA 4:
Capa do *L'Architettura della città*, Aldo Rossi, 1966. Fonte: ROSSI (1966).

Em *Autobiografia scientifica* (1981), um texto menos argumentativo, mais poético e com uma estrutura não linear, Rossi traça o balanço de seus principais feitos na arte e na arquitetura e descreve as associações formais e as relações simbólicas trabalhadas em cada uma delas. O conceito de *città analoga* e a defesa da experiência pessoal como um procedimento também racional assumiram, portanto, protagonismo nesse seu segundo livro. Em certa medida, ele atribui sua teoria a uma retomada dos antigos tratados, sobretudo aqueles de Leon Battista Alberti, Andrea Palladio e pelos arquitetos da Ilustração. Era, para ele, a reassunção de uma tradição arquitetônica que fixava aprioristicamente os elementos formais e construtivos no processo de concepção, os quais se tornavam o fundamento para a constituição de novas soluções combinatórias, de inéditos arranjos e de distintas interpretações:

> Esse é o mesmo princípio que aparece nos tratados da Renascença com referência aos mestres medievais; a descrição e a proeminência concedida às formas antigas permitiam a continuidade que, de outra forma, não poderia ter sido mantida, também, bem como a transformação, uma vez que a vida foi fixada em formas precisas. Maravilhava-me a persistência de Alberti, em Rimini e Mântua, ao repetir as formas e os espaços de Roma, como se não existisse uma história contemporânea; na realidade ele trabalhou cientificamente com o único material possível e disponível para um arquiteto (ROSSI, 2009, p.19)[33].

33 *"Era lo stesso atteggiamento dei trattatisti ripetto ai maestri del medioevo; la descrizione e il rilievo dele formr antiche permettevano uma cotintinuità altrimenti irrepetibili, permettevano ache uma transformazionne, uma volta che la vita fosse fermata in forme precise. Erro ammirato dall'ostinazione dell'Alberti, a Rimini e a Mantova, nel ripetere le forme e gli spazi di Roma, come se non sistesse uma storia contemporanea; in realità egli lavorava scientificamente com il solo materiale possibile e disponibile per um architetto".*

Em *L'Architettura della Città,* Rossi (1966) defende as formas das edificações, dos traçados das praças e das ruas, dos monumentos como os elementos que melhor definem as cidades. Eles são, segundo o autor, os dados mais concretos da realidade urbana e, por isso, resumem o seu conceito de arquitetura da cidade. Assumindo o pressuposto de análise formal, a cidade é entendida, por um lado, como uma manufatura, uma criação humana por excelência, uma construção complexa que cresce e se modifica com o decorrer do tempo. Alinhado com visão antropológica de Lévi-Strauss e Halbwachs[34], a cidade é entendida como um artefato cultural, um espaço dotado de identidade física e reconhecível por aqueles que a habitam. Por outro, a cidade é compreendida também como um conjunto de *fatti urbani*, fragmentos construtivos de natureza particular, que compõem a imagem identificável de cada uma delas, e, por isso, as suas formas assumem o caráter de signo concreto da manifestação da vida coletiva e social[35].

A definição de *fatto* vai além de uma noção imagética e simbólica, uma vez que o arquiteto italiano também considera a relação entre o homem e o espaço, pois pressupõe a experiência na cidade e a leitura e apreensão dos elementos urbanos. Por isso, Rossi (1966) atribui aos *fatti urbani* a mesma magnitude de uma obra de arte. Ambos se conformam segundo uma técnica e concepção estética, se referem ao coletivo, são obras feitas para o público, e, acima de tudo são permanentes e contínuos, suas existências transcendem

34 Na seguinte passagem do primeiro capítulo do *L'Architettura della città*, Rossi (1966, p. 27) indica duas de suas mais importantes fontes: "*[...]com questa impostazione* Lévi-Strauss há *riportato la città nell'ambito di uma temática ricca di sviluppi imprevisti. Egli ancora há nobato come in più dele altre opere d'arte la città stra tra l'elemento naturale e l'artificiale, oggetto di natura e soggetto di cultura. QUesta analise era stata avanzata ahce da Maurice Halbwachs quanto aveva visto nelle caratteristiche dell'immaginazione e della memoria coletiva il carattere* típico dei *fatti urbani*".

35 Rossi (1989, p. 281), ao definir a noção de *fatti urbani*, estabelece sua relação com o conceito de "atividade fixa" dado por Kevin Lynch: "*Questi elementi, in altri termini, potrebbero essere quelli che il Lynch chiama le attività fisse interpretando su tutto l'arco storico il seguinte passaggio dove l'identificazione delle caratteristiche urbane, almenoal rilievo non risultano molto diverse da quelle da noi proposte*".

a vida dos seus autores[36]. A cidade, como objeto da experiência individual e da expressão coletiva, era, para o arquiteto, um terreno tão fecundo que deveria ser a referência máxima para a criação de novos elementos ao fornecer todos os princípios e leis para nortear tal processo:

> Talvez apenas isso me interessasse na arquitetura; porque sabia que havia se tornado possível por uma forma precisa que combatia o tempo a ponto de por ele ser destruída. A arquitetura era um dos modos para sobreviver que a humanidade havia procurado era um modo para exprimir sua fundamental procura da felicidade (ROSSI, 2009, p.19)[37]

A leitura dos fragmentos da cidade e a assunção do vínculo entre as formas urbanas e a sua temporalidade, por meio de classificação e descrição, era imperativo para conceber uma arquitetura que nascesse de outra arquitetura[38]. Para a compreensão da cidade sob a perspectiva racional, descritiva e empírica, Rossi, mesmo reivindicando a autonomia disciplinar, buscou nos estudos e nos métodos dos geógrafos franceses uma referência para construir seu aporte teórico e argumentativo. Como pressuposto, o arquiteto italiano partiu das hipóteses de Georges Chabot e Jean Tricart[39]. Esse último analisou o conteúdo social da cidade e estabeleceu relações

---

36 Vittorio Savi (1998, p. 53), em um ensaio publicado pela revista *Block*, trabalha com o problema do esquecimento na teoria de Rossi e a ideia que a cidade, diferentemente do seu criador, persiste em suas formas: "*De echo, Rossi escribe em el incipit, la arquitectura de la ciudad posse el carácter de persistir em el tempo, y em efecto, lo demuestra* página *tras* página: *la arquitectura de la ciudad permanece, subsiste no sólo em la meteria sino también em princípios tipomorfológicos, em las reglas formativas, em las experiências constructivas*".

37 "*Forse solo questo mi interessava nell'architettura; perché sapevo che era reso possibile da uma forma precisa che combatteva il tempo fino a esserne dostrutta. L'architettira era uno dei modi di sopravvivere che l'umanità aveva ricercato; era um modo di esprimere la sua fondamentale ricerca della felictà*".

38 Em um texto publicado originalmente em 1968, Rossi (1989, p. 332) aborda a ideia que o arquiteto deve ter clareza "de qual arquitetura nasce a nossa arquitetura" ao citar os estudos Borromini sobre a arquitetura tardo-romana e a sua influência na obra do arquiteto barroco.

39 Rossi comenta mais sobre a obra de Chabort e Tricart no ensaio, *La città come fondamento dello studio dei caratteri degli edifici*, posteriormente publicados no *Scritti scelti sull'architettura e la città* (1989).

entre a emergência de novos grupos, os modelos de ocupação e os desenhos das ruas e dos quarteirões. O primeiro, trabalhou com a noção de paisagem urbana e reconheceu a impossibilidade de classificar a cidade de forma precisa e, por isso, definiu a importância em se considerar a leitura da cidade em sua totalidade e em suas diversas manifestações. Segundo Rossi (1966), Chabot define a cidade como uma composição de distintos elementos de tal forma que o conjunto de suas partes definem a "alma da cidade".

Os estudos de Marcel Poëte e Pierre Lavedan, ambos do Institut d'Urbanisme de Paris, foram os mais significativos para Rossi. Conforme o italiano, para Poëte, a *raison d'*être do organismo urbano era a sua continuidade temporal. Em outros termos: compreender a constituição dos *fatti urbani* pretéritos seria a base comparativa para analisar a conformação urbana do presente[40]. Para ilustrar sua hipótese, Poëte dedicou-se, essencialmente, à analise dos planos das cidades, considerando o desenho dos traçados, das ruas e dos espaços livres para identificar os motivos constantes e persistentes que asseguravam a expressão e a identidade urbana. Com relação a Lavedan, Rossi (1966) afirma que, na obra *Géographie des villes,* o urbanista francês trata o crescimento e desenvolvimento das cidades a partir de um "plano gerador". Tal plano, diz o milanês, nem sempre coincide com os traçados atuais da cidade, mas indica os seus eixos de crescimento. Afirma, ainda, que Lavedan dividira a cidade em área livres e áreas construídas e as analisa segundo três pontos de vista distintos: a origem, a estrutura e a função. Tais classificações foram cruciais para que ele próprio construísse a sua ciência urbana positivista que atribuía à paisagem urbana o problema central:

> A análise da paisagem é o ponto central; o estudo dos fatores geográficos, físicos, humanos que contribuem para a

40 Em "*I problemi metodologici della ricerca urbana*" (1989, p. 210), Rossi reforça a necessidade do método descritivo para a disciplina: "*Con questo dovrebbe essere chiaro che la morfologia urbana non significherà la mera descrizione delle forme della città; ma che questa descrizione è il metodo di questa disciplina*".

> construção dessa paisagem, e o estudo das formas da cidade no passado e no presente, vistas em suas influências com fatores geográficos e históricos (ROSSI, 1989, p.321)[41].

Não será necessário[42], na presente investigação, avaliar a precisão ou as possíveis distorções da interpretação do arquiteto italiano sobre os estudos desses autores franceses. É, contudo, importante marcar como Rossi se apropriou da teoria da geografia humana para constituir sua base argumentativa em defesa da estreita relação entre a teoria e a *práxis* baseada em processos de descrição e classificação das construções das cidades. A leitura comparada dos elementos da cidade em seus diversos tempos históricos era pra Rossi, e para os demais arquitetos do Tendenza, uma predisposição projetual, um procedimento que permitia identificar as formas pretéritas permanentes e o impacto das novas construções.

A capacidade de descrição para Rossi, era o "momento analítico da arquitetura", uma condição essencial para a prática arquitetônica, pois tinha um valor epistemológico, além de ser, também, a primeira etapa do processo conceitual. A forma arquitetônica tem, portanto, um duplo papel para ele: ser um esquema fechado e uma geratriz (ROSSI, 1989, p.334). Como um elemento complexo e fechado, a forma arquitetônica define as leis imutáveis, fixas e eternas, preceitos que "não possuem história" (p. 334). O arquiteto acredita que, ao se examinar o Panteão e sua complexidade formal, por exemplo, sempre seria possível extrair os enunciados lógicos e técnicos que regenerariam o seu projeto (ROSSI, 1989, p. 328). Por isso, elogia Quartemère de Quincy, que viajou para Roma para estudar os princípios da Antiguidade. Outro procedimento investigativo que Rossi (1966) destaca é o de Adolf Loos, um dos

---

41 "*L'analisi del paesaggio è il punto centrale; lo studio dei fattori geografici, fisici, umani che concorrono alla costruzione di questo paesaggio, e lo studio delle forme della città nel passato e nel presente, viste nelle loro influenze con i fattori geografici e storici*"

42 Nosso objetivo, nessa dissertação, é compreender, em si, a teoria da forma, os conceitos e a noção de temporalidade delineadas por Aldo Rossi. Para essa finalidade, não foi necessário cotejar a interpretação dada pelo milanês e outras perspectivas das obras dos estudiosos consultados por ele. Caberia, portanto, um estudo mais aprofundado nessa direção.

mestres da modernidade que restringia a boa arquitetura somente àquela passível de ser descrita. Para Loos, a análise e descrição da forma de determinada obra dirigia-se aos enunciados primordiais arquitetônicos. E tais prescrições só poderiam ser extraídas das boas obras, como é o caso do Panteão e não o das construções da Secessão vienense.

De acordo com Rossi (1989), o segundo papel da forma, o de ser um princípio gerador de novas arquiteturas, é o elemento capaz de transformar a própria paisagem da cidade e definir a imagem que temos dela. Nesse aspecto, a forma como "medida do processo de transformação" (p.333), também informa sobre os acontecimentos históricos, sobre os grandes eventos da cidade marcados por construções, tal como foi o aqueduto romano: uma grande intervenção topográfica que modificou a realidade da cidade e a imagem que temos dessa realidade (ROSSI, 1989, p.333). A tensão entre a forma e o tempo, contidas no exercício de classificação e descrição, é a chave da compressão da noção de *fatti,* uma vez que essas duas categorias atribuíam singularidade às novas construções, mesmo que o referencial conceptivo fossem tipologias históricas. Com isso, era possível se apropriar das características de determinada arquitetura, mas sem cair em esquemas de imitação dos estilos antigos. Em outras palavras, para Rossi (1989), seria um procedimento para constituir arquitetura segundo a própria tradição formal arquitetônica, circunscrevendo as questões e os problemas colocados no tempo presente.

Ao buscar o duplo papel da leitura da forma como princípio construtivo, sem cair na subjetividade do juízo individual, Rossi (1966) recorre ao conceito ilustrado de tipologia. A ideia de tipologia, respaldada nos ensinamentos de Quatremère de Quincy, é entendida como uma regra, um enunciado lógico e apriorístico em relação a forma. A tipologia "[...] é um elemento que joga o seu próprio papel na constituição das formas; ela é uma constante", é o aquilo

mais próximo da "essência da arquitetura" (ROSSI, 1966, p.33)[43]. Relaciona-se, ainda, com as questões relativas às necessidades e com as aspirações de beleza em determinada sociedade. É, portanto, para Rossi, um conceito que considera a forma como elemento simbólico da vida coletiva. Não é um modelo formal a ser seguido ou copiado, e sim princípios, fixos e imutáveis, que não abarcam somente questões relativas à composição formal, mas também dialoga com técnica, com a função, com o estilo.

Quando se escolhe o uso de uma planta central, um tipo tomado dos espaços de culto, ele traz em si, dialeticamente, temas da arquitetura religiosa: suas funções, técnicas e a relação espacial de seus usuários. Por isso, o tipo não é associado apenas a uma única forma, ao passo que diversas formas podem ser extraídas pelo o mesmo tipo. O tipo é fixo, mas as formas e as expressões que partem dele são diversas. O conceito de tipologia, amparada pela teoria da permanência dos geógrafos Poète e Lavedan, assume, portanto, papel central na teoria de Rossi ao se tornar a "base essencial da projetação" (ROSSI, 1989, p.445) e a possibilidade de sistematizar princípios, internos ao domínio da arquitetura, que associam teoria e prática segundo categorias de tempo e forma. "O material de pesquisa era, portanto, no campo da arquitetura, o de classificar a tipologia existentes e suas dimensões, indagando sobre o significado que assumiram, assumem, para fora de qualquer esquema pré-estabelecido de evolução (p.446)[44] .

A noção de permanência, proposta por Poète, que investiga os "sinais físicos do passado" (*apud* ROSSI, 1966, pp.51) incorporados nos monumentos e nos traçados urbanos originais que ainda afetam na dinâmica e na continuidade da cidade, é também caro

43 *"[...] la tipologia è l'idea di un elemento che gioca un proprio rulla nella costituzione della forma; e che essa è una constante".*

44 *"I materiale da ricercare era quindi nel campo dell'architettura; di classificare le tipologie esistenti e le loro dimensioni, indagando sul significato che queste hanno assunto, assumono, mantengono, al di fuori di qualsiasi schema precostituito di evoluzione".*

ao arquiteto milanês. Em relação às construções permanentes, contudo, seu interesse parece não morar apenas na identificação de elementos pretéritos persistentes, mas mais precisamente na tentativa de compreender as mudanças físicas e sociais da cidade. Rossi (1966) classifica os *fatti urbani* permanentes em vitais e patológicos. Como exemplo do primeiro caso, cita o Pallazzo della Regione, em Pádua **(FIGURA 5)**, por ter sido uma obra que conseguiu acomodar diversas funções desde o século XV, mantendo sua forma estável. A sua vitalidade consistia em sua aptidão em se adequar às novas necessidades e às distintas dinâmicas da cidade, sendo, sempre, incorporada às atividades cotidianas da urbe. Já a permanência patológica é exemplifica com o caso de Alhambra, na cidade de Granada. Segundo o arquiteto, essa obra encerrou sua vitalidade ao não permitir adaptações, modificações em seu uso, se tornou um espaço fixo e isolado, afastando, assim, das atividades diárias da cidade. Por isso, Rossi (1966) pondera sobre a diferença entre a teoria da permanência e o método histórico (p. 52). A primeira considera os *fatti* presentes como um desencadeamento de uma ação remota, identificando-os segundo uma percepção de

FIGURA 5:
Pallazzo della Regione, Padua, 1172.
Fonte: ROSSI (1984, p.28).

continuidade, em suma "um passado que experienciamos ainda" (p. 52). A última distingue a permanência, enquanto ação passada, da atualidade. Na leitura histórica, os *fatti* são investigados em um tempo isolado: passado e presente não se encontram.

A teoria como prática projetual, sustentada por Rossi, pressupõe olhar a cidade e seus edifícios como obras em constante modificação. Mesmo as formas permanentes, os pontos fixos que conferem a imagem da cidade, se alteram e se adaptam às novas necessidades da sociedade, a usos distintos dos que lhes foram atribuídos originalmente. Nesse sentido, Rossi (1966) critica os enunciados funcionalistas modernos, que designa a forma do objeto como consequência de sua função[45]. Tal teoria, enunciada pela primeira vez por Friedrich Ratzel, transpôs os conceitos da fisiologia para os estudos urbanos, vendo o espaço da cidade como um organismo, cujas partes se determinam pelos seus usos. A fortuna dessa análise foi tão substancial que motivou amplamente as pesquisas no campo das ciências sociais, como os do antropólogo Bronisław Malinovsky, que equiparou a forma de objeto manufaturado à de uma casa e afirmou que as formas de ambas deveriam atender a uma função específica. De tais premissas, como pontua Rossi (1989), derivam os "sistemas funcionais" (p. 331) modernos que estudam, classificam e dividem as cidades por funções comerciais, industriais, administrativos e residenciais.

Negando qualquer esquema preconcebido, como o dos "sistemas funcionais", Rossi (1966) indica que o procedimento analítico-tipológico não é um processo neutro, uma fórmula fechada e ser

45 Este é o ponto em que Rossi é mais crítico em relação ao Movimento Moderno. Ele denomina "funcionalismo ingênuo" a arquitetura que é concebida segundo a sua função: *"Io penso che la respingere quando si tratti di illuminare la loro costituzione e la loro conformazione; se illustreranno esempi di fatti urbani preminenti dove la funzione è mutata nel tempo o addirittura dove una funzione specifica non esiste. È quindi evidente che una delle tesi di questo studio, che vuole affermare i valori dell'architettura nello studio della città, è quello di negare questa spiegazione mediante la funzione di tutti i fatti urbani; anzi io sostengo che questa spiegazione lungi dall'essere illuminante sai regressiva perché essa impedisce di studiare le forme e di concerne il mondo dell'architettura secondo le sue vere leggi"* (ROSSI, 1966, p. 34)

seguida. A escolha dos elementos, fornecidos pela cidade, para a investigação e adoção em novos projetos ficaria, contudo, ao encargo do próprio arquiteto e este seria o *leitmotiv* de cada artista: a busca pelos elementos compositivos segundo uma compreensão histórica que vise a formação de uma linguagem pessoal. Esta eleição é o próprio caráter subjetivo da arquitetura e antecipa o aspecto criativo do projeto, ao colocar em primeiro plano a experiência pessoal do autor em suas obras. Esse processo de seleção e exclusão, dentro de um universo formal, é uma *operação mental*, um trabalho da imaginação que irá constituir o vocabulário poético de cada arquiteto, um "catálogo figurativo pessoal" (DAGUERRE, 1998, p. 44).

Em uma operação, designada por Rossi (1989) de "redução", determinada forma é escolhida dentre as várias possibilidades fornecidas pelo tipo para ser arranjada em distintos esquemas compositivos a fim de criar novas significações para o elemento tomado originalmente. Tal procedimento analítico assegura, portanto, um "caminho seguro", já que, na perspectiva do arquiteto italiano, recoloca o trajeto dos mestres da Renascença, ao usar as leis e princípios extraídos da observação da cidade, e, além disso, autorizava o caráter autobiográfico no desenvolvimento projetual:

> Nós reunimos este caminho da arquitetura como uma ciência, da formulação lógica de princípios, da meditação dos *fatti architettonici* e, portanto, principalmente em monumentos, e planejamos verificá-la através de uma série de arquitetos e obras antigas e modernas que escolhemos, nas quais operamos um certo tipo de escolha. A arquitetura, escreveu Le Corbusier, significa claramente formular problemas, tudo depende disso, esse é o momento decisivo (ROSSI, 1989, p.329)[46].

46 *"Noi raccogliamo questa strada dell'architettura come scienza, della formulazione logica dei principi, della meditazione sui fatti architettonici e quindi principalmente sui monumenti e pensiamo di verificarla attraverso una serie di architetti e di opere antiche e moderne che noi scegliamo, su cui operiamo un certo tipo di scelta. Architettura, ha scritto Le Corbusier, significa formulare con chiarezza i problemi, tutto dipende da questo, questo è il momento decisivo".*

A teoria analítica de Rossi (1989), que pressupõe a dimensão temporal como um componente transformador da paisagem, divide os *fatti urbani* em duas categorias: a área residencial e os elementos primários. A primeira é definida como um fragmento da cidade que, apesar de constituir parte da forma urbana, possui menor constância e maior dinamicidade. É um *fatto* com específica característica morfológica e estrutural e que carrega em si as questões mais próximas do conteúdo social. Por isso, aborda os problemas relativos às divisões de classes sociais, segregações espaciais e a função econômica que cada classe exerce dentro da metrópole. Já os elementos primários são *fatti* que participam da dinâmica da cidade de uma forma mais permanente. Não são, contudo, apenas atividades fixas (equipamentos públicos como edifícios administrativos hospitais e universidades) ou monumentos, mas é tudo aquilo que tem o poder de acelerar ou retardar o processo da dinâmica urbana, são uma espécie de geradores da evolução, catalizadores das transformações. Por um lado, podem ser o plano urbano original, um templo ou um forte, ao redor dos quais a cidade se desenvolve de forma nuclear; por outro lado, em alguns casos não são espaços físicos, pois correspondem a um evento que "tomou espaço" na transformação da cidade. São, portanto, profundamente ligados ao momento e ao espaço em que foram inseridos.

A individualidade desses dois *fatti*, ou seja, o que lhes confere qualidade, peculiaridade e significado, consiste na relação tempo e lugar em que foram concebidos, isto é, no evento que movimentou seu surgimento, e ao qual Rossi atribui o nome de *locus.* O primeiro exemplo que o milanês usa para explicar tal conceito é a noção clássica de *genius loci*, do qual o sítio (seu ambiente, sua topografia e seu entorno) define o tratamento do projeto – questão especialmente cara a Palladio. Contudo, a ideia rossiana de *locus* não é apenas a de uma relação com os valores físicos do lugar. Ele também considera o entendimento de "pontos singulares", tal como apontado pelo geógrafo Max Scorre, que analisa as características necessárias para a compreensão dos *fatti,* ou seja, são as qualidades figurativas que tornam o espaço singular, é a imagem

que elas compõem da cidade, em suma, é a "ideia de espaço" que temos de determinado lugar.

Por fim, Rossi (1966) ainda acrescenta a relação dos *fatti* com o evento do qual foram originários. Trata-se da relação da arquitetura com o momento histórico em que ela foi concebida, e no qual a arquitetura se torna um evento em si, ela "conforma uma situação" (p. 119). Por isso, tal como explica o autor, o Império Romano restabelecia os mesmos paradigmas formais ao inaugurar novas cidades, pois consideravam o "valor de transfiguração" do *locus:*

> "[a arquitetura no mundo antigo] "conformava" uma situação; suas próprias formas se mudavam na mutação mais geral da situação, constituíam um "todo" e serviram como um evento, constituindo-se como um evento; só assim podemos entender a importância de um obelisco, uma coluna ou uma lápide" (ROSSI, 1966, p. 119)[47].

A noção de analogia, a "operação lógico-formal", pouco descrita em *L'Architettura della Città* (1966) é bem mais trabalhada em *Autobiografia* (2009)[48]. Nesse último livro, Rossi completa a teoria analítico-projetual e reflete sobre os processos de modificação e continuidade das formas permanentes na cidade. Para desenvolver tal conceito, traduziu para o universo da arquitetura as questões levantadas pela teoria linguística, em especial os estudos acerca da analogia fixados por Saussure. Com esta aproximação, ele procurou entender o significado das formas arquitetônicas e dos traçados urbanos históricos para demostrar que as primeiras, por meio de operações paratáticas, poderiam assumir novos significados.

---

47 *"[l'architettura] "conformava" una situazione; le sue stesse forme si mutavano nella mutazione più generale della situazione, esse costituivano un "tutto" e serviano ad un avvenimento costituendosi esse stesse come avvenimento; solo così si può capire l'importanza di un obelisco, di una colonna, di una lapide".*

48 A teoria da *città analoga* não foi amplamente desenvolvida no livro *L'Architettura della città*, sendo mais citada, um ano depois, em 1969, na introdução para a segunda edição italiana. O tema, contudo, se tornou central no painel *La Città Analoga*, exibido na XV Trienal de Milão, em 1973.

Para ilustrar sua noção, Rossi (1975) cita uma das perspectivas da cidade de Veneza, assinada por Canalleto, que dispõe três projetos de Andrea Palladio em uma mesma imagem: da Ponte de Rialto, a Basílica e o Palazo Chiericari, dos quais os dois primeiros são obras construídas em lugares distintos e o último, um projeto não executado. O interesse de Rossi em Canaletto é compreender como o artista representou uma Veneza análoga, pois mesmo ao conceber uma paisagem inexistente, ele produziu uma Veneza real, por ser reconhecível como tal, feita com "elementos certos e ligados tanto à história da arquitetura como à da cidade" (ROSSI, 1975, p. 8).

Essa sua reflexão marca a passagem do pensamento lógico ao pensamento analógico de sua teoria, como o próprio autor admite ao citar Freud e Jung: o pensamento lógico é "pensar com palavras", ao passo que o analógico não é um discurso, mas uma meditação sobre coisas imagináveis, fantásticas e sensíveis, em suma, o que é inefável (ROSSI, 1975, p. 8). A passagem de Walter Benjamin: "[...] porém, eu sou deformado pelas conexões, com tudo aquilo que aqui me rodeia" (*apud* ROSSI, 2009, p.41) é, para o arquiteto italiano, o que melhor traduz a sua arquitetura analógica, ou seja, um jogo de associações e correspondências das formas da memória, dos objetos de afetos, extraídos da experiência na cidade. É o que permite Rossi sempre fixar os mesmos elementos formais, mas, ao mesmo tempo, transpô-los para construção de novos *fatti* e, assim, sobrepor a esses, novos significados à forma tomada originalmente:

> A analogia se expressa em si mesma através de um processo de projetação arquitetônica cujos elementos são preexistentes e formalmente definidos, mas cujo verdadeiro significado não é impresso no início e se desenrola apenas no final do processo. Assim, o significado do processo é identificado com o significado da cidade (ROSSI, 1984, p. 18) [49]

49 *"Analogy express itself through a process of architectural design whose elements are preexisting and formally defined, but whose true meaning is unforeseen at the beginning and unfold only at the end of the process. Thus the meaning of the process is identified with*

Vitale (1992), ponderando sobre as críticas tecidas ao procedimento analógico de Rossi[50], afirma que, mesmo sendo uma operação mental, esse se relaciona com a realidade construtiva da cidade e com sua sociedade. Segundo o autor, as formas trabalhadas pelo arquiteto são deduzidas, elaboradas e reelaboradas a partir do real, pois são tomadas dos elementos encontrados nas cidades, que vão das tipologias habitacionais às obras monumentais. As produções arquitetônicas e artísticas de Rossi distinguem-se, conforme a análise de Vitale (1992), do purismo abstrato das vanguardas que desejavam representar os princípios geométricos como não reduzíveis e puros, destituídos de significados. Já os objetos projetados por Rossi, de acordo com o autor, "[...] se definem por oposição ao ambiente como objetos autônomos e acabados em si mesmos: se presentam como alternativa, mas ao mesmo tempo, derivam de um processo de sublimação das formas reais" (VITALE, 1992, p.84).

Tal processo foi o que conferiu sucesso a uma das obras mais intrigantes de Rossi: o Teatro del Mondo (1979), projeto de uma estrutura flutuante e temporária realizada para a Biennale di Venezia e inicialmente instalado à margem de San Marco. Para Vitale (1992) a obra institui uma relação analógica não literal com essa cidade italiana que, tradicionalmente, recusa a construção de obras modernas e se manteve com os recursos de restauração e da

---

the meaning of the city".

50 Para Francesco Dal Co (1978) o uso repetitivo das mesmas imagens nostálgicas por Rossi significava o fim de um ideal dentro da disciplina da arquitetura, ou pelo menos um luto pelo fim do seu direcionamento político. Já Manfredo Tafuri, em *Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language* (1974), explicita sua posição em relação à arquitetura da geração 1960-'70, as chamadas vanguardas tardias (neorrealismo e neorracionalismo). Conforme o autor, a arquitetura dessa geração era apenas uma reprodução do projeto autodestrutivo das vanguardas. O retorno à linguagem e o apelo à autonomia eram a constatação do fracasso deste projeto, pois o uso da linguagem não foi uma escolha da arquitetura, mas uma imposição da sociedade de consumo. O resultado desse processo foi o de uma arquitetura de excesso ou vazia. Tafuri também pontua que a linguagem dessa arquitetura se espelha nos objetos da experiência cotidiana cujas condições são limitadas pela história e transforma a disciplina arquitetônica em apenas um sistema de signos, ignorando a sua importância social. Por isso, diz ele, a arquitetura se torna algo desprovido de qualquer contato com o *real*.

manutenção estilística, o que gerou um obstáculo para a transformação da cidade e para a construção de novos elementos. A solução encontrada por Rossi foi a de construir um "ponto fixo" na paisagem capaz de gerar ao mesmo tempo tensão e relação com o seu entorno. A forma simplificada do edifício "[...] deriva de uma ideia e de uma sintaxe fortemente autônoma, [e,] longe de qualquer cisão, os assimila quanto ao gosto ou sentimento" (VITALE, 1992, p. 88). Mas também alude ao seu próprio horizonte de referências venezianas, como os batistérios, os moinhos, os faróis e as construções sobre a água, ou até mesmo no próprio projeto de Rossi para o Teatro Paganini em Parma (1968). Sobre a relação dos elementos fixos e o processo analógico, Rossi afirma (1989, p.452): "[...] aqui também a cidade análoga significou um sistema de referência da cidade a elementos fixos dos quais é possível derivar outros fatos. Por outro lado, a supressão de limites claros de tempo e espaço oferece ao desenho aquela tensão que encontramos na memória"[51].

Nesse aspecto, a teoria formal de Rossi identifica-se com o que Giulio Carlo Argan denomina *revival*. Segundo esse teórico italiano, a atitude revivalista relaciona o passado com as questões atuais, negando a separação entre o passado e o presente, entendendo "[...] a vida como uma sucessão contínua que nunca pode se dar por acabada" (ARGAN, 1977, p. 7). Já para Rossi (1989), há uma relação operativa entre o passado e o presente que não consiste, contudo, na retomada do passado tal e qual por meio da prática da mera imitação e da reprodução dos antigos estilos – sendo esta uma aplicação de um "historicismo insosso" (p.3303). Para o arquiteto, recorrer à investigação das tipologias formais e das regras que essas fornecem é uma postura, diante da realidade e da conjuntura política do contexto italiano dos anos de 1960, que reconheceu a falência dos modelos de progresso industrial e de

51 *"[...] anche qui la città analoga ha significato un sistema di riferimento della città a elementi fissi da cui è possibile derivare altri fatti. D'altra parte la soppressione di chiari limiti di tempo e spazio offre al disegno quella tensione che ritroviamo nella memoria."*

pragmatismo, próprios da modernidade.

Na teoria de Rossi, as formas pretéritas, encarnadas sobretudo nos monumentos, são fundamentais para refletir sobre os aspectos puramente arquitetônicos dos *fatti urbani* e servem como base projetual de novas arquiteturas, que visam atender as questões próprias de seu tempo. Portanto, salvo o alinhamento irrestrito com o pensamento platônico[52] e a adesão a uma "moda" específica, o procedimento de Rossi assemelha-se ao que Argan identifica ser típico do *revival*. O milanês toma como ponto de partida a constatação das mudanças sofridas pela cidade em decorrência do impacto do industrialismo e das novas tecnologias, das quais conformaram uma "nova realidade" (ROSSI, 1989, p. 175). Ele, portanto, não nega o desenvolvimento urbano, tampouco busca a restauração do tempo passado, mas vê na tradição tipológica arquitetônica uma forma de reestabelecer parâmetros racionais para pensar a cidade e suas edificações, algo distinto, portanto, dos paradigmas funcionalistas.

Ainda, em relação ao conceito rossiano de tipologia e analogia, duas interpretações são pertinentes: a de Peter Eisenman e Michael Hays. Em uma breve introdução ao livro *L'architettura della città,* publicada na versão norte-americana, Eisenman (1984), comenta as principais hipóteses da teoria rossiana. Conforme o norte-americano, Rossi reintroduz os elementos da história, sob o viés da tipologia, mas não em sentido nostálgico ou como uma simples adesão dos elementos pretéritos. Usando uma metáfora do próprio arquiteto italiano, o editor da revista *Oppositions* compara a concepção de história rossiana à imagem de um "esqueleto",

52 Em alguns textos, como *Architettura per i musei* (1989, pp.323-339), *Venezia come modelo: I Caratteri delle città venete* (1989, pp. 379- 402), *Tipologia, manualistica e architettura* (1989, pp. 298-310) *e La città come fondamento dello studio dei caratteri degli edifici* (1989, pp. 311-322), todos esses republicados no *Scritti scelti sull'architettura e la città* (1989), versão usada nesse trabalho. Rossi aponta a importância da leitura aristotélica da cidade, que leva em consideração a experiência da realidade e a sua descrição – o que converge com seu objetivo de elaborar uma teoria da arquitetura e do urbanismo como uma ciência positivista.

um sistema composto de uma "vértebra", a cidade, e de pequenas partes, cujas condições são medidas pelo tempo. Nessa estrutura, registra-se as marcas e as ações que ocuparam a cidade e as que ainda vão ocupar.

Já a noção de tipologia, para Eisenman (1984), possui um duplo sentido: é um "processo", um objeto investigativo que contem o cárter sintético da forma, por ser capaz de transmitir os significados, e também um "aparato" para medir o tempo, um instrumento capaz de operar com o "esqueleto da história". Esse duplo papel das formas tipológicas, pela primeira vez, possibilitou compreender a tipologia como uma ferramenta para o partido arquitetônico. Como ressalta o autor: "A tipologia, que anteriormente era considerada apenas pela classificação do conhecimento, agora pode servir como elemento catalisador para intervenção. E se torna a essência do projeto para o pesquisador autônomo" (EISENMANN, 1984, p. 5)[53]. Em suma, a tipologia, como elemento analítico, relaciona forma e símbolo, e, como componente projetual, opera segundo uma complexidade temporal.

A analogia, para Eisenmaan (1984), é o procedimento que transpõe a tipologia do campo histórico para o horizonte da memória, e constitui o mais importante aparato da teoria do autor italiano. Contrariamente ao "esqueleto" da cidade, a analogia não possui nem tempo e nem lugar determinado. O tempo da analogia é outro, distinto do tempo cronológico (o tempo dos eventos) e do atmosférico (tempo do *locus solus*) e transita entre a memória e o esquecimento. Já a ausência de lugar, como pondera o norte-americano, não é, para Rossi, a mesma da utopia modernista, pois ela pressupõe uma relação entre tempo e memória.

Em uma leitura semelhante à de Eisenman, Hays (2010), amparado

53 *"Thus, typology, which previously consisted only of the classification of the know, now can serve as a catalyst for intervention. It becomes the essence of design for the autonomous researcher".*

pela filosofia pós-estruturalista francesa, indica que o pensamento analógico de *L'Architettura della Città* advém da influência estruturalista de Lévi-Strauss e da linguística de Saussure. De acordo com o autor, a reflexão rossiana sobre a analogia se aproxima ao que Lévi-Strauss descreveu como o *pensée sauvage,* um tipo de pensamento em que as respostas dadas a determinada situação são elaboradas segundo vários níveis de uma mesma estrutura mental, o que facilita a compreensão da complexidade do mundo. O "pensamento selvagem" pode ser definido como uma compreensão analógica, e, segundo esse raciocínio, o mundo é organizado por uma série de conjuntos de estruturas opostas, e depois é proposto, para cada uma delas, um conjunto análogo, que de certa forma se assemelham (HAYS, 2010). Um exemplo que, segundo o autor, traduz tal operação é a proposta de Rossi para o Cimitero di San Cataldo, em Modena: a relação entre uma tumba individual, as lápides monumentais e o todo o espaço do cemitério é a mesma relação formal entre casas unifamiliares, os monumentos e o conjunto da cidade [54].

Ainda de acordo com Hays (2010), em seu sistema, Rossi opera em um campo imaginário e outro simbólico, mas reconhece a possibilidade de novos eventos arquitetônicos, novas experiências e novos significados que se constituem não apenas da reafirmação dos códigos preexistentes, mas também da negação de tais códigos. É o que o autor chama de negação espontânea, programática e projetual: "Espontaneamente, pelos efeitos em curso da reificação; programaticamente, mudando convenções e possibilidades performativas e perceptivas; ou por desenho, através da prática ideológica do arquiteto" (HAYS, 2010, p. 29). A conceituação de Rossi de estrutura na arquitetura vai, contudo, além da organização de significantes. O tipo atua como um mediador entre os códigos, categorias e convenções de projeto e pressupõe uma determinada realidade social e histórica. De acordo com Hays (2010), o que

54 A mesma relação é também lembrada por Rafael Moneo no texto "The Idea of Architecture and the Modena Cemetery", publicado pela *Oppositions* 7 em 1976.

Rossi desejou incluir em seu sistema foi a possibilidade de o social e o histórico fazerem também parte do sistema estrutural e que se constituíssem em forma e matéria: "A história humana produz estrutura e estrutura produz o social" (p. 29).

É isso que confere à arquitetura a sua autonomia: há um plano histórico que representa a manifestação material dos eventos passados, e um "plano ativado" e independente do potencial para a criação de novos eventos. Há então diferentes planos de realidade, diferenciados pelos próprios capítulos do *L'Architettura della Città,* dos quais o tipo é um "mecanismo móvel" de produção e de análise que permeia todos os níveis. Por isso, para Hays (2010), o método de Rossi é puramente ligado ao real, pois a cidade é objeto sociomaterial e o fator concreto de realidade para a arquitetura: ela não fornece apenas forma, mas atmosfera, humor, vivência.

As noções de tipo, de tempo e de símbolo, apontadas por Eisenman e Hays como as mais relevantes da teoria de Rossi, elucida sobre as motivações da repetição formal empregadas pelo arquiteto milanês. A proposta do *L'Architettura della Città* de delinear uma teoria como momento projetual, almejou abandonar os impasses da ideologia anti-historicista e progressista do modernismo canônico (COHEN, 2015, p. 120)[55] e desenvolver uma ciência urbana centrada na investigação da realidade, nos problemas e nas pré-existências concretas. Isso significou analisar a cidade sob a luz dos métodos de estudos da história, da geografia e da antropologia; do discurso tipológico; e das tipologias antigas e modernas como formas invariantes, como elementos constantes.

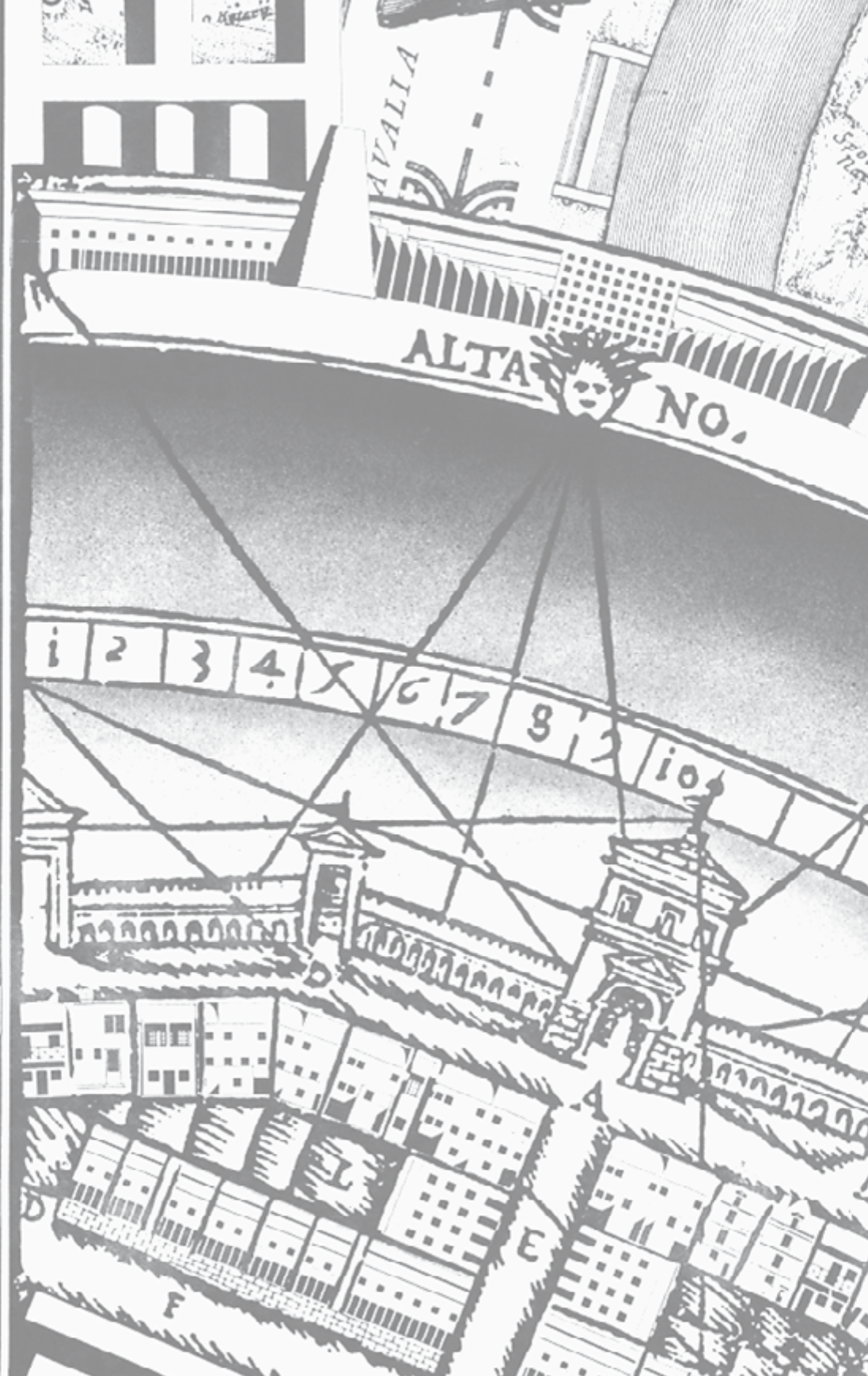
Esta seria a reconquista de um caminho seguro para o estudo da arquitetura, sem abandonar, contudo, um discurso racionalista.

55 Em *La coupure entre architectes et intellectuels*, Cohen (2015, p. 120) afirma que o trabalho de Rossi aponta para o abandono das ideologias utópicas, a fim de recuperar a tradição histórica: *"Rossi oppose à travers une lecture de l'histoire de l'urbanisme que* échappe *aux impasses des textes idéalistes décrivant le cheminement continu du progrès et de rationalité à travers les âges, un rappel à l'ordre indispensable"*

O método tipológico como "momento analítico da arquitetura" defende, portanto, a cidade e suas arquiteturas como instrumento epistemológico dado a partir da leitura das formas permanentes e de sua classificação em tipologias formais que apontariam para os princípios eternos da arquitetura. Mas se os princípios, extraídos das formas tipológicas são fixos, os significados assumidos por elas seriam diversos. Para Rossi (1989), a forma é, portanto, "signo de mobilidade das coisas" (p.223), mas também elemento constituinte da imagem da cidade, ou seja, determinam as características intrínsecas dos espaços urbano.

O conceito de analogia conclui a teoria de Rossi dado o seu caráter de elemento modificador. Semelhante ao que Saussure postulava no campo linguístico, o italiano via na teoria analógica uma orientação conceptiva para possibilitar a alteração do significado das formas tipológicas fornecidas aprioristicamente. A forma, destituída de seus significados primeiros, poderia ser manuseada e receber novas camadas de sentido, distintas metáforas, para compor os novos *fatti urbani*, mas ainda sem se descolar dos seus motivos originais. Por isso o *lugar* da cidade não era apenas representação da sociedade, mas espaço da experiência individual e de recolhimento do catálogo formal pessoal do artista, que guardava em sua memória os elementos que são caros à sua vivência. Já o *tempo* da cidade não era entendido como uma dinâmica linear, mas circular, que retomam e reafirmam as mesmas formas. Conforme as palavra do próprio Rossi (2009, p. 38), "[...] um tempo desastroso que retoma as coisas" [56]. A cidade, enfim, torna-se o elemento mediador entre passado e presente e recoloca a forma com questão primeira da disciplina da arquitetura.

56 *"Il tempo dell''architettura non era più nella duplice natura di luce e ombra o di invecchiamento della cose, ma si proponeva come un tempo disastroso che si riprende le cose"*


ALTA
NO.
i 2 3 4 5 6 7 8 9 10
D
A
D
E
F

2

Rossi, leitor da ilustração: a construção de uma teoria racional

2.1.
Emil Kaufmann e a linguagem da arquitetura revolucionária

Três anos após a publicação do *L'architettura della citt*à (1966), Rossi redigiu o prefácio da segunda edição italiana desse mesmo livro (1984a)[57], no qual faz um breve exame da recepção de seus escritos no meio profissional e acadêmico. Nesse escrito, o arquiteto justifica a sua recusa em adicionar ou alterar a estrutura original do texto como uma reação às críticas que recebeu e se limitou a esclarecer alguns conceitos e hipóteses abordadas. Ele enfatizou, ainda, um dos objetivos centrais do zlivro: a avaliação do legado e dos significados da arquitetura e do urbanismo modernos. Portanto, não seria equivocado conjecturar que Rossi, declaradamente e como um ávido estudioso e devedor da experiência da Ilustração na arquitetura, tivesse consultado os escritos do historiador da arte Emil Kaufmann. Esse teórico, atuante durante a primeira metade do século XX, investigou com afinco as obras edificatórias e teóricas dos arquitetos do Setecentos, em especial as de Jean-Jacques Lequeu, Claude-Nicolas Ledoux e Étienne-Louis Boullée. Contudo, a sua maior fortuna teórica foi a de estabelecer um paralelo entre esses arquitetos dos Setecentos com a produção moderna, mediante a análise formal dos projetos e obras das principais figuras dos dois períodos.

Os textos produzidos por Rossi durante o período de colaboração para a revista *Casabella-Continuità,* sobretudo o ensaio *Emil Kaufmann e L'architettura dell'Illuminismo* (1958)[58], mostram que a pesquisa do estudioso vienense foi, seguramente, uma importante fonte examinada pelo arquiteto para a elaboração de sua

57 Esse prefácio foi publicado, orginalmente, em 1969 para a segunda edição do *L'Architettura dell'città.* Ele foi também inserido na edição norte-americana do livro. Para esse trabalho foi consultado essa segunda versão.

58 Publicado incialmente em 1958, no número 222 da revista *Casabella-Continuità.* Posteriormente, foi republicado no *Scritti scelti sull'architettura e la città*.

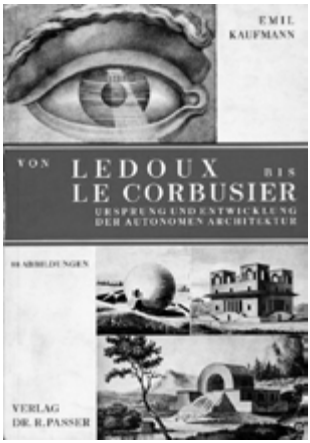


FIGURA 1:
Capa do livro *Von Ledoux bis Le Courbusier*, Emil Kaufmann, 1933.
Fonte: VIDLER (2008, p. 16)

teoria projetual. Apesar das críticas feitas a Kaufmann – condenado por ser "generalista" e demasiadamente formalista[59] –, as suas contribuições historiográficas, como lembra Anthony Vidler em *Histories of the Immediate Present* (2008), foram altamente relevantes. O autor lembra que o teórico contribuiu para o endosso da arquitetura moderna mediante a busca de suas fontes em períodos pretéritos, cuja investigação influenciou toda uma geração de historiadores da arquitetura, de Sigfried Giedion a Nikolaus Pevsner (VIDLER, 2008, p. 20).

Kaufmann também foi, conforme acentua Vidler (2008), um dos primeiros a questionar a natureza abstrata das formas geométricas empregadas pelos arquitetos do Iluminismo e do Modernismo, ao apontar as relações estreitas entre forma arquitetônica, política e sociedade. Além disso, colaborou para o desenvolvimento do conceito de *Klassizismus* (neoclassicismo), diferenciando-o do *Klassik* (clássico)[60], amplamente recolocado e retrabalhado

59 Anthony Vidler comenta sobre os críticos que desaprovaram a interpretação de Emil Kaufmann sobre a arquitetura ilustrada. Entre eles estão Edoardo Persico e Meyer Schapiro, que consideraram a leitura do vienense "simplista" e como marco do "sintoma patológico da decadência do modernismo", e Hans Sedlmayr, que o acusou de "excesso de generalização" (VIDLER, 2008, p. 18).

60 Georges Teyssot, em sua introdução do livro *Three Revolutionary Architects* (1987),

posteriormente no campo teórico e crítico. Por fim, introduziu o problema da autonomia no campo arquitetônico, derivado das noções kantianas, ao aproximar as categorias estéticas das éticas. Esse extenso legado de Kaufmann não motivou apenas os teóricos que lhe foram contemporâneos, mas se estendeu até os arquitetos do pós-Segunda Guerra Mundial, como o norte-americano Philip Johnson e toda a geração da escola italiana neorracionalista dos anos de 1960, e, em especial, o arquiteto Aldo Rossi (VIDLER, 2008, p. 21). Diante do evidente interesse de Rossi pela obra de Kaufmann, convém retomar as principais contribuições alcançadas por esse último a fim de compreender como o primeiro se apropriou de tais ideias para construir sua teoria projetual.

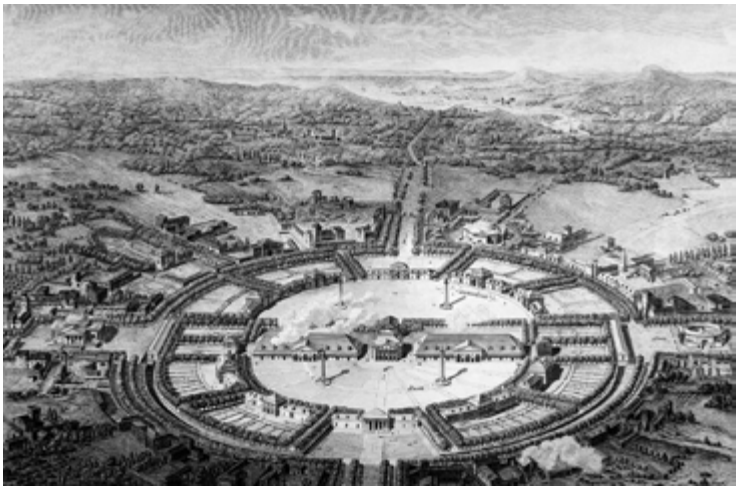
O livro *Von Ledoux bis Le Corbusier*[61], de Kaufmann **(FIGURA 1)**, publicado em 1933, possui, particularmente, uma grande relevância historiográfica por ter estabelecido uma continuidade histórica entre a arquitetura "revolucionária" do século XVIII e o purismo das vanguardas modernas, cujo ápice foi atingido com as obras de Le Corbusier. Para ele, os arquitetos setecentistas, em especial Claude-Nicolas Ledoux, foram os inauguradores da autonomia no campo visual da arquitetura, um dos aspectos mais determinantes, segundo o vienense, para a conquista da "nova arquitetura". Alicerçado no método formal de caracterização dos períodos artísticos desenvolvido por Heinrich Wölfflin[62] e não mediante a concepção

---

ressalta a importância do termo *Klassik* (clássico) estabelecido por Kaufmann e esclarece sua distinção do conceito de *Klassizismus* (neoclássico), apontando, contudo, que "[...] enquanto o primeiro designa uma época que favorece uma fusão pictórica dos elementos (por exemplo, a parede e a escultura), o segundo estabelece uma coexistência harmônica entre as partes". Nesse ensaio, Teyssot questiona, justamente, essa classificação e periodização apresentada por Kaufmann, baseada em um formalismo que, segundo ele, tenta "[...] unir a análise da forma com o *espírito do tempo*". O autor também mostra que o termo inicialmente foi cunhado por Sigfried Giedion, ao defender a ideia de um Neoclassicismo Romântico. Por fim, aponta para o desenvolvimento de outras pesquisas que repensaram o termo desde o ponto de vista histórico, e não puramente formal (TEYSSOT, 1987, p. 16-20).

61 Nesse trabalho foi consultado a versão em espanhol dessa obra, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrolla de la arquitectura autónoma*, de 1985.

62 Sobre a influência das "categorias formais", desenvolvidas por Wölfflin na obra de Kaufmann, Georges Teyssot (1987, p. 19) afirma: "O *Einheit* (unidade e movimento ininterrupto)



da história da arte segundo os seus estilos, como lembra Damisch (1985), Kaufmann inicia seu argumento sobre a conquista da arquitetura autônoma mostrando como o desenho neoclássico rompeu com o esquema heterônimo de composição barroca. O exemplo maior dessa ruptura, segundo o vienense, é a comparação feita entre as duas versões do projeto da cidade ideal de Chaux, concebida por Ledoux, que considera a figura mais emblemática nesse período de transição. A primeira versão, de 1771, propunha o agrupamento de todas as funções em um mesmo bloco edificatório, distribuídas ao redor de um pátio central e organizadas segundo os princípios de hierarquia compositiva. A última proposta **(FIGURA 2)**, de 1774, concebia uma série de pavilhões, distribuídos de acordo com as suas funções e colocados em uma conformação elíptica. Essa dissociação representou, para Kaufmann, o abandono da unidade barroca (*Barocken Verband*) e a inauguração do novo sistema de pavilhões (*Pavillonsystem*), caracterizado pela adoção de

do Barroco se opõe ao *Vielheit* (multiplicidade e articulação) do Neoclássico. Esta oposição aparece na distinção que Kaufmann estabelece entre *Barock-Verband* e o *Pavillon System:* o primeiro implica em princípio unitário, 'heterônomo', de organização espacial; o segundo demonstra a natureza múltipla, 'fragmento' autônomo do Neoclassicismo. Também no caso de Kaufmann, as oposições formais estão na base, como é o caso de Wölfflin, de distinção estabelecida entre heteronomia e autonomia".

FIGURA 2:
Perspectiva da Ville Idéale de Chaux, Claude-Nicolas-Ledoux, 1774. Fonte: Site Oficial Bibliothèque Nationale de France, Arquivo digital Gallica.

volumes isolados, divergentes da antiga disposição volumétrica admitida pelo Barroco.

Com a nova lógica de independência das partes, não seria mais admitido que a arquitetura adotasse leis externas às exigências funcionais, as quais o teórico definia como próprias da disciplina. As antigas normas artísticas de composição que garantiam a unidade das partes da edificação, como o emprego do ritmo, da simetria e da proporção, não precisariam mais ser atendidas. As novas plantas antibarrocas seriam regidas por leis próprias de determinação formal, fundando, desse modo, uma nova relação entre as partes do objeto edificado. Essa alteração no tratamento da forma significou, para o vienense, a revolução no campo arquitetônico e fez de Ledoux "o verdadeiro precursor do século XX" (KAUFMANN, 1980, p. 156).

Ainda em divergência com o esquema barroco, Kaufmann apontou que a nova arquitetura era contrária ao emprego de ornamentos e ao uso indevido dos materiais. No *kunstwollen*, as pinturas, as esculturas ou qualquer elemento ornamental "estrangeiro", ou seja, as linguagens externas à arquitetura, eram consideradas desnecessárias. Também as excessivas "transposições miméticas" dos materiais eram indesejadas, tal como faziam os arquitetos-escultores Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni e Gian Lorenzo Bernini. Em contraponto, na arquitetura pós-revolucionária "[...] a pedra volta a ser pedra e sua condição natural deveria transmitir o seu pleno valor" (KAUFMANN, 1985, p. 77).

Por fim, Kaufmann evidencia a inovação da planta autônoma. Divergente da arquitetura barroca, pensada segundo a percepção do observador na constituição de dispositivos visuais hierárquicos, o novo esquema evidencia a planta racional, construída

a partir da pura geometria. Com isso, era assegurado o total controle da forma, garantida por um "[...] sistema neutro de ordem, inteiramente abstraído da experiência pessoal de um observador em perspectiva" (VIDLER, 2008, p. 30). É pela conquista do modelo pavilhonar e do emprego da planta autônoma que Kaufmann estabelece um paralelo entre a arquitetura iluminista e aquela consagrada no período de Le Corbusier. Como exemplo dessa aproximação, ele mostra uma série de casas projetadas por Ledoux e afirma que o fio condutor para a concepção dessas era o jogo de massas, a mesma busca que Walter Gropius empreendeu no primeiro volume de *Bauhausbücher*, uma "[...] variedade do mesmo tipo fundamental mediante a troca de corpos adicionais sobre células espaciais repetitivas" (KAUFMANN, 1985, p. 77).

Mas o vienense não se ateve apenas ao campo da arquitetura. Mediante o argumento da conquista da autonomia formal, como pontuaram Georges Teyssot (1980) e Vidler (2008), o teórico evidencia a moralização das intenções artísticas dos arquitetos "revolucionários". Na análise de Kaufmann (1980), em paralelo à teoria kantiana – que recusou a validade dos princípios éticos do passado para decretar a autonomia da vontade, aquela guiada pela razão pura como princípio moral supremo –, a "arquitetura autônoma revolucionária" também tinha em vista uma agenda ética. Era basilar à nova arquitetura referenciar-se às mudanças sociais e políticas provocadas pela ascensão da burguesia dentro do seu campo de atuação. Em outros termos: a arquitetura racional deveria servir aos "[...] fins sociais e morais de sua época" (KAUFMANN, 1985, p. 60). Trata-se, portanto, como assinalou Vidler (2008), da aproximação entre as categorias estéticas e morais, pois, para Kaufmann, o princípio da arquitetura independente e isolada (*Isolierenden Architektur*) era análogo à moderna consciência individual (*Individualbewusstsein*).

> Precisamente entre os anos de 1770 e por 1790, estava se gestando a grande revolução que iria modificar por completo o sistema social do Ocidente; justamente também naqueles

> anos alcançava maturidade a obra de Emmanuel Kant. Não há nada casual em tais coincidências. Vários fios de união conduzem um ao outro. Trata-se sempre, em ambos os casos, de uma profunda, hoje podemos dizer que uma decisiva, ruptura com a tradição, de um consistente trançado de limites claramente separados, o grande passo até a nova legitimidade da pessoa. No momento em que se declara os direitos do indivíduo a partir dos direitos humanos, em que Kant estabelece a moralidade autônoma no lugar da anterior moral heterônoma, colocará Ledoux os cimentos da arquitetura autônoma. (KAUFMANN, 1985, p. 29)[63]

No diagnóstico de Kaufmann (1980), foi fundamental, para os arquitetos "revolucionários" do Século das Luzes o estabelecimento de esquemas arquitetônicos e princípios compositivos espaciais que concordassem com os valores éticos regidos pela nova ordem social e pelas recém-criadas instituições. Ao lado do rigor geométrico, era também necessário o desenvolvimento de uma linguagem arquitetônica universal que restaurasse a dimensão simbólica na arquitetura. Para tal desígnio, a "nova arte" edificatória, por um lado, deveria se servir das formas puras e elementares, operadas segundo os princípios compositivos paratáticos de "interpenetração", "sobreposição" e "justaposição" (KAUFMANN, 1980, p. 156-157), a fim de estabelecer um arranjo independente e equivalente entre os volumes. Por outro lado, era também imprescindível se valer do domínio semântico dessa geometria elementar, de tal modo que parecessem "[...] signos transcendentais dotados de uma intrínseca claridade" (KAUFMANN, 1985, p. 54). A "arquitetura visionária" deveria comunicar-se por meio de seus volumes edificatórios.

---

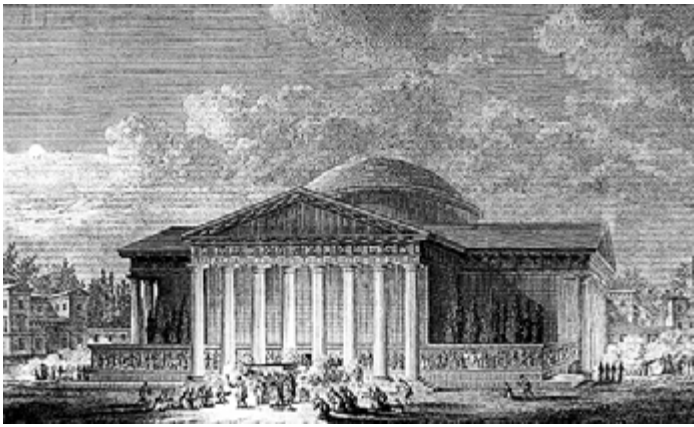
63 *"Precisamente entre los años 1770 y 1790 se estaba gestando la gran revolución que iba a modificar por completo el sistema social de Occidente; justamente también em aquellos años alcanzaba la madurez de la obra de Emmanuel Kant. No hay nada casual em tales coincidencias. Numerosos hilos de unión conducen de un hecho al otro. Se trata siempre em ambos casos de una profunda, hoy podemos decir decisiva ruptura con la tradición, de un consciente trazado de lindes limpiamente separados, el gran paso hacia la nueva legitimidad de la persona. Em el momento em que se declaran los derechos del individuo a partir de los derechos humanos, em que Kant establece la moralidad autónoma em el puesto de la anterior moral heterónoma, pondrá Ledoux los cimentos de la arquitectura autónoma."*

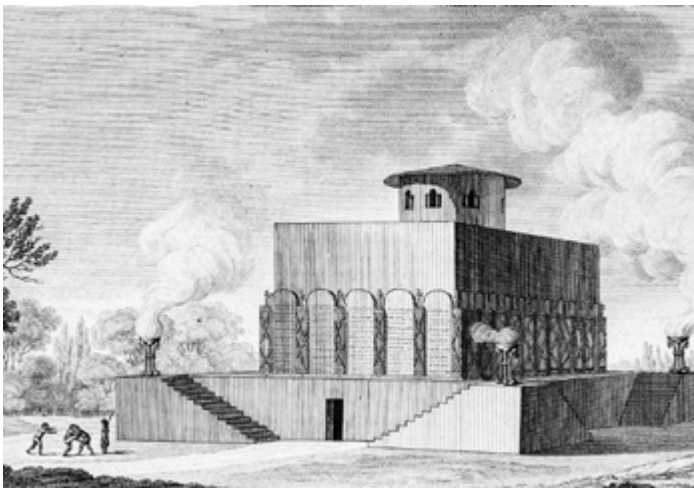
É nessa perspectiva que Kaufmann aponta o tema da *architecture parlante* nas obras dos arquitetos da Revolução, discutidos não apenas em seu *Von Ledoux bis Le Corbusier* (1985), mas também em seus escritos posteriores, em especial *Three Revolutionary Architects* (1980)[64]. A cada leitura projetual delineada pelo teórico, a descrição da forma acompanha o seu respectivo significado simbólico: geometria elementar e símbolo andavam de mãos dadas sob o olhar do vienense. Para se referir à grande referência revolucionária, Ledoux, Kaufmann (1980, p. 202) esclarece que a opção pela horizontalidade volumétrica e pela planta de cruz grega para a Église de Chaux **(FIGURA 3)** foi a solução encontrada para instituir o sentimento de "paz e tranquilidade". Já a escolha do cubo para as obras do Pacifère **(FIGURA 4)** e do Panaréthéon **(FIGURA 5)** se justifica por suas correspondências simbólicas com a justiça e a imutabilidade, respectivamente.

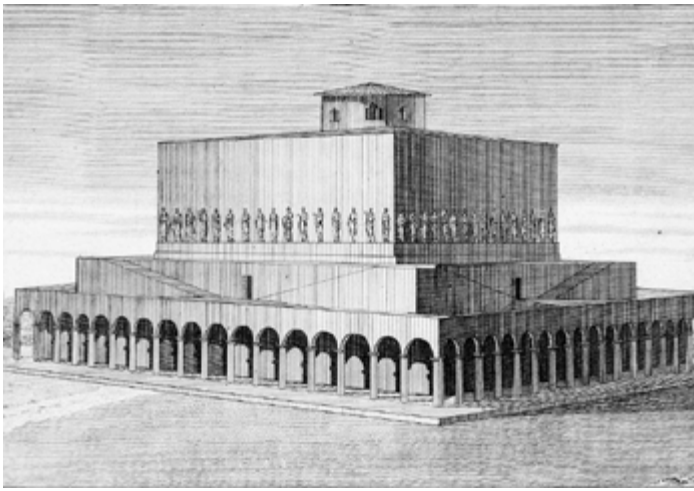
A virtuosidade, tal como advogou o teórico, não estava latente apenas nas formas empreendidas nas edificações Neoclássicas, mas se refletiam também a postura de seus criadores. Esse era o caso de Ledoux, que possuía "os elevados ideais morais de Rosseau" e concebia espaços com "exuberante generosidade" (KAUFMANN, 1936, p. 17). Caberia, portanto, ao edifício, falar por si mesmo e enunciar o uso para o qual estava destinado a fim de atingir a máxima claridade. Dever-se-ia garantir aos edifícios públicos, tal como observou Vidler (2006, p. 72), o "efeito emocional e intelectual dos monumentos", ressaltando que deveriam não apenas comunicar sobre o tipo e o gênero de cada obra, mas expressar ideias e evocar sensações em seus espectadores. Enquanto nas igrejas era fundamental transmitir o sentimento de elevação, nas prisões era igualmente relevante a suscitação do temor.

Para garantir a finalidade expressiva da obra, os arquitetos

64 As primeiras edições do *Von Ledoux bis Le Corbusier* e do *Three Revolutionary Architects* são de 1933 e 1952, respectivamente. Para esse trabalho foi consultado as versões espanholas de 1985 do primeiro e de 1980 do segundo.







de cima para baixo:
FIGURA 3:
Vista em perspectiva da *Église de Chaux*, Claude-Nicolas Ledoux, 1804. Fonte: Site Oficial Bibliothèque Nationale de France.

FIGURA 4:
Le Pacifère, Claude Nicolas Ledoux, 1804. Fonte: Site Bibliothèque Nationale de France.

FIGURA 5:
Panaréthéon, École de Morale, Claude-Nicolas Ledoux, 1804. Fonte: Site Bibliothèque Nationale de France.

revolucionários recorreram ao uso das categorias do sublime, conforme delineadas por Edmund Burke em *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (1759). Segundo o filósofo irlandês, o sublime, de forma distinta à ideia de beleza, remonta às sensações de terror e de medo. Nenhuma outra fonte, para ele, despertaria uma paixão mais elevada no homem (BURKE, [1759] 2013, p. 81). Assim, ao usar a arte edificatória como exemplo central de sua investigação, ele prescreve o uso de grandes escalas, os jogos de luz e sombras, e os arranjos espaciais contrários à orientação perspectiva como meios para incitar a imaginação e atingir o sentimento de sublime no expectador. Ledoux, tal como afirma Vidler (2006), explorou as estratégias delineadas por Burke em seus projetos de caráter público, pois, aos olhos do arquiteto francês, "[...] a única maneira permitida pela economia da arte levará ao sublime" (p. 72).

Sobre Ledoux, Kaufmann (1985, p. 52) observa que suas obras visavam "[...] impressionar com a potência de suas massas e pela força de suas formas". Para comunicar as qualidades do "sublime artificial", o arquiteto francês, ainda conforme Kaufmann (1985), também adverte sobre a importância do conceito de distância (*distanzierung*), a fim de assegurar ao espectador a apreensão visual totalizante da obra.

O emprego de elementos geométricos puros e a associação deles com um conteúdo simbólico constituem os princípios sintáticos da arquitetura "revolucionária". Um "sistema de signos", nas palavras de Teyssot (1987, p. 117), e uma "linguagem social das formas", conforme situou Vidler (2008, p. 25). Tal sintaxe, na visão de Kaufmann, (1985, p. 59), não poderia contar com "meios auxiliares", tais como imagens e símbolos, pois as obras edificatórias necessitariam se configurar como "meios autônomos da arquitetura". Nada poderia, portanto, estar entre o elemento geométrico e a sua dimensão simbólica, pois a configuração arquitetônica deveria falar por ela mesmo, visando, assim, alcançar um valor simbólico universal.

Teyssot (1980, p. 25), apesar de discordar da aproximação que Kaufmann faz entre as esferas estéticas e morais para comprovar o surgimento de uma revolução na arquitetura[65], identifica essa busca por uma linguagem simbólica que fosse universalmente legível como um ponto-chave da sensibilidade do Século das Luzes. Mesmo que essa estrutura tenha sido definida segundo uma certa arbitrariedade entre a relação da forma e o signo, para ele,

> [...] mais do que renovação linguística – termo que implicará uma ideia evolucionista totalmente fora do lugar no seio do pensamento ilustrado – deve-se falar de reconstrução do corpo geral da língua arquitetônica. E isso porque a utopia arquitetônica do século XVIII é uma parte inseparável do conjunto da época clássica: seu objetivo, sua instância – que confere uma unidade epistemológica a todo período clássico – é a constituição de um sistema que instituía o espaço permanente – imutável, embora perfectível – das representações em suas relações de ordem. Mediante a elaboração de um sistema de signos, será necessário, pois, constituir a linguagem – arbitrária como convencional e universal – em que o signo e a natureza, signo e conteúdo, não tenha nenhum intermediário, de modo que entre o signo e a coisa não exista "deslizamentos" (TEYSSOT, 1987, p. 117)[66]

Aldo Rossi, por sua vez, imerso em um contexto distante dos

---

65 Para Georges Teyssot (1980), a aproximação das esferas estética e moral foi o que permitiu Kaufmann afirmar a arquitetura "autônoma" como "revolucionária". Conforme o teórico francês, trata-se de uma análise um pouco questionável, pois "[...] significa reintroduzir, por uma determinação puramente imanente e automática, umas notações de conteúdo no interior de um método (a crítica 'formalista' da arte) que tentava, pelo contrário, eliminar todas as interferências" (p. 20).

66 *"Pero, más que de renovación lingüística – término que implicará una idea evolucionista totalmente fuera de lugar em el seno del pensamiento ilustrado – se debe hablar de reconstrucción del cuerpo general de la lengua arquitectónica. Y ello porque la utopía arquitectónica del siglo XVIII es una parte inseparable de la del conjunto de la época clásica: su objetivo, su instancia – que confiere una unidad epistemológica a todo el período clásico – es la constitución de un sistema que instituya el espacio permanente, aunque perfeccionarle – de las representaciones em sus relaciones de orden. A través de la elaboración de un sistema de signo, será necesario, pues, constituir el lenguaje – arbitraria em cuanto convencional y universal – em que entre signo y naturaliza, signo y contenido, no haya ya ningún intermediario, de modo que entre el signo y la cosa no existan ya 'deslizamientos'."*

primeiros debates causados pela publicação da obra *De Ledoux a Le Corbusier*, de Kaufmann (1985), recorreu ao legado da Ilustração e aos estudos do autor não para contribuir para o embate historiográfico, e sim para compreender a experiência dos "arquitetos da revolução". Para o arquiteto italiano, esse era um possível caminho para a construção de uma teoria arquitetônica, fixada em princípios racionalistas e formais. Para Rossi (1985, p. 63), a Ilustração, apesar de ser um período de grande complexidade, dada a existência de inúmeras correntes teóricas e de distintos resultados formais, foi também um momento de "profunda transformação na arquitetura". Entre as conquistas alcançadas pelos arquitetos do Setecentos, identificou a primazia dos elementos próprios ao campo da disciplina (a forma arquitetônica) e o tratamento dado às formas do passado, ou seja, às "distintas maneiras de tratar a forma" (p. 63) como questões especialmente relevantes.

No ensaio *Emil Kaufmann e l'architettura dell'Illuminismo*[67], Rossi (1989e) também declara que a investigação de Kaufmann não se resume apenas à elaboração de um extenso quadro artístico do período ilustrado. Para o italiano, a relevância da pesquisa do teórico residia no reconhecimento tanto do papel social do arquiteto quanto da minuciosa descrição dos traços pessoais na obra de cada um dos "revolucionários". Essa dualidade da figura do arquiteto, narrada pelo vienense, foi especialmente significativa para Rossi por se aproximar do que ele defende em sua teoria analítica e racional, mas que também admite certos aspectos da subjetividade. Nesse mesmo texto, Rossi parece concordar com a tese de Kaufmann sobre a atribuição da origem da arquitetura moderna ao Século das Luzes. Em suas palavras: "A arquitetura do século XVIII, ou, mais exatamente, a arquitetura da Ilustração é aquela que, pela primeira vez funda os problemas próprios da sociedade moderna" (ROSSI, 1989, p. 68)[68].

---

67 Publicado originalmente em 1958, na revista *Casabella-Continuità*, n. 222.

68 *"Si è detto che per il K. la architettura del Settecento, o più propriamente la architettura dell'illuminismo, è quella che per la prima volta si cimenta con problemi originali della*

Na leitura de Rossi (1989), o afastamento da arte barroca heterônoma e o surgimento de novas leis de coordenação das partes enfatizados por Kaufmann permitiram à arquitetura desenvolver novos modos de morar e de organizar o espaço. Para ele, tais inovações, além de terem atendido às novas exigências burguesas de ordenação e de representatividade, também apontaram para uma nova forma de procedimento projetual, centrado no estudo tipológico. "A arquitetura da ilustração propõe e desenvolve edifícios da cidade burguesa [...], fixam os caracteres tipológicos ligados à instituição, que estrutura a cidade moderna" (ROSSI, 1989, p. 464)[69].

Rossi (1989) também considera Jacques-François Blondel, Claude-Nicolas Ledoux e Jean-Nicolas-Louis Durand como grandes expoentes teóricos por suas investigações realizadas durante o período pré-revolucionário, quando defenderam o uso da razão na arquitetura, o que a teria levado "a um nível excepcional". Nas preceptivas de Blondel, segundo Rossi (1989), o racionalismo está no elogio ao ideal de pureza, na autonomia da forma e na determinação das partes como uma solução que converge as demandas funcionais e representativas da burguesia com a prática construtiva. Quanto à contribuição de Ledoux para o desenvolvimento de uma teoria racionalista, o arquiteto aponta a investigação da forma pura como meio de aproximar a arquitetura das novas questões políticas e sociais, mediante da sua simbolização. Já a admiração por Durand decorre do estabelecimento de "toda a base da preceptiva moderna", tendo em vista que os *vrais principes* conduziram a uma nova comunicabilidade e a novas exigências e aspirações do homem na sociedade moderna (ROSSI, 1989e, p. 70).

A investigação de Kaufmann sobre os arquitetos "revolucionários"

---

società moderna e che quindi a buon dilitto è essa stessa parte integrante della architettura moderna."

69 *"[...]l'architettura dell'Illuminismo propone e sviluppa gli edifici della città borghese [...] fissano dei caratteri tipologici legati all'istituzione che strutturano la città moderna".*

foi uma das fontes mais significativas mobilizadas por Rossi para conceber *L'architettura della città* (1966). O propósito do arquiteto italiano foi o de constituir uma teoria que meditasse sobre o universo das formas segundo os princípios da racionalidade. Para ele, os arquitetos da Ilustração lograram êxito relacionar as novas demandas sociais, latentes naquele período, com as mudanças no campo disciplinar arquitetônico, instaurando a razão como princípio máximo da teoria e das propostas projetuais.

Diante das críticas e dos questionamentos dos preceitos modernos da abstração e do funcionalismo durante o período do pós-Segunda Guerra, Rossi (1966) viu na racionalidade ilustrada uma tentativa de recompor a teoria arquitetônica. De acordo com ele, para a teoria projetual racional, era imprescindível partir da análise do "concreto da cidade", dos elementos que são intrínsecos ao campo da arquitetura, tais como as obras construídas, os monumentos e as edificações históricas. Portanto, tomou as investigações realizadas durante a Ilustração para edificar a sua teoria projetual, pautada no estudo das formas da cidade, e não na determinação funcional das obras. Para isso, foi necessário estabelecer um método de análise e procedimentos compositivos que conduzissem o arquiteto ao caminho seguro da ciência:

> Os arquitetos da Ilustração realizaram um vasto exame das formas da arquitetura; mesmo que, sobretudo na primeira metade do século XVIII, adquirisse consistência das correntes funcionalistas e moralistas, esse período da arquitetura, que chega até a metade do século XIX considera todas as formas da arquitetura como material de construção [...]. Mesmo que um componente historicista esteja presente, especialmente no segundo período, isso não explica: que é em parte esse procedimento. Creio que é certamente mais interessante, algo que não foi experimentado até agora, buscar esse desejo de assumir a arquitetura como um material de referência que nos permita analisar o mundo das formas para chegar a uma construção autônoma. A combinação de objetos, de forma, de material de arquitetura, destina-se a criar um potencial para desenvolvimentos imprevistos, para construir o real a partir

> de dentro de uma instituição que é cada vez mais especificada: arquitetura. A posição científica é a de ordenar e medir o material da arquitetura, constituindo as leis de forma autônoma e desenvolvendo o critério da racionalidade. (ROSSI, 1989, p. 469)[70]

Além de afirmar que "[...] a composição arquitetônica se pode medir somente com os fatos que lhe são próprios" (ROSSI, 1989f, p. 456), o milanês defendia também o estabelecimento de leis e regras intrínsecas ao próprio domínio arquitetônico. Em outras palavras, Rossi defendeu as operações analíticas de ordenação, a descrição e a catalogação do universo formal da arquitetura como um meio de levar a disciplina ao campo de conhecimento transmissível e racional. Esse foi um dos grandes intentos de *L'architettura della città* (1966): tornar as formas da cidade e suas edificações o fundamento de estudo do arquiteto e o ponto de partida para a concepção projetual. A saída encontrada para essa sistematização teórica foi explicitada no ensaio *L'architettura dell'Illuminismo* (1989f)[71], quando Rossi recupera a tradição tipológica e o estudo da relação entre topografia e arquitetura que, de acordo com ele, "[...] sempre estiveram presentes na história da arquitetura e que no período da Ilustração tiveram um caráter de emergência" (p. 458).

Para o exame das formas preexistentes na cidade, Rossi (1989f) afirma ter sido fundamental para os arquitetos do Iluminismo

---

70 *"Gli architetti dell'Illuminismo compiono un vasto esame dele forme dell'architettura; anche se prendono consistenza, soprattutto nella prima metà del 700, le correnti funzionaliste e moraliste questo periodo dell'architettura che va fmo alla metà dell'800' considera tutte le forme dell'architettura come materiale da costruzione [...]. Anche se è presente, soprattutto nel secondo periodo, una componente storicistica, essa non spiega: che in parte questo procedimento. Credo certamente più interessante, cosa finora poco sperimentata, ricercare questa volontà di assunzione dell'architettura come materiale di riferimento che permette di analizzare il mondo delle forme per giungere ad uma costruzione autonoma. La combinazione di oggetti, di forme, di materiale dell'architettura è intesa a creare un potenziale di sviluppi imprevisti, a costruire il reale partendo dall'interno di un'istituzione che viene sempre più precisata: l'architettura. La posizione scientifica è quella di ordinare e misurare il materiale della architettura costituendo le leggi in modo autonomo e sviluppando il criterio di razionalità".*

71 Texto publicado, originalmente na ata do *"Convegno Internazionale Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel '700"* de 1973. Para esse trabalho foi consultada a versão do *Scritti scelti sull'architettura e la città* (1989).

retomar o conteúdo histórico da cidade para trabalhar a justa vinculação entre forma e símbolo e entre o novo e o antigo, pois, para ele, foi "[...] com a Ilustração que se colocou a relação com a cidade nova e o núcleo antigo, relação totalmente moderna" (p. 462). O Piano Napoleonico di Milano teria sido, para o italiano, uma das experiências mais completas para o estudo de períodos revolucionários, mediante a análise de materiais históricos.

Diante dessa necessidade de se relacionar com os objetos do passado, vista por Rossi como necessária, a atitude revivalista também foi apontada como questão central em sua teoria. Para o desenvolvimento de uma nova construção não bastava apenas analisar as formas urbanas e edificatória, era imprescindível ao arquiteto apropriar-se das características de determinado *fatto* da cidade da maneira adequada. Por isso, Rossi (1989e, p. 65) parte das ponderações de Kaufmann sobre as diferenças entre as posturas de Ledoux, "*un vero rivoluzionario*", e de John Soane, "*un puro assertore del revival*". O italiano mostra que, em cada um deles, a retomada do elemento antigo possui dois valores distintos: em Ledoux, afirma ter encontrado um revolucionário, pois considera que ele buscava as formas pretéritas ideais para reconstituí-las em sua versão pura e elementar. A partir dessa recomposição, o francês atribuía significados e conteúdos novos, baseados em seu próprio contexto político e social. Era, portanto, uma operação de reiteração do objeto do passado sem perder de vista as questões colocadas no momento presente. Já na obra de Soane, Rossi (1989e) apontou que as formas e os estilos passados eram eleito por motivos diversos, mas, normalmente baseados no gosto pessoal e não por critérios racionais. Por isso, considerava que havia, no conjunto de sua obra, uma ampla alusão das formas antigas, como a clássica, a gótica e a egípcia.

Mesmo não se colocando contrariamente a nenhuma das duas posições, Rossi (1989e, p. 67), ao concluir que "[...] os melhores artistas, que fizeram da experiência cultural um cânone vital que ofereceram uma visão consciente" parece atribuir a Ledoux

uma postura mais coerente. Há, por isso, em Rossi, uma noção de renovação dos significados sociais e culturais dos elementos tradicionais da arquitetura, pois a reiteração das formas do passado deveria estar alinhada com a compreensão das novas necessidades sociais e culturais mediante a adequada eleição tipológica e da busca de novos valores simbólicos. Para a "construção lógica de uma cidade", adverte, pode-se até mesmo considerar os procedimentos de citação. Dever-se ia, contudo, considerar que "[...] um r*evival* mais sério e mais artisticamente importante é indiferente ao ecletismo (sem ser eclético) e é indiferente a uma moralidade de formas em si" (ROSSI, 1989, p. 376). Para ele, era também pelo exame dos elementos da cidade que o arquiteto poderia se posicionar ao eleger e recuperar as formas mais adequadas ao que almejava erigir. Assim, a experiência e a interpretação da arquitetura também se convertem em modo racional de projetação.

Se esse caminho de "renovação das formas tradicionais" (ROSSI, 1989e, p. 70) não era, entretanto, uma atitude inaugurada pelos arquitetos italianos dos anos 1960, tampouco Rossi se coloca como herdeiro direto da Ilustração. Para ele, o olhar para o passado como uma perspectiva de adequação ao momento presente – colocada com bastante ênfase no período da arquitetura "revolucionária" –, foi também um resgate de importantes figuras da história da arquitetura. No período do Renascimento, ele destaca a obra de Andrea Palladio e a sua dessacralização das formas tipológicas clássicas, solução dada à Villa La Rotonda **(FIGURA 6)**, cuja planta central, identificada com a da arquitetura religiosa, foi adotada em uma construção privada. Já no século XIX, Rossi atribui a Karl Friedrich Schinkel, com sua obra Altes Museum, em Berlim, o mesmo êxito no diálogo com o antigo. Segundo ele, a renúncia aos aspectos decorativos superficiais, que ressaltam apenas os elementos essenciais da arquitetura clássica, aponta para um processo de racionalização do arquiteto, sobretudo pelo destaque dado à coluna.

Fechando esse quadro, Rossi (1989) aponta dois atores da arquitetura moderna que também a pensaram a partir do material que

lhe é próprio: Adolf Loos e Hannes Mayer. Sobre o primeiro, afirma que, seguindo as lições de Boullée, ele dedicou-se a refletir sobre as questões do artesanato, do monumento e das construções civis, e ainda que "[...] a ruptura entre herança e revolução, nunca resolvida pelo Movimento Moderno, não se produz[a] na obra do mestre vienense" (ROSSI, 1989, p. 456), Loos contribuiu para uma clara distinção entre as obras públicas das habitações. A respeito de Meyer, Rossi (1989, p. 457) remete a um escrito de 1941 em que o arquiteto suíço aborda as relações entre os monumentos e os fatos revolucionários e entre o novo poder e o desenho antigo ao atribuir à obra de Ledoux um papel fundamental de representação do poder civil e da economia burguesa.

Com essa linha de raciocínio, Rossi coloca em evidência, em seu ensaio *L'architettura della ragione come architettura di tendenza* (1989d)[72], o desejo de estabelecer uma tendência para a arquitetura da razão. Era o caminho para se referenciar às formas do passado segundo o exame de seus fundamentos racionais: os princípios compositivos e construtivos. Recorrer às obras históricas seria um modo de aludir a distintas obras, de "[...] analisar as formas e o mundo das formas para alcançar uma construção autônoma"

72 Publicado, originalmente, para o catálogo da exposição *Iluminismo e Architettura del '700 Veneto*, realizada em novembro de 1969. Nesse trabalho foi usado a versão do *Scritti scelti sull'architettura e la città* (1989).

FIGURA 6:
Villa Almerico Capra, "La Rotonda", Andrea Palladio, Vicenza, 1570. Fonte: Site Oficial da Villa Rotonda.

(ROSSI, 1989d, p. 372). Era, desse modo, uma hipótese de projetação que partia da compreensão da cidade e de sua arquitetura, tanto construtiva quanto simbolicamente. Ao fim, esperava um descolamento da referência tomada, de tal forma que fosse possível transpor "as formas existentes na arquitetura" para se obter um resultado novo, de desenvolvimentos imprevistos. Por meio da arquitetura racional o arquiteto poderia aludir às formas tradicionais, consagradas pela história, mas sem deixar de trabalhar com a realidade social e cultural da atualidade, pois "[...] mudando as relações sociais, também mudam as relações da arquitetura com a sociedade" (ROSSI, 1989e, p. 68).

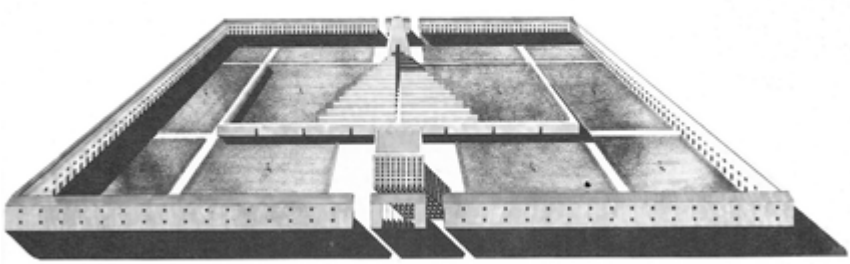
Por isso, Rossi vê nessa tendência de referenciar as obras do passado uma possibilidade de sempre manter coeso e contínuo o campo próprio da arquitetura, ou seja, o universo formal, mesmo diante das contínuas mudanças políticas. Em seu contexto de atuação, ele reconheceu os movimentos sociais, a luta de classes e as novas técnicas como agentes que poderiam transformar as condições da cidade. Era, então, exigido do arquiteto que soubesse identificar a importância histórica e cultural das preexistências da cidade para a criação de novos significados na arquitetura.

> Com a crise que se sucedeu, nos anos seguintes à unificação da Itália, essas intervenções perderam o sentido e acabaram reduzindo as antigas capitais à cidade de origem. Dessa perda de sentido tem início aquele processo de decadência do qual eles ainda são testemunhas; eu não acho que isso possa ser superado com uma defesa simplista das obras do passado (muitas vezes desastrosas, como no caso da conservação ambiental que está nivelando nossos centros urbanos com cenas de papel machê). O problema é redescobrir o significado de novas arquiteturas urbanas, é uma medida direta com a cidade do passado. Sabemos que a luta de classes, os usos, as técnicas, o clima modificam a cidade; a arquitetura da razão conforma isso tornando-se através de suas próprias

> leis e cresce ao longo do tempo criando novos monumentos. (ROSSI, 1989, p. 378)[73]

Não causa estranhamento, portanto, encontrar na obra edificada de Rossi alguns dos princípios compositivos e elementos tipológicos empregados pelos arquitetos do Setecentos e por profissionais que deram continuidade a essa "tendência". As referências usadas por Rossi são sempre diversas e podem também aludir às suas próprias obras. Em concordância com a arquitetura de tendência, o poder evocativo de uma edificação não reside apenas na escolha da tipologia adequada, mas também no arranjo e na reconstrução semântica dessa. Por isso, para a ampliação do Cemitério de Modena **(FIGURA 7)**, a "casa dos mortos", como ele próprio denominou, Rossi (1976) trabalhou com algumas das formas tipológicas mais usadas durante o Século das Luzes: o cubo, o cone e o paralelepípedo, todos dispostos de modo a serem independentes uns

FIGURA 7:
Perspectiva do Cimiterio di San Cataldo,
Aldo Rossi e Gianni Braghieri, Modena, 1971-1978.
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p. 91).



73 *"La crisi successiva, negli anni seguenti l'unità d'Italia, ha perso il senso di questi interventi finendo per ridurre a città di província le antiche capitali. Da questa perdita del significato inizia quel processo di decadenza di cui ancora siano testimoni; non credo che esso possa essere superato con una semplicistica difesa delle opere del passato (spesso disastrosa come nel caso della conservazione ambientale che sta livellando i nostri centri urbani con quinte di cartapesta). Il problema è quello di ritrovare il significato di nuove architetture urbane, è una misura diretta con la città del passato. Noi sappiamo che la lotta di classe, gli usi, le tecniche, il tempo modificano la città; l'architettura della ragione conforma questo divenire attraverso le proprie leggi e cresce nel tempo creando nuovi monumenti."*

FIGURA 8: Unità residenziale Gallaratese, Aldo Rossi, Milão, 1969-1970. Fonte: FERLENGA (2001, p. 49).

dos outros. Para transmitir a ideia de "casa deserta" e "trabalho abandonado", partiu tanto de referências funerárias, tais como a urna etrusca "em forma de casa" e a Tomba del Fornaio (ROSSI, 1976, p. 31), como tipologias habitacionais. Circunscrita pelo perímetro do terreno retangular do cemitério, foi instalada uma edificação de dois andares, coroada com telhado triangular. Na frente do edifício foi disposto um elemento também em forma de paralelepípedo, mas dessa vez conformando, em planta, o desenho de um "U". A solução de fachada desses dois objetos é semelhante à composição de janelas e pilares usadas na Unità Residenziale Gallaratese **(FIGURA 8)**.

Entre dois dos elementos monumentais do Cemitério de Modena, o cone e o cubo, há o edifício do ossuário, circunscrito em um triângulo e semelhante a uma "espinha ou vértebra". O cone serve a dois propósitos: acomoda um pequeno anfiteatro para visitantes e um túmulo para indigentes, ou seja, é um "monumento aos oprimidos" (ROSSI, 1976, p. 32). A referência mais clara do cone é o projeto de Boullée para o Cénotaphe Troncônique **(FIGURA 9)**. A mesma forma cônica também foi usada na Scuola Elementare Fagnano Olona **(FIGURA 10)**, de Rossi. O cubo, composto de múltiplas janelas e marcado pela ausência de telhado, foi idealizado para receber o espaço do santuário, um "[...] monumento coletivo

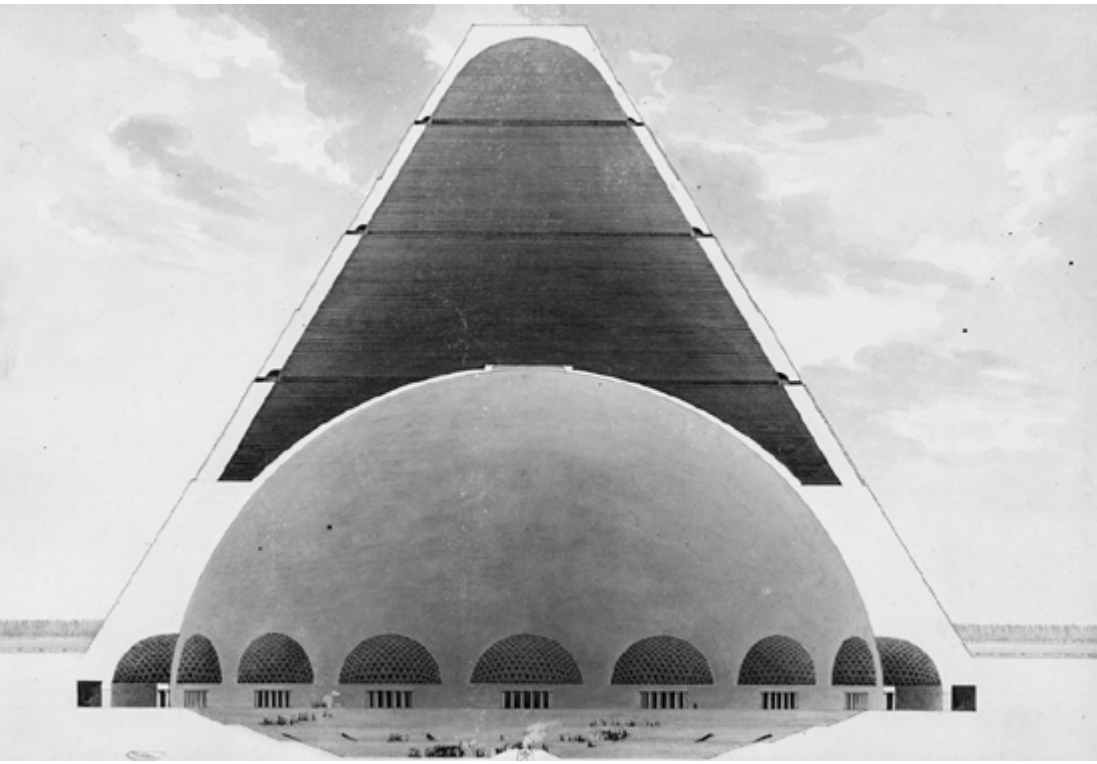


FIGURA 9:
Coupe du Cénotaphe, Etienne-Louis Boullée, 1781-1793. Fonte: Site Oficial Bibliothèque Nationale de France, Arquivo digital Gallica.

FIGURA 10:
Entrada da Scuola Elementare Fagnano Olona com vista para a chaminé em cone, Aldo Rossi, 1972-1976. Fonte: FERLENGA (2001, p.60).

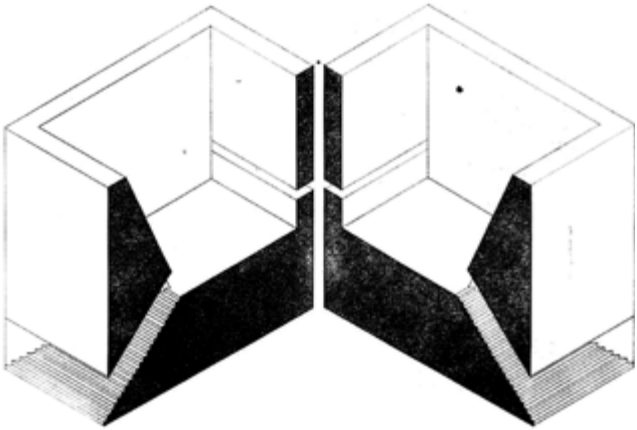


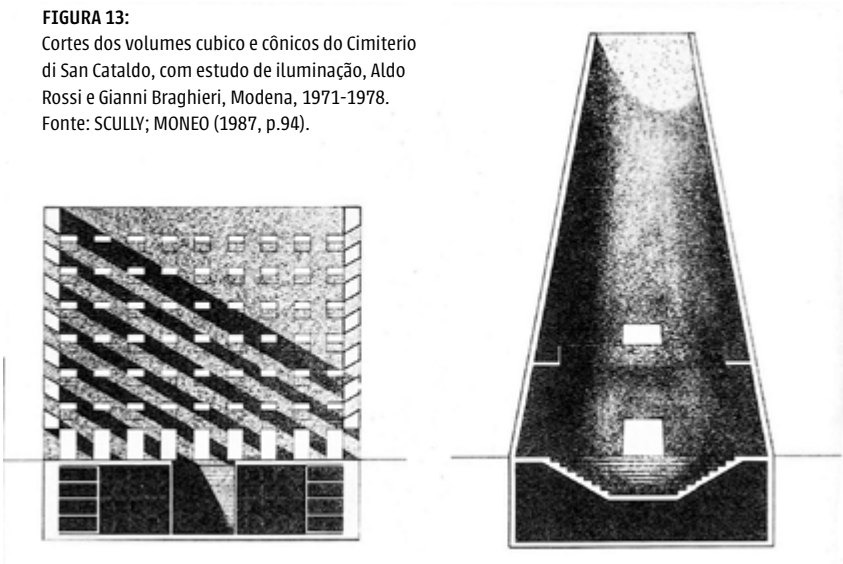
FIGURA 11: Perspectiva em seção do Monumento alla Resistenza, Aldo Rossi, Cuneo,1962. Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p. 31)

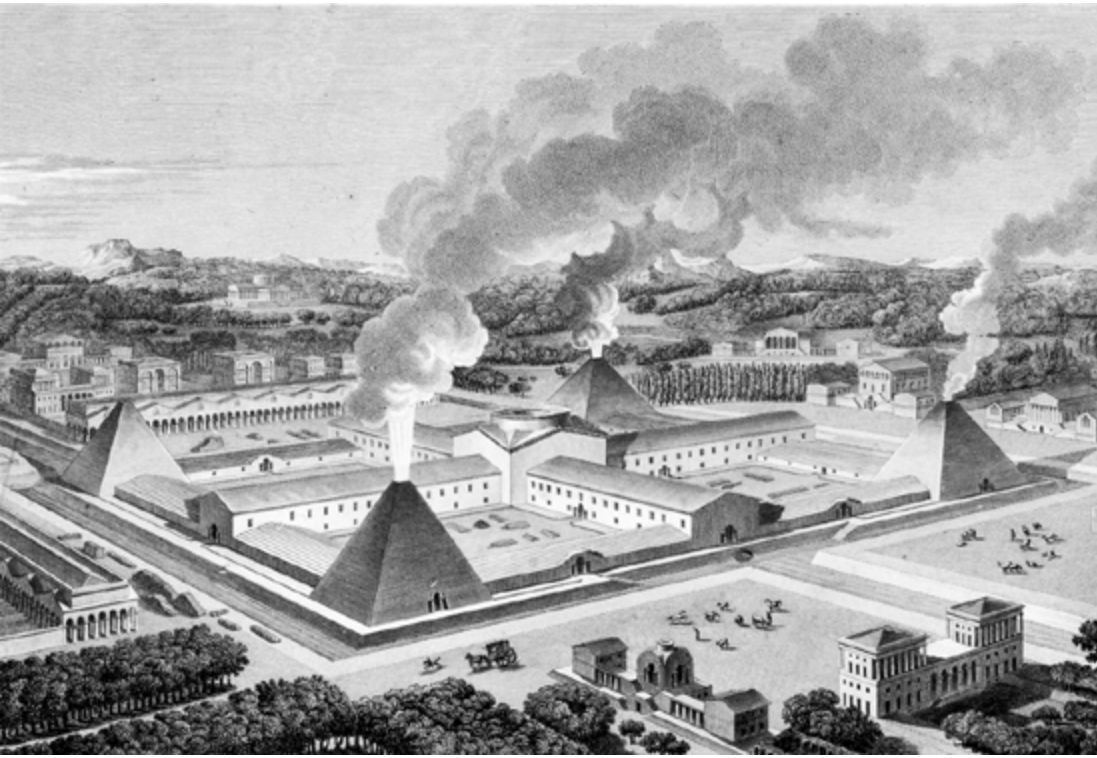
FIGURA 12: Il monumento ai caduti dei campi di concentramento nazististi, Studio BBPR, Milão, 1946-1946. Fonte: Site Ordine e Fondazione degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e conservatori della Provincia di Milano.

que representa a relação entre a instituição da cidade e a morte" (ROSSI, 1976, p. 31). A referência nesse elemento remete a tempos mais recentes: o próprio projeto de Rossi para o Monumento alla Resistenza di Cuneo **(FIGURA 11)** e ao Il monumento ai caduti dei campi di concentramento nazististi, do escritório milanês BBPR **(FIGURA 12)**. Outro ponto também aproxima o Cemitério de Modena da sensibilidade ilustrada: o uso de luz e sombra nos desenhos técnicos apresentados por Rossi **(FIGURA 13)**, que se assemelha com os cortes de Boullée, evidenciando os efeitos do sublime.

Mas se foi com Boullée que Rossi dialogou no desenho do cemitério, o projeto para a Scuola Media Contardo Ferrini **(FIGURA 14)** aproxima-se mais dos esquemas compositivos de Ledoux. Em relação ao uso do terreno, há um tratamento semelhante ao de Modena, com o edifício estreito que acompanha o limite do terreno. Aqui o destaque é, contudo, para o elemento central: um prisma de oito lados que se conecta com o elemento externo por meio de coberturas triangulares. É uma solução muito próxima do arranjo do Forge à Canon do arquiteto francês **(FIGURA 15)**.

FIGURA 13:
Cortes dos volumes cubico e cônicos do Cimiterio di San Cataldo, com estudo de iluminação, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, Modena, 1971-1978.
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p.94).





de cima para baixo:
FIGURA 14: Modelo físico da Scuola Secundaria Contardo Ferrini, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, Broni, 1979.
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p.191).

FIGURA 15: La Forge à Canon, Claude-Nicolas Ledoux, 1804.
Fonte: Site Oficial da Bibliothèque Nationale de France.

A referência de Rossi à Ilustração, portanto, não é apenas gosto formal, pois ele viu no período um modelo teórico para compreender tanto o papel do arquiteto quanto o da composição e significação projetual. Para Rossi, o compromisso do arquiteto era, por um lado, o de transmitir as relações sociais e políticas por meio de formas arquitetônicas, e, por outro lado, tomar como referência as formas do passado. Certamente, foram as lições que aprendeu com a investigação dos escritos e das obras dos "arquitetos revolucionários" sobre os quais Emil Kaufmann discorreu que o ajudaram a pensar sobre as obras arquitetônicas do passado e a lê-las. Por fim, foi fundamental ao milanês a elaboração de uma linguagem arquitetônica semelhante à construída no século XVIII, regida por leis e normas racionais que guiassem o arquiteto a operar com o universo formal. De posse dessas regras, ao arquiteto era permitido atribuir novos sentidos às formas arquitetônicas tradicionais, mas sem perder as relações com a sua própria conjuntura cultural e social.

2.2.
A tipologia arquitetônica como caminho para a autonomia

A relevância atribuída aos preceitos da arquitetura do Século das Luzes não se reporta exclusivamente à teoria de Aldo Rossi. Grande parte dos historiadores e dos críticos de arte e arquitetura contemporâneos do arquiteto milanês também recorreu aos tratados e às obras dos principais arquitetos e teóricos dos Setecentos. A retomada da ideia de tipo após o fim da Segunda Guerra, sobretudo no ambiente intelectual italiano, recebeu especial atenção. Destacam-se os nomes de Saverio Muratori, Carlo Aymonino e Giorgio Grassi. Contudo, foi Giulio Carlo Argan quem se empenhou, especificamente, na conceituação dessa noção nuclear do

neoclassicismo. Em uma série de ensaios[74], esse teórico, além de questionar o abandono dessa noção por parte da crítica da arquitetura moderna, colocou em evidência o processo originário da tipologia arquitetônica. Para ele, o tipo não é dado aprioristicamente, e sim deduzido por meio da consulta de uma série de exemplares que compartilham, entre si, um determinado atributo formal. Por meio da análise comparativa de cada uma das formas investigadas, retiram-se todos os caracteres que os diferenciam, restando, assim, apenas aquilo que é comum a todos os elementos. Tem-se aí o tipo. Ele é, portanto, determinado pelas tradições históricas e culturais e se configura como uma "forma-base", uma "estrutura interna da forma" (ARGAN, 2004, p. 66-67).

Nessa perspectiva, a categoria tipo se estabelece como um fundamento arquitetônico, por ser uma constante. Por isso, as soluções formais derivadas do tipo são diversas e distintas. Rossi, alicerçado em uma noção muito próxima à delineada por Argan[75], retomou a questão tipológica não somente com a finalidade historiográfica, pois considerava que seu sentido era mais profundo. Seu intento, portanto, foi o de conceber uma teoria projetual[76] na qual o tipo fosse o mediador entre a análise e a ideação arquitetônica. Além da aproximação desses dois polos da disciplina, a ideia de tipologia foi, ainda, basilar para Rossi (1989, p. 210) "adotar uma linguagem que permita falar dos fenômenos que constituem o nosso campo de estudo, com a concretude própria das ciências empíricas" e, desse modo, afirmar a potencialidade autônoma do campo arquitetônico.

---

74 Giulio Carlo Argan publicou uma série de ensaios sobre o tipo arquitetônico, dentre eles, *voce Tipologia* (1966a) *e Sul concetto di tipologia architettonica* ([1965] 2004).

75 No texto *Tipologia, manualistica e architettura*, Rossi (1989g) cita Argan como uma importante referência no estudo do tipo arquitetônico, sobretudo por ter recolocado os ensinamentos de Quatremère de Quincy.

76 Sobre a defesa de uma teoria de projeto, Rossi (1989, p. 232) afirma: "*La formazione di una teoria della progettazione costituisce l'obiettivo specifico di una scuola di architettura e la sua priorità su ogni altra ricerca è incontestabile. Una teoria della progettazione rappresenta il momento più importante, fondativo, di ogni architettura, e quindi un corso di teoria della progettazione dovrebbe porsi come l'asse principale di una scuola di architettura*".

Para desenhar os procedimentos de uma compreensão da cidade que fosse distante da catalogação formalista, Rossi (1989) estabeleceu a análise das formas das edificações e dos traçados urbanos como o princípio de sua teoria projetual. No chamado "momento analítico", o tipo tornou-se um dispositivo científico de leitura e classificação da manifestação material da cidade, ou seja, dos *fatti urbani.* Não se trata apenas de um instrumento para auxiliar a exposição da configuração espacial, volumétrica e estilística dos edifícios. A descrição é, em si, o método de sua teoria, uma vez que, por meio dela, seria possível alcançar uma visão ampla da sociedade, da condição econômica dos seus habitantes, de suas organizações culturais e institucionais, da relação entre as esferas públicas e privadas e dos processos de permanência e de transformação da cidade[77]. Ainda que as formas dos *fatti urbani* possuam uma estreita relação de interdependência com a tipologia, visto que as primeiras são uma dedução da segunda, Rossi considerava essas duas categorias como opostas. O tipo, dizia ele, possui um caráter autônomo e atemporal, é uma "entidade técnica", "uma constante" (ROSSI, 1989, p. 304), e, uma vez estabelecido ao longo da história, é transmitido e alterado "por suas próprias virtudes" (p. 256).

As variações do tipo, ou seja, as formas dos *fatti urbani,* são "[...] extremamente sensíveis à sociedade, lugar, tempo e cultura em que são produzidos" (ROSSI, 1989, p. 256). Elas dão a ver as motivações políticas e sociais mobilizadas no momento em que foram concebidas, pois possuem um significado particular "[...] do ponto de vista do acontecimento histórico" (ROSSI, 1989, p. 333). Em outras palavras, a organização e as transformações da cidade sempre se referem às exigências da classe dominante de cada período (ROSSI, 1966, p. 15). Por estarem vinculados aos momentos históricos e às expressões de poder, os *fatti* também informam sobre

77 Em *Contributo al problema dei rapporti tra tipologia edilizia e morfologia urbana*, Rossi (1989) mostra como o estudo morfológico da cidade, ou seja, a investigação das formas urbanas circunscrita na perspectiva tipológica, pode esclarecer sobre os sistemas econômico, social e cultural de uma cidade. Isso ocorre porque a forma urbana revela as subdivisões da terra, a origem da formação dos lotes, a regulamentação da construção e a influência das forças imobiliárias.

a potencialidade simbólica e representativa da arquitetura. Símbolo e forma são resultados dos acontecimentos históricos, são "[...] inseparáveis da vida e da sociedade na qual se manifestam" (ROSSI, 1989, p. 256).

De acordo com Rossi (1980), o vínculo entre o tipo e o símbolo é semelhante à relação entre a forma e a tipologia: do mesmo modo que de um único tipo pode-se extrair uma variedade de formas, uma vasta gama de significados pode ser atribuída à mesma tipologia. Mas, ressalta ele, apenas por meio da análise comparativa e da classificação dos *fatti,* que foram derivados da mesma tipologia, percebe-se como diversos significados foram adotados para um único tipo ao longo do processo histórico. Esse é o critério científico de ordenação do "material da arquitetura", é o modo de constituir "as leis de modo autônomo" e de desenvolver "o critério de racionalidade" no campo da arquitetura (ROSSI, 1989, p. 469).

É nesse sentido que o arquiteto milanês atribui importância ao tratado de Jean-Nicolas-Louis Durand. Apesar de ser limitada dentro de seu arco histórico, segundo o italiano, essa obra sistematizou e ordenou os estilos e as tipologias arquitetônicas. A experiência tipológica da Ilustração, na perspectiva de Rossi, não se limitava à catalogação dos elementos formais edificatórios. Para ele, o esforço dos "arquitetos da revolução" de meditar acerca do problema tipológico e de conceber projetos que partiam das tipologias consagradas para traduzir, formal e simbolicamente, as novas dinâmicas sociais é o ponto proeminente da experiência do século XVIII. Foi segundo o processo de "[...] captar a realidade tal como ela se oferecia em suas exigências práticas e em suas razões ideias" (ROSSI, 1989, p. 6) que os arquitetos desse período conseguiram reafirmar a continuidade das tipologias, ainda que para atender às recentes demandas da sociedade burguesa.

Fundamentado no exemplo da racionalidade ilustrada, Rossi, em *Tipologia manualistica e architettura*[78], esclarece a sua concepção arquitetônica como um procedimento científico. Nesse escrito, ele define os três caráteres da arquitetura, circunscritos em sua teoria projetual: a análise, a história e a composição, sendo este último o mais importante. Para o primeiro, Rossi (1989g) aponta a importância da constituição de fundamentos, de leis que guiassem o processo investigativo da arquitetura. Segundo ele, os princípios científicos são "generalizações hipotéticas", tomadas da observação e da regularidade manifestada nos fenômenos, mas que, uma vez estabelecidos, poderiam ser a "base dos quais os fenômenos podem ser antecipados sistematicamente" (p. 300), ou seja a análise tipológica dos objetos históricos funciona como uma "previsão da experiência". As igrejas de planta central, por exemplo, apontam para uma noção de espaço sublime e contemplativos.

A partir desse entendimento, Rossi (1989) insiste em afirmar que, para uma visão científica, o campo arquitetônico deve fundamentar-se na própria experiência, em sua "realidade construída" pois, por meio dela, é possível "[...] destacar o fio da razão, o sinal racional, as operações para as quais é possível a comparabilidade" (ROSSI, 1989f, p. 469). É a assunção da arquitetura "em sentido positivo" (1989g, p. 298). Por ser a fonte originária de todas as respostas formais e, por isso, conter um caráter de "universalidade", de "imutabilidade" e de "unicidade", o tipo foi escolhido por Rossi com o princípio norteador da arquitetura. Ela não possui história nem tempo, mas, por um lado, sempre se relaciona com os objetos próprios da arquitetura. Por outro lado, a forma arquitetônica é reconhecível em todos os *fatti urbani*:

> O tipo é, portanto, constante e se apresenta com caracteres de necessidade e universalidade: mesmo que essas

78 Texto publicado, originalmente, no livro *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, em 1966. Para esse trabalho foi consultado a versão do *Scritti scelti sull'architettura e la città* (1989g).

> características reajam dialeticamente com a técnica, com as funções, com o estilo, com o caráter coletivo e com o momento individual do fato arquitetônico. (ROSSI, 1989g, p. 304)[79]

Se a tipologia é o princípio da teoria rossiana, o *fatto urbano* é o fenômeno a ser observado e analisado. Ele é a manifestação concreta do espaço urbano, conforma-se como um evento, como um acontecimento, pois é uma resposta particular que os arquitetos dão a situações culturais e a demandas políticas da sociedade, tendo como referência os princípios. O *fatto*, de forma oposta ao tipo, reflete um recorte histórico preciso, pois pressupõe um tempo e um espaço específicos[80] e, por isso, carrega em si certa individualidade. Não é arbitrário, portanto, o motivo pelo qual Rossi elegeu a noção de *locus* como a categoria que atribui singularidade aos *fatti urbani,* pois tempo e espaço são condições necessárias para que os princípios tipológicos sejam aplicados na cidade real, pois é ela que mobiliza a ideia de contexto político e social.

Para se obter um amplo quadro da estrutura, do desenvolvimento, das modificações e das permanências da cidade, não é suficiente, conforme Rossi (1989), compreender um único *fatto* e sua composição arquitetônica. É necessário ler as formas da cidade considerando as suas temporalidades, pois a "[...] racionalidade está

---

79 *"Il tipo è dunque costante e si presenta con caratteri di necessità e di universalità: ma sia pure determinati questi caratteri reagiscono dialetticamente con la tecnica, con le funzioni, con lo stile, con il carattere collettivo e il momento individuale del fatto architettonico."*

80 A concepção rossiana associa o *fatto* arquitetônico, aquele que é mobilizado pelas propriedades do tempo e do espaço (que o milanês aproxima de seu conceito de *lócus*), a uma noção de "fenômeno", ao passo que a tipologia, aquilo que não possui nem tempo nem espaço, é o "princípio" da arquitetura e só pode ser deduzido a partir da experiência concreta e sucessiva do fenômeno. Essa relação possivelmente pode sugerir uma certa matriz kantiana no pensamento de Aldo Rossi em relação às noções de "coisa em si" e fenômeno. Caberia, portanto, uma investigação mais aprofundada. K. Michel Hays, em *Architecture's Desire* (2010, p. 37-38) aponta essa possível relação: *"Type is a fundamentally Kantian conception (...)For if architecture is structured like conceptual-objective thought itself and is an activity whose contented is determinately social and socially useful, it is precisely because architectural type mimic conceptual processor and social contented at the level of form. Or to put in as even more Kantian way, the logic types is autonomous in the sense that it provides the form for conceptual thought and social experience rather than being determined by them"*.

vinculada ao conceito de história e tem sua razão de ser naquelas referências" (ROSSI, 1989, p. 463). Daí tem-se a história como o segundo caráter da arquitetura, sabendo-se que cada um desses *fatti*, no momento em que foi concebido, refere-se a um determinado arco histórico. A investigação do conjunto desses elementos possibilita a apreensão tanto dos distintos tempos existentes na cidade quanto das alterações e transformações de cada *fatto* no transcorrer do tempo.

Na perspectiva rossiana, a história é um instrumento de análise da realidade urbana que não se limita apenas às narrações dos desencadeamentos dos eventos. Ela é também um meio de compreender as transformações dos fenômenos urbanos ao longo do tempo. O processo histórico é, portanto, o modo de verificação dos diversos tratamentos dados à tipologia e de identificação das distintas associações entre forma e valor simbólico. Compreender os distintos empregos de uma mesma tipologia mediante o estudo das formas concretas da cidade, ou seja, dos *fatti,* é o que Rossi define como morfologia, ao citar Guido Canella. Sobre a relação dessa noção com a ideia de tipo, ele alega:

> Refiro-me à definição proposta por Guido Canella. Por vias diversas, ele chegou a definir a tipologia como "... a sistemática que busca a invariante da morfologia, de modo que por morfologia entendo uma sucessão de eventos expressos em um histórico concreto e por tipo o aspecto categórico derivado de uma certa sucessão particular" O invariante, ele escreveu, investido com o valor da suposição metodológica, torna-se, de fato, a filosofia do arquiteto (ROSSI, 1989g, p. 305) [81]

Era basilar, segundo a teoria de Rossi, reconhecer esses dois primeiros momentos investigatórios da arquitetura, a análise tipológica e

81 *"Accenno alla definizione avanzata da Guido Canella. Per vie diverse egli giungeva a definire la tipologia come "... la sistemática che ricerca l'invariante della morfologia, intendendo per morfologia una successione di avvenimenti espressi in un concreto storico e per tipologia l'aspetto categorico desunto da una certa particolare successione". L'invariante, egli scriveva, investita del valore di assunto metodologico, diventa di fatto la filosofia dell'architetto."*

a verificação histórica, uma vez que a seleção e o entendimento de vários exemplos históricos garantiriam um caminho seguro para atuar no terceiro domínio da arquitetura, a projetação. O recolhimento das referências arquitetônicas do passado, "coleção de exemplos", foi o que Rossi (1989) definiu como *mutualística*. Não seria por outro motivo que a concepção de um novo teatro, por exemplo, exigiria do arquiteto a consulta dos exemplos pretéritos e concretos, pois seria "[...] assim se atua na prática" (ROSSI, 1989g, p. 306). Para legitimar a relevância do material arquitetônico do passado no processo de projetação, mais uma vez, o milanês cita o racionalismo ilustrado como a experiência que soube considerar a evolução histórica da cidade, mediante o estudo tipológico das preexistências, e reconhecer o que "[...] o passado tinha de nobre e de significativo" (ROSSI, 1989, p. 17).

Com o exame das formas do passado os arquitetos do Setecentos souberam, por um lado, preservar os *fatti* preexistentes, ao terem atuado, efetivamente, nos centros históricos; por outro lado, compreenderam as novas demandas construtivas da sociedade burguesa, desenvolvendo novos arranjos espaciais e construindo, para esses, novos conteúdos simbólicos. Essa foi a noção de tradição defendida por Rossi no ensaio *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese* (1989h)[82], que versa sobre a construção da linguagem arquitetônica na cidade de Milão entre os séculos XVIII e XIX, período no qual identificou as novas exigências que foram impostas ao arquiteto. Entre elas constava, além do domínio da perspectiva história das construções da cidade, a concepção de casas privadas para a baixa e a média burguesia, e de instituições e espaços públicos que exaltassem o "espírito cívico" (ROSSI, 1989h, p. 4).

O posicionamento racional[83] da arquitetura milanesa desse momento, segundo Rossi (1989h, p. 6), foi o de interpretar "[...] a

82 Artigo publicado, originalmente, na revista *Società*, em 1956. Para esse trabalho foi consultado a versão do *Scritti scelti sull'architettura e la città* (1989h).

83 Rossi (1989) identifica dois tipos de posicionamentos no movimento neoclássico do

tradição e os costumes vivos e, claramente, perfilados na cidade, adaptando-os, ou melhor, desenvolvendo-os para a burguesia nascente que assumia a direção da cidade". Esse foi um intento de grande renovação urbana, tanto do ponto de vista material quanto simbólico. Essa perspectiva foi vista, sobretudo, em Giuseppe Piermarini, Giovanni Antolini e Luigi Cagnola, cuja interpretação das obras do passado não conduziu a uma sujeição ao mundo formal das antigas civilizações, configurando-se

> [...] como uma livre escolha do que a história poderia oferecer, como uma aceitação de uma ordem a partir da qual era possível voltar a algo mais amplo e novo através da crítica racional do que havia sido feito. Precisamente fora da continuidade desses elementos não era possível reconhecer o progresso, mas apenas a imprecisão e a desordem, enquanto, em nome desses princípios, se tratava de construir e de representar a cidade moderna, cujas instituições tendiam, agora, a convergir no Estado. Cada um desses homens foi convencido a operar dentro do trabalho de reforma e renovação civil, do qual ele poderia ter profunda convicção ao seu trabalho, consciente de estar em uma era muito importante. (ROSSI, 1989, p. 11)[84]

Rossi (1989h) ressalta o trabalho desses arquitetos tanto pelo tratamento dado ao material arquitetônico do passado quanto pela compreensão das novas exigências práticas e simbólicas no campo da arquitetura. Como resultado, tem-se a construção de uma linguagem "completa e original" que atende aos critérios de beleza e de necessidade da sociedade burguesa. Na obra de Cagnola, Rossi

---

século XVIII. O primeiro é a postura racional, que recompõe as experiências formais da arquitetura Antiga e Humanista, experimentando-as em novas condições sociais, políticas e econômicas. O segundo tipo é a postura anticlássica, que é "[...] abstrata o quanto a outra é realista, metafísica tanto quanto a outra é concreta" (ROSSI, 1989, p. 2).

84 *"[...] ma come libera scelta di quanto la storia andava porgendo, come accettazione di un ordine dal cui interno era possibile risalire ad altro più ampio e nuovo mediante la critica razionale di quanto si era fatto. Al di fuori della continuità di questi elementi, appunto, non era possibile riconoscere progresso, ma solo imprecisione e disordine, mentre in nome di quei principi si trattava appunto di costruire e di rappresentare la città moderna, le cui istituzioni tendevano ormai a confluire nello Stato. Ognuno di questi uomini era convinto di operare all'interno dell'opera di riforma e di rinnovamento civile, da cui sapeva trarre convincimento profondo alla propria opera, conscio di trovarsi in epoca importantíssima."*

ao lado:
FIGURA 16:
Villa di Inverigo "La Rotonda", Luigi Cagnola, Inverigo, 1813. Fonte: Site oficial Comune di Inverigo.

embaixo:
FIGURA 17: Vista da fachada principal do Palazzo Ducale (Pallazo Reale) em frente ao Duomo, Giuseppe Piermarini, Milão, 1773. Fonte: Site Oficial Palazzo Reale.

(1989h) destaca o uso das formas greco-romanas da Antiguidade como uma escolha adequada à evocação de aspiração moral e política. Na Villa di Inverigo **(FIGURA 16)** Cagnola explorou o caráter monumental e a concepção humanista de sua implantação "[...] em cima de uma colina que domina o estupendo Valle de Inverigo" (ROSSI, 1989h, p. 14), que lhe recorda, diretamente, as indicações de Andrea Palladio.

Nas obras de Piermarini, Rossi (1989h, p. 14) evidencia o estudo das formas barrocas e renascentistas como a tradução de um "racionalismo atento" Para ele, o Palazzo Ducale **(FIGURA 17)**, mesmo ao atender as diretrizes racionalistas de "configuração

clara e reguladora" do traçado urbano, considerou a relação com os monumentos existentes. No desenho do Palazzo, pontua, foi aberta uma ampla praça em frente à sua fachada principal, para receber a ala lateral do Duomo di Milano, reforçando o "sentimento cívico" (ROSSI, 1989h, p. 5). A linguagem arquitetônica da obra, o "[...] reboco amarelo contínuo, o perfil severo das janelas, a linha dos beirais, o pátio pequeno ordenado com grandes pedras" demonstram, segundo Rossi (1989h, p. 5), o profundo conhecimento de Piermarini sobre as referências locais da cultura arquitetônica milanesa.

Outro exemplo apontado por Rossi é Il Foro Bonaparte **(FIGURA 18)**, um projeto urbano desenhado por Antolini que desemboca na praça do Duomo, construído em frente ao Castello Sforzesco. Segundo ele, a proposta atende às exigências de racionalidade e ordem, evidentes nos desenhos de seus traçados e também expressa as necessidades reais de desenvolvimento urbano, por ter dado continuidade às linhas de força que seguiram o trânsito e o crescimento possível naquela área. Rossi (1989h) identifica como um grande destaque o tratamento dos monumentos históricos da

FIGURA 18:
Projeto para Il Foro Bonaparte, Giovanni Antolini, 1801. Fonte: Site Oficial Castello Sforzesco.

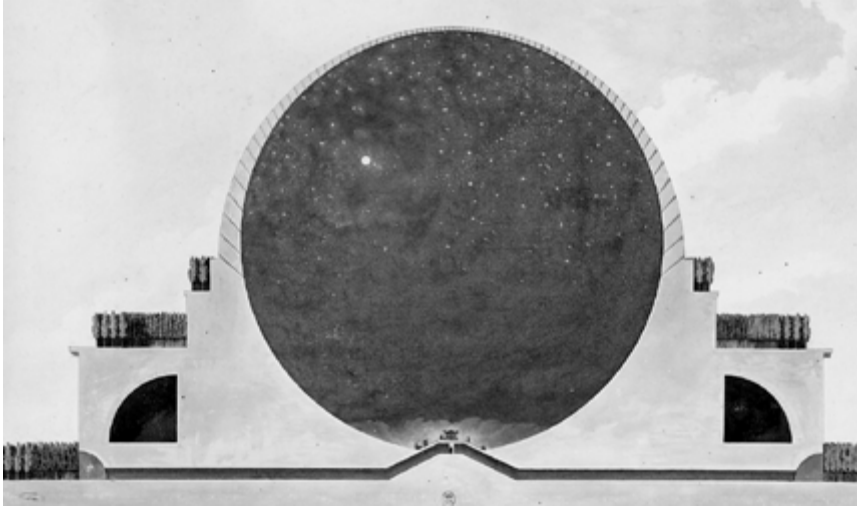


FIGURA 19: Coupe du Cénotaphe de Newton, Etienne-Louis Boullée, 1784. Fonte: Site Oficial da Bibliothèque Nationale de France.

cidade, considerados como "sede e testemunho da história municipal" (p. 21), que se conformaram como diretrizes para a abertura das praças e das vias. Por fim, o arquiteto destaca a postura desses arquitetos, por entender que ela revela a "[...] intenção manifesta de uma renovação da arquitetura em direção a uma concepção moral e política, ligada à vida social em seu aspecto urbano", já que nessas figuras havia a "[...] consciência precisa de agir sobre o aspecto da cidade para expressar e direcionar através disso as exigências mais profundas da cultura do tempo" (ROSSI, 1989h, p. 10).

A contribuição da arquitetura neoclássica milanesa, para Rossi (1989), configura mais do que soluções para questões patrimoniais e históricas no campo da arquitetura. Segundo ele, os monumentos, como "testemunhas da história", são os *fatti* que melhor representam os eventos históricos, são os signos que fixam a ação humana e, por isso atuam como o principal objeto da memória coletiva. Para o arquiteto, a leitura de tais elementos esclarece, dentro da perspectiva da forma arquitetônica, sobre os marcos históricos e temporais da cidade, pois eles são "[...] o signo absoluto, sempre ligado ao mundo das formas" (ROSSI, 1989, p. 373). Esses elementos são as expressões mais evidentes de como a arquitetura se aproxima da dimensão simbólica, e estão no horizonte do universo sensível, além de relacionarem forma, símbolo e acontecimento. Por isso, Rossi considera a esfera de Étienne-Louis Boullée tão significativa para a história da arquitetura. A ideia simbólica

de igualdade, mobilizada pelo arquiteto francês no Cénotaphe de Newton **(FIGURA 19)**, é considerada por ele como o princípio e a condição da construção da obra, pois "[...] a esfera não apenas representa, ou melhor não representa, ela é a ideia por si mesma de igualdade" (ROSSI, 1966, p. 130). A um monumento, o arquiteto deve indagar sobre seu significado, sua razão, seu estilo, sua história, visto considerar ser esse conjunto de fatores que

> [...] se torna uma ideia de arquitetura que se apresenta de uma nova maneira. Ninguém pode falar sobre a arquitetura da cidade ignorando esses fatos; e eles devem sempre ser mais conhecidos. Eles são o principal fundamento de uma ciência urbana. O significado particular dado à arquitetura do simbolismo pode assumir toda a arquitetura e, acima de tudo, por meio da identificação do evento que ela acarreta (ROSSI, 1966, p. 131)[85]

A ideia que está por trás da forma arquitetônica é, para Rossi (1989), o que deve mobilizar a escolha adequada do tipo. Este deve dar conta das instâncias simbólicas necessárias para representar as ações sociais e políticas de seu tempo; de tal modo que forma e arquitetura comuniquem sobre os eventos da cidade. Mesmo que essa "ideia-força" seja o mecanismo de seleção tipológica, ele esclarece que não há, contudo, uma relação fixa entre forma e símbolo, pois o monumento é um "[...] dispositivo formal autônomo em que todas as conexões das diferentes combinações adquiriram sua própria autonomia" (ROSSI, 1989, p. 373). Há uma certa vagueza semântica na tipologia, que pode acomodar sentidos distintos. Nas obras de Paul Klee e de Max Ernst, tal como cita Rossi (1989, p. 373), é evidente essa busca dos jogos formais para meditar sobre os significados, sobre os "horizontes e ambientes incertos e inquietos". Caberia aos procedimentos analógicos e compositivos,

85 *"[...] e diventa un'idea di architettura che si ripropone in un diseno nuovo. Nessuno può parlare di architettura della città ignorando questi fatti; ed essi devono sempre meglio conosciuti. Esse sono il principale fundamento di una scienza urbana. La particulare accezione che que si è data dell'architettura del simbolismo può ivestire tutta l'architettura'e soprattutto per identificazione tra avvenimento segno che essa comporta."*

impulsionados pelas perquirições históricas do arquiteto, atribuir à tipologia novos significados que se referenciassem às novas demandas de representatividade social. Esse era, acredita Rossi (1989), o caminho capaz de transformar a cidade, tal como Giovanni Battista Piranesi havia proposto para Roma, cujos monumentos eram o material inventivo para a cidade e sua arquitetura.

Mário Henrique D'Agostino (2006, p. 120), todavia, ressalta que até mesmo para Quatremère de Quincy, teórico também consultado por Rossi, acreditava existir uma certa noção de obscuridade entre o tipo e o significado:

> Delineia-se, com a tipologia, um estudo sistemático da forma. Cônscia da versatilidade semântica das formas, a tipologia recusa toda aspiração a estabelecer modelos. Primeiro, reconhece que, da idéia compositiva – aquela na qual uma determinada forma se prende a um conteúdo eidético – à obra acabada, não há desenvolvimento direto ou solução unitária, modelar. Por sua vez o mesmo tipo pode historicamente responder, com grande "ambiguidade", a variados usos (simbólicos-funcionais), levando supor que seus distintos significados decorrem de puras convenções formais. Todavia, faz-se imperativo, aqui, visar a um sentido de relação, uma possibilidade de associação dada por um "núcleo" em torno do qual gravitavam os significados históricos. É, portanto, a lógica desta associação que a abordagem tipológica persegue; somente ela pode embasar a racionalização do universo formal da arquitetura através de uma teoria crítica anelante por "formas perfeitas" (Grifo do autor).

As categorias fundamentais para a teoria racional aldorossiana - o *fatto*, o *locus*, a história e o conteúdo simbólico - colocam no centro o problema da forma arquitetônica e urbana. A assunção da primazia dessa para a teoria e para a prática conceptiva foi o que permitiu ao italiano reivindicar a autonomia na arquitetura. Mas não se trata da defesa de uma autonomia absoluta no campo da arquitetura, ou de uma recusa do campo interdisciplinar, como ele

mesmo advertiu[86]. A contribuição de várias disciplinas, sobretudo da história e da geografia, seria mais uma forma de compreender a cidade, as suas edificações e as suas relações com o ambiente natural, com a política e com a sociedade.

Rossi reconhece a complexidade do espaço urbano e, por isso, buscou em outros campos alguns conceitos e noções que foram basilares em *L'architettura della città* (1966). Todavia, o arquiteto defendeu uma investigação que aliasse teoria e prática, na qual a tipologia seria a mediadora entre os dois polos da arquitetura. Tratar-se-ia, portanto, de compreender que a forma é o campo específico e próprio da arquitetura, por ser a geradora dos princípios racionais, ainda que outras disciplinas sirvam de apoio para a compreensão da complexidade urbana. Por um lado, a forma é o instrumento de análise não só da cidade construída, mas também de suas relações sociais e culturais; por outro lado, quando associada a um conteúdo simbólico, é a resposta que o arquiteto dá ao seu próprio contexto e às demandas geradas pelas forças políticas. A forma é um elemento cognitivo da própria disciplina. Por isso, quando se investigam as formas dos *fatti urbani* da cidade, torna-se possível reconhecer o "real", ou seja, a cidade concreta, construída.

É nessa perspectiva que o historiador da arquitetura Anthony Vidler, no texto *The third typology* (1976b), interpreta a noção de tipologia sugerida por Rossi, a "terceira tipologia", como a única capaz de recompor as bases teóricas da crítica arquitetônica após a crise do Movimento Moderno. Para Vidler (1976b), diferentemente das duas primeiras das três tipologias – já consolidadas na história da arquitetura sob os paradigmas da natureza **(FIGURA 20)** e da máquina, respectivamente –, a terceira define as tradições

86 Na Introdução para a versão portuguesa de *L'architettura della città*, Rossi (1966, p. 169) declara: "Eu nunca falei de uma autonomia absoluta da arquitetura ou de uma arquitetura "an sich", como alguns pretendem fazer-me declarar; mas eu preocupei-me em estabelecer algumas das preposições características da arquitetura. O desejo para fazer isso pela teoria, ao invés de uma estrutura de projetação, levantou suspeitas das quais eu duvido que minha arquitetura, de outra forma, teria provocado".

FIGURA 20:
A ideia da cabana primitiva, Marc-Antoine Laugier, 1755. Fonte: VIDLER (1997, p. 69).

da cidade e da arquitetura como os próprios materiais de classificação e recomposição formal, ou seja, a validação da disciplina referia-se aos seus próprios elementos, geometrias e materiais.

Para Rossi, contudo, a conquista da autonomia não se limitava à busca de uma linguagem racional para ser contraposta à lógica do funcionalismo arquitetônico tampouco era apenas uma investigação sobre a especificidade disciplinar. Ela é, acima de tudo, um modo de pensar como o universo formal, ou seja, como o campo próprio da arquitetura poderia se projetar para fora dele, tendo em vista uma amplitude cultural e social ao alterar a própria realidade da cidade. A autonomia é, portanto, um propósito político que poderia pensar alternativas para a cidade capitalista e a crença irrestrita no progresso e na tecnologia, para, assim, propor o redesenho de novos espaços públicos e novas maneiras de habitar para uma cidade socialista, como pontuam Pier Vittorio Aureli (2008, p. 55) e Florencia Andreola (2015, p. 156). Ao se afastar das justificações utópicas "moralistas e funcionalistas" do Movimento Moderno, Rossi (1989, p. 372) afirma a forma arquitetônica como a principal matéria de análise da realidade urbana e aponta uma possibilidade de restaurar o posicionamento político do projetista. Para tanto, configura uma linguagem arquitetônica fundada nas questões formais e nos conceitos de tipo, *locus* e *fatto*. Em outras palavras, de acordo com Aureli (2008, p. 57), Rossi constitui uma "[...] teoria da forma liberada da sequência dos estilos formais e a serviço das instituições burguesas dominantes", cujo "[...] redescobrimento da arquitetura racional foi um modo de recuperar e reapropriar o legado da cidade burguesa como a forma da cidade socialista".

O Século das Luzes e, especialmente, o caso lombardo, foi paradigmático a Rossi como momento de renovação arquitetônica e social, em que predominou a vontade burguesa de se colocar como classe dominante, como sujeito político soberano em relação à antiga aristocracia. O Foro Bonaparte, de Antolini, é a grande expressão de como a arquitetura caminha ao lado das decisões políticas para pensar os valores simbólicos da cidade, sobretudo dos lugares públicos. Segundo Aureli (2008), na perspectiva de Rossi, a partir da experiência ilustrada, seria possível construir a própria tradição socialista, ao se apropriar e reinventar o legado da cidade burguesa e transpor aquela realidade para o desenvolvimento da cidade socialista.

Andreola (2015, p. 157) pontua, por sua vez, que não apenas o século XVIII foi o espelho de Rossi para a construção dessa nova cidade, tendo em vista que toda a tradição racionalista foi revisitada:

> Rossi marxianamente reinterpreta a tradição do racionalismo arquitetônico dos últimos dois séculos - desde Boullée até Loos - como uma grande época burguesa que teria tido em si as sementes de sua própria reversão em chave socialista. Como para o arquiteto e teórico Hans Schmidt, também para o arquiteto milanês a cidade socialista não era uma cidade ex-novo ou uma utopia; se existe a possibilidade de uma cidade socialista, só pode ser o legado da cidade burguesa assumida, porém por uma perspectiva política alternativa.[87]

Somente afirmando a possibilidade autônoma da arquitetura de se referir aos *fatti urbani* e analisá-los segundo os princípios tipológicos, a disciplina alcançaria um horizonte científico. Nessa perspectiva que Andreola (2015) considera ter sido fundamental para

87 *"Rossi rilegge marxianamente la tradizione del razionalismo architettonico degli ultimi due secoli – da Boullée a Loos – come una grande epica borghese che avrebbe avuto in sé il germe di un suo rovesciamento in chiave socialista. Come per l'architetto e teorico Hans Schmidt, anche per l'architetto milanese la città socialista non era una città ex-novo o un'utopia; se vi è la possibilità di una città socialista, essa non può che essere l'eredità della città borghese assunta però da una prospettiva politica alternativa."*

Rossi recuperar as tradições racionalistas arquitetônicas da Ilustração e do Movimento Moderno, que colocaram a perspectiva racional como primado da disciplina. Sendo essa segunda, como aponta o próprio Rossi (1979a, p. 14), a que "[...] afrontou todas as contradições da arquitetura no mundo burguês desde uma perspectiva socialista". Para Andreola (2015), seria esse o caminho para conquistar a liberdade no campo arquitetônico, de modo a afastar-se das vontades da classe dominante e, com isso, defender as suas próprias ideias e ser, até mesmo, um manifesto contrário às forças imperantes. Trata-se, portanto, da defesa das "ideias forças" (ROSSI, 1989, p. 373) da arquitetura por trás das escolhas formais edificatórias como posições eminentemente políticas.

2.3.
O racionalismo exaltado de Étienne-Louis Boullée

Entre todos os arquitetos da "revolução", Étienne-Louis Boullée foi o que Rossi examinou com maior atenção, e cujo interesse foi evidenciado na Introdução que redigiu para a versão italiana da obra do arquiteto francês, *Architecture, Essai sur l'Art*, publicada em 1968 (ROSSI, 1989i)[88]. Para o arquiteto milanês, esse tratado é o paradigma a ser seguido no processo projetual arquitetônico, pois opera com as categorias poéticas e com as referências autobiográficas sem perder de vista a faculdade da razão. Os princípios eram regulados e extraídos da própria reflexão sobre a arquitetura e, por isso, continuamente verificados. Rossi interpretou tal atitude como a construção de um sistema racional e compositivo bem definido, de tal modo que, a cada projeto, novas questões são mobilizadas, e as soluções dadas são distintas e originais.

88 Esse texto foi republicado no *Scritti scelti sull'architettura e la città* (1989), sendo essa a versão consultada para esse trabalho.

A argumentação sobre a linguagem e as escolhas tipológicas atribuídas a cada obra é, por si, o raciocínio mobilizado naquele projeto. No *Essai* de Boullée, a descrição e o desenho projetual desenvolvem-se juntos. Para além de uma concepção projetual racionalista, aos olhos de Rosssi (1989i), esse tratado também aborda a difícil relação entre a lógica e as artes, áreas nas quais se situa o campo da arquitetura. Há, por isso, uma necessidade de considerar o âmbito da sensibilidade pessoal e da experiência subjetiva na composição arquitetônica, no qual Boullée reivindica a investigação da natureza como fonte da verdadeira beleza. Essa dualidade na arquitetura, ou seja, a emergência da perspectiva autobiográfica do arquiteto, a partir de uma noção racionalista da arquitetura, foi o que Rossi (1989i) chamou de *razionalismo esaltato* (racionalismo exaltado). Essa concepção, bem como alguns entendimentos descritos no *Essai,* foi crucial para Rossi conformar alguns dos princípios defendidos em *L'architettura della città* (1966). A compreensão poética da arquitetura de Boullée, contudo, foi aquela que teve maior relevância para o italiano, evidenciada em *Autobiografia scientifica* (1981).

O *Essai* pode ser entendido como um tratado de arquitetura conformado por comentários e descrições de projetos desenhados pelo próprio Boullée, cujo destaque maior são as obras públicas e os monumentos. Trata-se de uma concepção de arquitetura baseada em princípios lógicos e na investigação e manipulação dos corpos puros e geométricos, que garantem à obra regularidade, simetria, variedade e beleza (BOULLÉE, 1985). Todavia, os resultados derivados exclusivamente dos princípios racionais não poderiam colocar a arquitetura no mesmo nível de uma obra de arte, pois, como Rossi adverte (1989i, p. 347), se revelariam "insuficientes" e "medíocres". Esse não era o caso de Boullée, que rompeu com os procedimentos compositivos racionais, em seu sentido convencional, o chamado *razionalismo convenzionale* (racionalismo convencional). Segundo Rossi (1989, p. 347), foi, portanto, fundamental promover, dentro do campo disciplinar, uma "[...] espécie de contradição contínua entre o ensino sistemático e a

necessidade autobiográfica de expressão".

O sistema lógico da arquitetura deveria ser autônomo, válido em si mesmo e independente da cisão entre a concepção científica da arquitetura e da arte. Dito de outra forma, ao contrário do *razionalismo convenzionale*, que não distingue a fronteira entre arte e a ciência, Boullée (1985, p. 42) acentua essa diferença:

> Acredito ser importante distinguir dentro da arquitetura a ciência e a arte propriamente dita. A maioria dos autores que escreveram sobre esse tema trataram da parte científica. Parece natural que isso se considere pouco. Era necessário estudar os meios de construir solidamente antes de tentar construir agradavelmente. Sendo a primeira necessidade a parte científica, e, como resultado, a mais essencial, os homens se viram naturalmente determinados a prestar particular atenção a ela. Temos de concordar que as belezas da arte não podem ser demonstradas como verdades matemáticas.[89]

No *razionalismo esaltato*, a razão científica deve ser superada por sua "[...] incapacidade não só sentimental, mas também racional" de construir um "[...] mundo que garanta e satisfaça as necessidades não apenas lógicas e intelectuais do homem", conforme preconiza Rossi (1989i, p. 351). O arquiteto ressalta, todavia, que essa superação não significa o abandono das exigências lógicas e racionais da disciplina, uma vez que pressupõe uma "crença", uma "confiança" que "ilumina" o sistema dos princípios lógicos (p. 348). É nesse sentido que Boulée recusa as arquiteturas fantasiosas como solução poética na arquitetura, pois a obra arquitetônica também circunscreve as suas questões técnicas, distributivas

89 *"Lo que creo importante distinguir dentro de la arquitectura es la ciencia y el arte propiamente dicho. La mayoría de los autores que han escrito sobre este tema han tratado la parte científica. Ello parece natural a poco que se reflexione. Hacía falta estudiar los medios de construir sólidamente antes de intentar construir agradablemente. Siendo la primera necesidad la parte científica y, por consiguiente, la más esencial, los hombres se han visto naturalmente determinados a prestarle particular atención. Tenemos que convenir que las bellezas del arte no pueden ser demostradas como las verdades matemáticas."*

e práticas, como bem pontua Rossi (1989i). A arquitetura deve funcionar como um poema, e nada pode ser apresentado de modo arbitrário. Para alcançar esse "autêntico racionalismo" (ROSSI, 1989i), cujos princípios são extraídos do próprio material arquitetônico, devia-se conformar um discurso arquitetônico, um sistema projetivo, que atribuísse um tratamento lógico ao mundo das formas. Somente assim o arquiteto poderia responder aos problemas edificatórios e representativos, colocados pelo homem e pelo progresso civil.

Era fundamental, para Rossi (1989i), que os enunciados de Boullée fossem além de uma especulação teórica, que se conformassem também como uma teoria da *práxis*, um ensino projetual dotado de princípios e entendimentos transmissíveis. Mas se, por um lado, o sistema projetual defendido por Rossi a partir de sua leitura do *Essai* implicava na máxima claridade e racionalidade dos princípios extraídos dos *fatti* e de suas formas, por outro lado, pressupunha a experiência formal e singular de cada aluno como material de trabalho. Esse último aspecto é, particularmente, relevante para o milanês, pois é o que compreende o campo metafórico da arquitetura, aquele que é capaz de provocar emoções e de evocar "*correspondance*".

Ao advogar a importância da racionalidade e da autonomia nesse sistema projetual, Rossi (1989) nega as outras duas posições formalistas existentes na arquitetura: a que está baseada nas preposições da psicologia[90] e as que conduzem à cópia e à imitação. A primeira refere-se às teorias da experiência individual para a análise da forma, que trabalham a percepção visual e a conformação pessoal de imagens. Essa vertente, para ele, apesar de ser uma

90 Em *L'architettura della città*, Rossi (1966) retoma o ensino arquitetônico baseado em preceitos psicológicos, citando as experiências da Gestalt aplicadas no ensino da Bauhaus e na escola norte-americana de Kevin Lynch. Ele reconhece a possibilidade de extração de importantes informações a partir desses experimentos, contudo, aponta para apropriações e extensões indevidas para o campo da arquitetura, uma vez que a cidade deve ser considerada como um fenômeno de natureza coletiva. (Sobre essa discussão, consultar a seção "Ecologia urbana e psicologia",

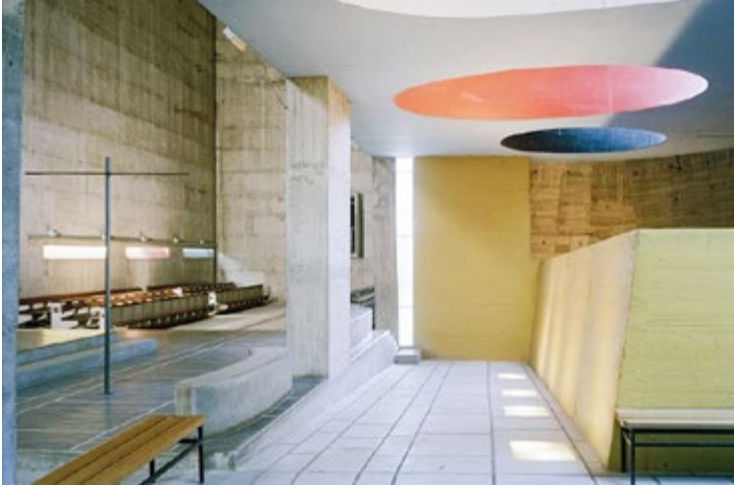


FIGURA 21: Interior do Couvent Sainte-Marie de la Tourette, Le Corbusier, Eveux-sur-l'Arbresle, 1953. Fonte: Site Oficial Fondation Le Corbusier.

posição científica, não possui rebatimento ou uma tradução para a arquitetura, já que não configura nenhum resultado aplicável ao processo projetual. A segunda posição, a mais problemática para o arquiteto italiano, é a dos *formalistas,* ou seja, a dos arquitetos que reconhecem o valor das formas, mas não constroem um sistema de princípios. Para projetar, eles se baseiam em uma série de *fatti* que funcionam apenas como pretexto de suas obras. É uma solução que nasce meramente das categorias de gosto e concilia com as aspirações mercadológicas de constituição de imagens, adequadas para ser divulgadas e propagandeadas e, por isso, possuem uma capacidade de consumo elevada.

Para esclarecer a posição dos arquitetos formalistas, Rossi (1989) compara os tratamentos formais das obras de Le Corbusier e Louis Isadore Kahn[91]. O arquiteto suíço apresentou, no Convento de La Tourrete **(FIGURA 21)**, uma síntese tanto da arquitetura romana quanto a dos Setecentos. Aos olhos de Rossi (1989, p. 138), essa é uma solução autêntica, com "excepcional capacidade de síntese figurativa", pois demonstra a investigação pessoal do arquiteto sobre as obras do passado e cujo resultado não é facilmente

capítulo terceiro de *L'architettura della città* (ROSSI, 1966).

91 Rafael Moneo (1950) identifica a figura de Kahn como o "pai comum" de Aldo Rossi e Robert Venturi, aproximação da qual Mafredo Tafuri (1979), além de Rossi, parece discordar. Para o historiador da arquitetura, a obra de Kahn não aponta para uma "[...] análise concreta, pontual e motivada dos sistemas arquitetônicos" no âmbito crítico e os resultados correspondem mais à difusão e vulgarização da relação entre arquitetura e história (TAFURI, 1979, p. 95).

reproduzível. Os recursos usados por Le Corbusier para garantir a iluminação do nível subterrâneo – com grandes volumes que se projetam para o exterior – e a parede em vitral do refeitório revelam, segundo Rossi (1989), um intenso estudo das formas arquitetônicas tradicionais, mas que, ao final, configuram uma solução original.

De modo contrário, a obra do arquiteto norte-americano Kahn e as suas investigações sobre a arquitetura clássica, convertem-se, segundo Rossi (1989), em modelos de ampla difusão. A "*romanidade*" de Kahn, diz o milanês, existe apenas na aproximação de alguns elementos e de alguns meios estilísticos e funcionais, e por isso o resultado de suas obras não aponta para uma meditação sobre a arquitetura do passado, e sim uma superficial citação das referências históricas. O mesmo paralelo, conforme Rossi (1989), é também encontrado nas obras de Ledoux e Boullée. A disposição pictórica dos elementos fantásticos da *architecture parlante* do primeiro não se diferencia nas distintas categorias de arquitetura. A casa do campo e o monumento possuem o mesmo tratamento, o que torna a arquitetura de Ledoux mais apta à imitação. Boulée, por sua vez, coloca as questões do tema e do caráter da obra como problemas decisivos no processo conceptivo. Por isso, a escolha tipológica se situa em primeiro plano. Para Rossi (1989, p. 351), isso significa conduzir as respostas arquitetônicas para dentro do próprio campo, ou seja, deduzir os problemas a partir da análise dos *fatti*:

> No entanto, permanece apenas um autêntico racionalismo, como construção de uma lógica da arquitetura, pode pôr fim ao velho impasse funcionalista e às novas fábulas da arquitetura como uma questão interdisciplinar; a arquitetura sempre se apresentou com seu corpo disciplinar bem definido, prático e teórico, consistindo em estudos composicionais, tipológicos, distributivos, estudo dos problemas da cidade etc., que temos de levar adiante e que constituem o corpus da arquitetura, juntamente com todas as obras concebidas, projetadas ou construídas das quais temos conhecimento. Carregá-lo para a frente significa aceitá-lo de dentro, isto é, de

> dentro do discurso arquitetônico, para tentar responder dessa maneira a todos os problemas que o homem e o progresso civil colocam na arquitetura.[92]

O grande interesse do arquiteto italiano pelo tratado de Boullée era, justamente, o sistema compositivo apresentado no *Essai*, que é narrado mediante a apresentação dos próprios projetos do arquiteto francês. Rossi (1989) identifica, na descrição oferecida por Boullée, quatro procedimentos que configuram esse sistema: o núcleo emocional de referência, a construção da imagem conjunta, a análise técnica e a reconstituição da obra. A Bibliothèque du Roi **(FIGURA 22)**, de acordo com Rossi (1989, p. 458), é o exemplo que evidencia com maior força essas etapas conceptivas e cuja exposição oferecida pelo arquiteto "revolucionário", pois expressa toda a "[...] complexidade de quem olha o irracional com os olhos da razão". Primeiro, assume-se o tema do projeto, uma biblioteca, e perquire-se a referência a ser trabalhada na obra. Boullée (*apud* ROSSI, 1989i) define esse espaço como a sede física da herança dos grandes homens e da cultura do passado, pois, para ele, os livros são os protagonistas, são eles que constituem uma biblioteca. Essa imagem percorre todos os outros momentos do sistema. Deve-se aqui, contudo, pontuar que não se trata de uma classificação funcional e programática da arquitetura. Como observa Rossi (1989, p. 346), a lógica apresentada pelo arquiteto francês "rechaça, imediatamente, o funcionalismo", ao negá-lo como fundamento ou certeza na teoria e no ofício. Todavia, o trabalho de seu sistema é o de construção de imagem para a arquitetura, de refletir sobre a relação entre a forma e a ideia. Nesse sentido, não é arbitrário a recusa de Boullée do conceito vitruviano de arquitetura como a arte de construção.

---

92 *"Resta comunque che solo un autentico razionalismo, come costruzione di una logica dell'architettura, può porre fine al vecchio impaccio funzionalista e alle nuove favole dell'architettura come questione interdisciplinare; l'architettura si è sempre presentata con un suo corpo disciplinare ben defmito, pratico e teorico, costituito da problemi compositivi, tipologici, distributivi, di studio della città ecc. che a noi tocca portare avanti e che costituiscono il corpus dell'architettura insieme a tutte le opere pensate, disegnate o costruite di cui abbiamo conoscenza. Portarlo avanti significa accettarlo dal suo interno, cioè dall'interno del discorso architettonico, per cercare di rispondere in questo modo a tutti i problemi che l'uomo e il progresso civile pongono all'architettura."*

acima:
FIGURA 22:
Bibliothèque du Roi, Etienne-Louis Boullée, 1785.Fonte: Site Oficial Bibliothèque Nationale de France, Arquivo Gallica.

embaixo:
FIGURA 23:
La Scuola d'Atene, Raffaello, 1509-1511. Fonte: Site Oficial Musei Vaticani.

Para Boullée (*apud* ROSSI, 1989i), a concepção mental, ou seja, a criação da imagem vem antes da matéria construtiva. Mediante essa primeira escolha, associa-se a uma solução figurativa, podendo ser até uma imagem distante da arquitetura. Para esse projeto, o arquiteto dos Setecentos escolhe La Scuola d'Atene, de Raffaello **(FIGURA 23)**, que, para Rossi, é mais do que um símbolo, por ser a mais potente representação de grandes homens do passado e da exaltação da cultura humanista. A representação espacial, oferecida pela perspectiva do pintor humanista, converte-se no segundo momento do sistema, a conformação de uma imagem. O espaço amplo e aberto torna-se, portanto, a ideia que Boullée almejou alcançar. Após a construção mental e imagética, o arquiteto enfrenta as questões técnicas, os caracteres distributivos, construtivos e estilísticos. Há, então, uma especial importância para a escolha da tipologia adequada, na qual se deve considerar a justa adequação desse projeto à sua finalidade: se uma obra pública, privada ou um monumento. Tem-se, por fim, um "anfiteatro de livros", uma "basílica-biblioteca" como solução tipológica. Os livros, a referência inicial, tornam-se, ao mesmo tempo, a decoração, o uso do edifício e a "estrutura" que suporta a cobertura. Com essa seleção tipológica, Rossi (1989i) acredita que Boullée se aproxima da espacialidade de Raffaello e apresenta uma "solução exemplar" de obra pública urbana.

Para Boullée (1985), contudo, a arquitetura não se resume a esses procedimentos sistemáticos. O arquiteto francês acredita que, para dar caráter a uma obra edificatória, era necessário fazer uso de meios que evocassem sensações e emoções ao espectador, de modo que, por "caráter", se entende "[...] o efeito que resulta deste objeto" e que causa "uma determinada impressão" (BOULLÉE, 1985, p. 67). A experiência do autor e a sua interpretação pessoal é o meio de provocar emoção por meio do objeto arquitetônico, uma forma de tornar "as coisas agradáveis" (p. 69). Esse é o testemunho do autor que, na perspectiva de Rossi (1989i), traduz sua maneira particular de interpretar as coisas, pois essa é a verdadeira técnica do artista.

Para atingir a emoção, Boullée (1985) propôs que a arquitetura tomasse como referência as leis da natureza, os "*tableaux de la nature*". A fim de introduzir caráter nas edificações, os arquitetos deveriam reportar-se às distintas estações e aos efeitos de luz e sombra. A observação minuciosa desses fenômenos, para Rossi (1989, p. 361), era uma disposição adquirida pelo autor, após experiências repetidas para captar o bom e aquilo que o torna belo. De acordo com o arquiteto milanês, os projetos de Boullée para os Cenotáfios são os que mais refletem essa relação. Neles, a luz se converte no meio para suscitar o sentimento e refletir sobre ele. Não é a busca de uma arquitetura de efeitos e de ilusão, e sim uma forma de se reportar ao tempo, aos dias e às estações, sem fazer o uso de formas orgânicas.

O uso da luz como estratégia de marcar a temporalidade dentro de um pensamento formal geométrico traz à arquitetura clássica, de acordo com Rossi (1989, p. 359), um valor de natureza, "[...] uma coisa natural, firme no tempo, mas sentida com a luz do tempo". Para ele, nem mesmo Boullée compreendeu a amplitude de sua proposição de reportar ao tempo mediante o uso da luz na arquitetura, pois o ciclo da humanidade coincide com o ciclo da arquitetura. Estas são, por si mesmas, a condição de toda a arquitetura: a permanência e o marco da existência humana.

> [...] o homem fóssil e o utensílio puro constituem, ao mesmo tempo, nossa única imagem; e do sentimento dessa imagem se desenvolve a beleza da forma. O monumento, superada a sua relação com a história, torna-se geografia; e a luz que cria as sombras não é a mesma luz que corrói o material, dando-nos uma imagem mais autêntica do que os próprios artistas queriam oferecer? Com isso, mais do que ser pessoal e coletivo, ao mesmo tempo, a arquitetura é a mais importante das artes e das ciências; porque seu ciclo é natural quanto o ciclo do homem, mas é o que resta do homem. Nesse sentido falei do monumento e da cidade; mas também do relacionamento contínuo que as coisas

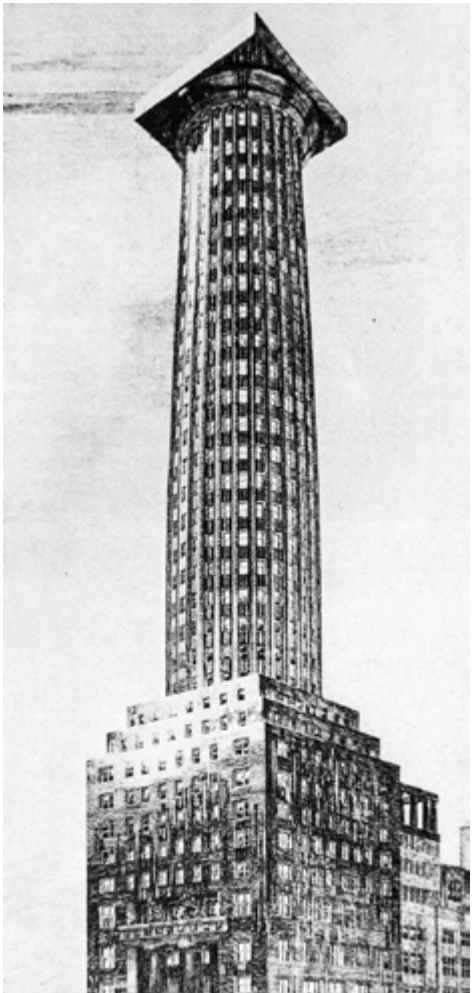
têm ao longo do tempo (ROSSI, 1989, p. 360)[93]

O *razionalismo esaltato*, segundo Rossi (1989i), não foi um caminho seguido apenas por Boullée. Outros arquitetos também se guiaram por essa tradição racionalista, "desenvolveram o fio contínuo da tendência", e se valeram de procedimentos análogos ao do arquiteto "revolucionário". Conforme o arquiteto milanês, a exatidão dos preceitos racionais e o emprego de referências autobiográficas é também vista na obra de Adolf Loos e de Le Corbusier, o que explicaria a aparente contradição entre os volumes geométricos do edifício da Michaelerplatz **(FIGURA 24)** e a proposta da Coluna de Chicago **(FIGURA 25)**, desenhados pelo primeiro, e o contraste entre as obras brancas e geométricas **(FIGURA 26)** e a capela de Ronchamps **(FIGURA 27)**, propostos pelo segundo. Para Rossi (1989, p. 138), até mesmo a mais rigorosa e racional definição da habitação moderna como *une machine à habiter*, proposta por Le Corbusier, apresenta uma perspectiva poética e pessoal, pois é "[...] a definição mais revolucionária da arquitetura moderna" para o italiano.

Em sua interpretação do *Essai,* Rossi manifesta-se radicalmente a favor da arquitetura como um campo autônomo e autorreflexivo, cujos princípios racionais são extraídos das formas arquitetônica. Trata-se, certamente, de uma leitura interessada, como ponderou Aureli (2011)[94]. Importa, contudo, compreender como

93 *"Cosi che l'uomo fossile e l'utensile litico costituiscono a un tempo la nostra sola immagine; e dal sentimento di queste immagini si sviluppa la bellezza della forma. il monumento, superato il suo rapporto con la storia, diventa geografia; e la luce che crea le ombre non è forse la stessa luce che ne corrode la materia dandoci un'immagine più autentica di quella che gli stessi artisti volevano offrirei? Con questo, ancora di più che per essere personale e collettiva a un tempo l'architettura è la più importante delle arti e delle scienze; perché il suo ciclo è naturale come il ciclo dell'uomo ma è quanto resta dell'uomo. In questo senso ho parlato del monumento e della città; ma anche del rapporto continuo che le cose hanno col tempo."*

94 Pier Vittorio Aureli, em *The possibility of an absolute architecture* (2001), afirma que Rossi, na introdução para o *Essai,* não foca na "[...] relação estrutural entre o dado tipológico da cidade e os *fatti urbani,* mas no *fatto* em si como composição, desprovido de qualquer restrição, exceto à autoimposição dos princípios lógicos arquiteto". De forma contrária à interpretação de Rossi, ele demonstra "[...] como os princípios lógicos de Boullée produzem uma arquitetura 'autônoma', que pode ser lida como uma tentativa de condensar e representar no monumento os atributos formais que caracterizam o desenvolvimento de Paris nos séculos XVII e XVIII" (AURELI, 2011, p. 145-146).



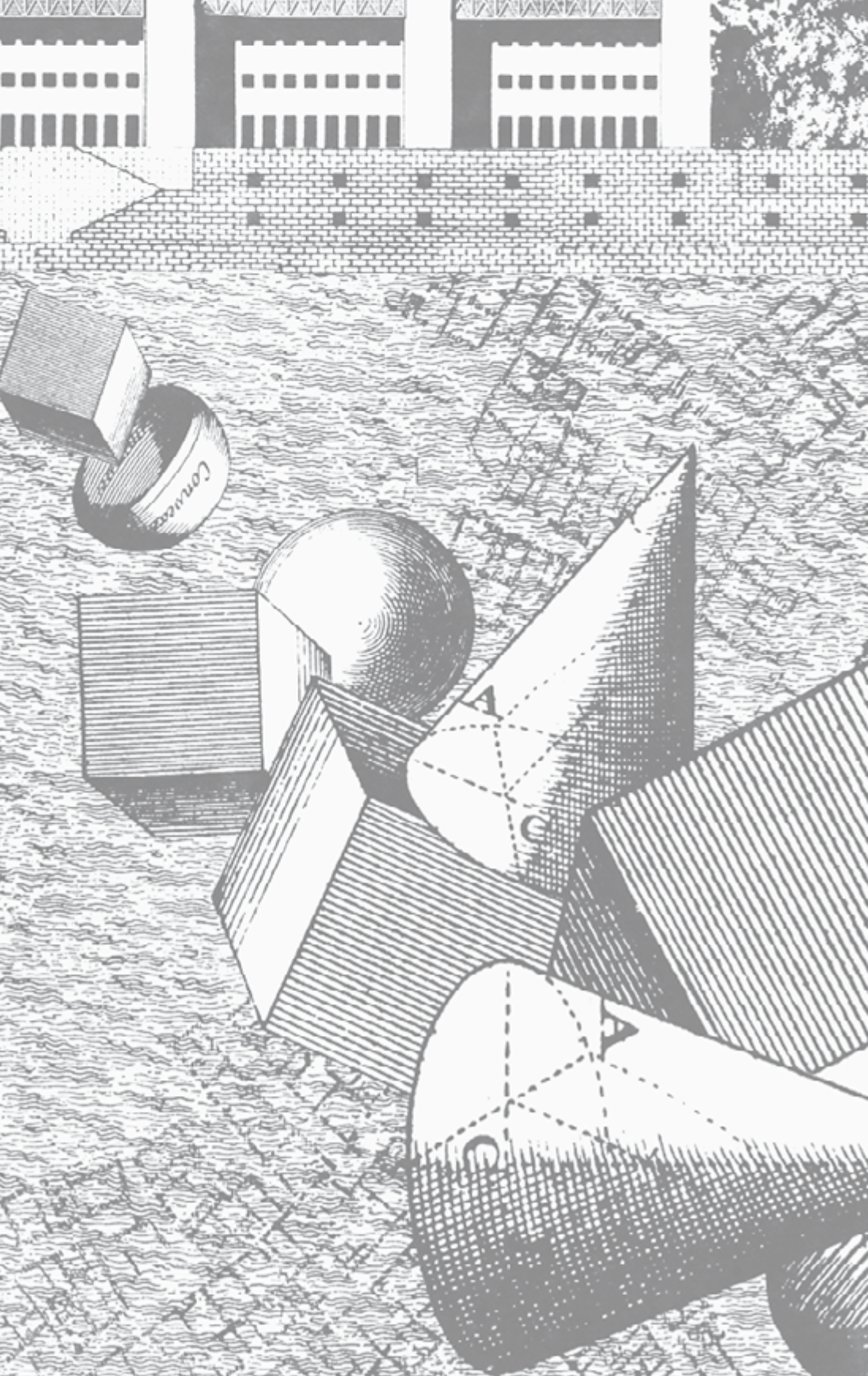
de cima para baixo:
FIGURA 24: Michaelerplatz, Adolf Loos, Viena, 1909-1911. Fonte: LUSTENBERGER (1998, p. 69).

FIGURA 25: Coluna de Chicago, Adolf Loos, 1922. Fonte: LUSTENBERGER (1998, p. 132).

de cima para baixo:
FIGURA 26: Fachada da Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1928. Fonte: Site Oficial Fondation Le Corbusier.

FIGURA 27: Chapelle Notre Dame du Haut, Le Corbusier, Ronchamp, 1950 – 1955. Fonte: Site Oficial Fondation Le Corbusier.

Rossi viu em Boullée a figura de um grande tratadista que operava com as categorias da razão e da sensibilidade para conformar um sistema projetual. Ele viu, nas propostas edificatórias desse arquiteto "revolucionário", como a composição paratática e a justaposição de geometrias simples, aliadas aos efeitos naturais do jogo de luz e sombra, podem se transformar em princípios claros e transmissíveis. Mas, de forma contrária ao *razionalismo convenzionale*, em que as normas técnicas, programáticas e distributivas são meramente aplicáveis, o *razionalismo esaltato* não contava com esquemas preconcebidos ou imitáveis nem normas totalizantes. Os princípios racionais são sempre recolocados e repensados diante de uma nova arquitetura. Caberia às categorias da subjetividade atribuir caráter à obra edificatória.


A
C
A
C

3

Tempo e forma como poética da arquitetura

3.1.
Memória e esquecimento

A História foi apontada por Rossi (1966) como um dos principais alicerces de sua pesquisa teórica. Ele esclarece, porém, que não se trata apenas de uma história que buscava a interpretação dos documentos e das narrativas do passado, mas sim daquela que tem como objeto a materialidade da cidade, ou seja, a que advoga que as formas arquitetônicas e urbanas devem ser tratadas como uma categoria cultural capaz de revelar as atividades, as dinâmicas e os valores de uma determinada sociedade. Tais formas, portanto, não apenas ressaltam determinados estilos e ornamentos, mas também expressam as atividades humanas por excelência, por serem uma grande obra de arte, pois "[...] a partir da arquitetura, talvez mais do que qualquer outro ponto de vista, se pode atingir a visão mais globalizante da cidade e, portanto, de sua estrutura" (ROSSI, 1966, p. 125)[95]. Mas para defender tal posição, o apelo à memória coletiva foi crucial para Rossi, uma vez que ela é a própria consciência da cidade, a responsável por constituir suas imagens e a transformação delas. A memória é o "guia da estrutura" da cidade cujas formas são vivas, tal como pontua Peter Eisenman (1984, p. 7).

A essa consideração de Eisenman, Rossi acrescenta a relevância da memória individual, por entender que a cidade é também o espaço da experiência pessoal, capaz de despertar sensações, afetos, paixões ou dores, sentimentos caros e da maior relevância para a criação. E é nessa articulação entre as memórias, coletiva e individual, e entre o "[...] contraste entre o particular e o universal, entre o individual e o coletivo" (ROSSI, 1966, p. 12) que reside a orientação criativa do arquiteto. Há de se apontar ainda que tais considerações sobre a memória não foram apenas fundamentais para a análise e a investigação da cidade, tal como Rossi defendeu

95 *"[...] dall'architettura, forse più che da altri punti di vista, si pùo giungere a uma visione globalizante della città e quindi ala comprensione della sua struttura"*

em *L'architettura della città* (1966), pois foram também essenciais para a *práxis* projetual, uma vez que as formas lembradas eram a grande inspiração para o arquiteto-artista. A categoria da memória também possibilitou a elaboração do conceito rossiano de *città analoga* (cidade análoga), que colocou no centro da prática projetual os mecanismos de recordação, de correspondência e de ressignificação das tradicionais formas arquitetônicas.

O livro *L'architettura della città* (1966) foi, antes de tudo, um projeto que almejou a refundação da disciplina arquitetônica segundo uma orientação racional que defendia um rigor investigativo semelhante ao adotado no campo científico: "uma ciência urbana", nos termos do autor. Nessa obra, Rossi propõe a estruturação do *corpus* teórico arquitetônico baseado na constituição de princípios e métodos definidos segundo a observação das formas da cidade e de suas respectivas classificações, e que tinham como base as tipologias. Desse modo, ele se colocava em oposição à razão sustentada por um determinado discurso moderno que negava a tradição histórica, em defesa da irrestrita adesão à estética do novo e do progresso. Os apelos rossianos à razão e à ciência não defendiam a cidade como *tábula rasa*. Tampouco advogava a favor de uma metodologia projetual enrijecida, análoga aos processos científicos que impunham procedimentos meramente aplicáveis. Era, antes de tudo, uma defesa da formação de um campo disciplinar da arquitetura que pudesse ser didático e transmissível e que operaria com a sua própria matéria, estabelecendo assim leis e procedimentos inerentes à disciplina. De certa forma, retomava o projeto dos antigos tratadistas que estabeleceram uma estreita relação entre a teoria e a prática projetual (ROSSI, 1984c, p. 169)[96].

Com isso, Rossi negou tanto a noção de genialidade artística, que considerava a criatividade autoral a fonte exclusiva do

96 Aldo Rossi (1984c, p. 169), na Introdução para a edição portuguesa, afirma a importância dos tratados em sua obra: *"I wish to emphasize, however that it was the architectural treatise that served as a general model for this work [L'architettura della città]"*.

desenvolvimento de novas formas, quanto a concepção projetual destituída de aporte teórico, que se norteava apenas pelo mero gosto subjetivo do arquiteto e de suas preferências estéticas. Na opinião de Rossi (1984c), tais posturas, as quais considerava "a miséria da arquitetura"[97], correspondiam a uma vulgarização e banalização dos papéis do profissional e da forma arquitetônica. Essas práticas, segundo ele, estavam sendo adotadas nas construções de interesse comercial erigidas naquela época e que, progressivamente, tomavam os espaços da cidade.

Assim, *L'architettura della città*, além de almejar a recomposição da teoria arquitetônica pós-Segunda Guerra Mundial, foi também uma reivindicação à postura moral no campo da Arquitetura. A constituição de preceitos projetuais baseados na classificação de tipologias formais foi a resposta encontrada por Rossi para fundamentar a sua teoria, de tal modo que o exercício arquitetônico fosse validado segundo um sistema racional, e não apenas justificado por critérios subjetivos. Ao arquiteto caberia o afastamento da arbitrariedade, devendo orientar-se pelos parâmetros particulares do campo arquitetônico, em suma, guiar-se pelas tipologias consagradas pela tradição para produzir suas próprias criações. Ao recusar, por um lado, a genialidade autoral como única fonte de concepção arquitetônica e, por outro lado, afirmar a importância da tipologia, Rossi voltou-se à perquirição das preexistências da cidade. Assim, o exame das edificações, dos monumentos e dos traçados de ruas e praças, classificados em tipologias, tornou-se o primeiro momento do processo de projetação.

De acordo com Rigotti (1998, p. 78), a partir da análise de tais elementos históricos, o arquiteto deveria extrair todas as normas e

97 Em alguns textos, Aldo Rossi menciona a "miséria da arquitetura", tal como em *Architettura per i musei*, publicado na revista *VV. AA* em 1968 e republicado, posteriormente, no *Scritti scelti sull'architettura e la città*. Segundo o autor, a prática de buscar formas inovadoras, esse contínuo "recomeçar" como atitude projetual, era símbolo de fragilidade e de debilidade cultural, uma vez que as arquiteturas já construídas, a tradição do pensamento arquitetônico já estabelecida, deveriam ser o parâmetro de toda nova construção (ROSSI, 1989c).

preceitos a fim de estabelecer

> [...] a forma urbana como um regime autônomo, métodos objetivos desde onde modelar procedimentos incontaminados de voluntarismo e refratários a toda manipulação ideológica fraturando a tarefa do *intellectuel engagé* em dois planos autônomos: o disciplinador e o político.

Tal atitude busca delimitar os objetos próprios do campo disciplinar arquitetônico e definir o papel social dos profissionais que estivessem divorciados das necessidades mercadológicas da construção civil e das forças especulativas urbanas. Além da reivindicação da autonomia do campo arquitetural e da defesa da moralização da prática arquitetônica, a recuperação das formas tradicionais como fundamento projetual significou também a recolocação da história como problema indispensável para arquitetura. Contudo, tais elementos históricos foram repropostos não por uma atitude nostálgica ou por uma recusa aos avanços e aos progressos da modernidade[98], e sim porque, para Rossi (1975, p. 444), o passado deveria "[...] abrir novas perspectivas para o futuro". Entendia ele que examinar a arquitetura do passado era imprescindível para o estabelecimento de regras e normativas disciplinares no presente, mas também representava a abertura do campo de possibilidades interpretativas para a criação de novas edificações. Significava, portanto, recuperar as antigas formas e colocá-las em outras condições semânticas.

Em outras palavras, tratava-se de atribuir às formas tradicionais urbanas novas camadas de sentido. Rossi (1966, p. 130) reconhecia que a arquitetura poderia evocar determinados sentimentos, representar símbolos, remeter a determinadas representações sociais ou a específicos momentos históricos, "[...] como se no

98 Em *Nuovi problemi*, ensaio publicado pela revista *Casabella-Continuità* em 1962, e reeditado no *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Rossi reconhece as novas dinâmicas da cidade durante os anos 1960, sobretudo a nova eficiência técnica. A partir dessa nova realidade, o arquiteto milanês discute qual seria o novo papel do arquiteto.

próprio momento decisivo da história da arquitetura se reiterasse esta necessidade de ser um 'signo' e 'evento' para poder estabelecer e reconstruir uma nova época"[99]. É nesse sentido que, ao parafrasear Adolf Loos, define a importância da arquitetura como representação simbólica:

> [É] Neste senso que podemos interpretar a palavra de Adolf Loos: "Quando na floresta encontramos um túmulo com seis pés de comprimento e três de largura, modelado em pirâmide com uma pá, ficamos sérios e uma coisa fala em nós: 'alguém foi sepultado aqui'". Isto é arquitetura. O túmulo de seis pés de comprimento e três de largura é a arquitetura mais intensa e mais pura, pois se identifica no fato". (ROSSI, 1966, p. 120)[100]

Para explanar sobre a identificação do símbolo com a ação histórica, o arquiteto italiano retoma dois exemplos recorrentes da historiografia arquitetônica: o emprego da esfera por Étienne-Louis Boullée no período da Revolução Francesa e a discussão sobre o uso da planta central durante o Humanismo. Segundo Rossi (1966), a esfera do arquiteto neoclássico não é apenas um elemento representativo; ela é, *per se*, a ideia de igualdade tão cara aos arquitetos franceses dos Setecentos. Como um monumento, essa forma se manifesta como o lugar de igualdade do espaço urbano, "[um] símbolo, então, [que] de um lado, reassume a arquitetura e seus princípios, por outro, está a própria condição para a construção; o motivo " (p. 130)[101]. O segundo exemplo é o da planta central, uma forma típica empregada durante o declínio do Império Romano e no Império Bizantino, que foi reproposta em períodos de grande

---

99 *"Como se próprio nei momenti decisivi dela storia l'architettura si riproponesse questa necessità di essere signo e avvenimento per poter fissare e contituire essa stessa un'epoca nuova."*

100 *"In questo senso si possono interpretare le parole di Adolf Loos: 'Quando nella foresta troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo ter, foggiato a piramide com la pala, diventiamo seri e qualcosa disse in noi: 'qui é sepolto qualcuno'. Quella è l'architettura'. Il tumulo lungo sei piedi e largo ter è l'architettura più intensa e più pura poichè si identifica nel fatto."*

101 *"[...] nel simbolo quindi da un lato si reassume l'architettura e i suoi principî, dall'altro vi è la condizione stessa per construire; il movente."*

tendência reformista. Tal tipologia foi retomada pelos artistas do Renascimento como uma ideia de arquitetura, mas, ao ser reproposta por eles, assumiu um novo desenho: "É a necessidade de estabelecer um novo juízo que se põe mais ou menos necessariamente em certos períodos da arquitetura" (p. 130)[102].

Para Rossi, as grandes obras da arquitetura devem sempre ser a referência primeira dos arquitetos, como é o caso da Basílica de San Lorenzo, em Milão. Construída no período imperial romano, a basílica possui esse esquema tipológico e, por isso, foi obsessivamente estudada por Leonardo da Vinci e por Borromini (ROSSI, 1966). Para o autor milanês, cada tipologia revela uma determinada poética, propicia uma certa relação entre o espectador e o espaço e carrega em si certos significados que lhes foram atribuídos em tempos passados. Essa relação entre o tipo e a sua memória semântica é o critério que orienta o arquiteto na eleição da forma adequada para a concepção de novas edificações. As plantas centrais, por exemplo, tal como Rossi (1966) assinala ao citar André Chastel no livro *L'architettura della città* (1966), foram escolhidas pelos arquitetos do Humanismo devido a três motivos predominantes: pelo valor simbólico ligado à forma circular; pelas grandes especulações sobre a combinação das geometrias esféricas e cúbicas durante essa época; e, por fim, pelo prestígio dos exemplos históricos. Na perspectiva da interpretação de Rossi, as formas extraídas das tipologias, ao serem repropostas em novos períodos, colocam-se com outros significados, assumem distintos desenhos e atendem a outras demandas sociais e políticas, ou seja, são ligadas aos eventos e acontecimentos em curso, atuando como uma resposta à situação concreta da cidade. Na teoria do arquiteto, os significados antigos conferidos às formas tipológicas não são completamente anulados, porque ao reempregar esses elementos formais, eles podem ganhar maior densidade semântica.

---

102 *"È la necessità di stabilire um nuovo giudizio che si pone più o meno necessariamente in certi periodi dell'architettura."*

Por conseguinte, fica claro por que a tese central defendida em *L'architettura della città* (1966) interpreta a cidade como coisa humana por excelência, como estrutura inseparável da vida social[103], como uma obra de arte que retrata as dinâmicas da coletividade. A cidade e suas edificações, distintas da fugaz vida humana, eram capazes de resistir e de vencer o tempo. Eram, portanto, o rastro permanente das ações dos homens, a testemunha concreta do modo de viver, das escolhas políticas, da organização coletiva de determinada sociedade. Contudo, não são apenas as pedras edificatórias que resistem ao tempo. Os princípios morfológicos e as regras normativas derivadas das tipologias (moldadas por um longo processo histórico) conservam-se junto com as obras permanentes e também alcançam o tempo presente. Por isso, as tipologias foram admitidas por Rossi como as leis que regem a sua teoria projetual porque, apesar de serem princípios constantes e fixados pela tradição, as variações formais provindas do mesmo tipo eram diversas: poderiam ser encontradas em diferentes lugares e tempos e sempre davam a ver a dinâmica social e a política de determinada cidade em um certo período.

Rossi (1966) viu no estudo de Gilberto Freyre sobre as colônias americanas fundadas pelos portugueses, publicado nos livros Casa Grande e Senzala e Sobrados e Mucambos, um notável exemplo para demonstrar o vínculo entre a forma, a cidade e a sociedade. O caso brasileiro especialmente o encantou, porque o arquiteto acreditava ser possível verificar como a influência das tipologias portuguesas, espanholas e jesuíticas conformaram a incipiente sociedade rural e latifundiária brasileira. Com efeito, a noção de tipologia rossiana transita entre as esferas do geral e do particular, pois, enquanto uma lei é um fundamento conceitual, o tipo possui valor universal. Ao se referir à tipologia de uma casa gótica, por

103 Em vários textos, Rossi defende a cidade como uma criação que exprime a vida social, tal como ele explicita no seguinte excerto do texto *Architettura per i musei*: "*Vi dirò ora in breve quale intendo sia l'architettura. Intendo l'architettura in senso positivo come una creazione inscindibile dalla vita e dalla società in cui si manifesta; essa è in gran parte un fatti collettivo*" (1989c, p. 325).

exemplo, assume-se as características comuns a todos os casos, ou seja, as soluções edificatórias que adotaram essa tipologia possuem qualidades reconhecíveis, algo que as identifica com a matriz originária. Mas a tipologia também abre possibilidades para particularidades, de tal modo que a casa gótica em Veneza, na Alemanha ou em Budapeste não corresponda a soluções idênticas, porque "[...] o tipo vai [...] se constituindo segundo a necessidade e segundo as aspirações de beleza; único conteúdo variadíssimo em diferentes sociedades, [que] está ligado à forma e ao modo de vida" (ROSSI, 1966, p. 30)[104].

A relação entre a tipologia formal e o conteúdo social reivindicado por Rossi é reforçada pelo seu conceito de *fatti urbani*, uma das noções centrais de *L'architettura della città* (1966). Um edifício, um monumento ou uma praça, quando interpretados como um *fato*, não se caracterizam por ser apenas construções, pois suas importâncias não se limitam às soluções estéticas e estilísticas. Segundo essa perspectiva, a arquitetura é entendida como parte de um sistema complexo que constitui a totalidade urbana e que configura a imagem da cidade, imagem esta reconhecível por aqueles que a vivenciam. Essa é uma noção que entende a forma arquitetônica como algo tão relevante quanto os acontecimentos que a inauguraram, a ponto de se confundir com eles, convertendo-se, portanto, não apenas no "[...] lugar da condição humana, mas [em] uma parte dessa condição" (ROSSI, 1966, p. 28)[105].

Trata-se da ideia e dos valores que cada edifício exprime como um produto da coletividade, uma visão de mundo conformada pelos componentes edificatórios e monumentais da cidade. Tal conceito também considera a percepção pessoal da cidade, a experiência que cada indivíduo absorve ao vivenciar o espaço urbano e seus *fatti*. Quando visita um palácio ou percorre as ruas de uma cidade,

---

104 *"Il tipo si va quindi constituendo secondo dela necessità e secondo dela aspirazioni di belezza; unico eppur variatissimo in società diversi è legato alla forma e al modo di vita."*

105 *"[...] il luogo della condizione umana, ma uma parte stessa di questa condizione"*

como pondera Rossi (1966), cada sujeito tem uma experiência particular: alguns adquirem apreço por esses espaços, enquanto outros os detestam, porque os remetem aos maus momentos da vida. Porém, cada uma dessas experiências e a soma de todas elas constituem a qualidade dos *fatti urbani*. Nesse sentido, para o arquiteto, a forma arquitetônica, aquilo que "resume o caráter total" de um *fatto,* se dá a ver nas questões concernentes às experiências universais e particulares na cidade, portanto, dizem respeito à construção da memória individual e coletiva.

A arquitetura, nessa perspectiva, deixa de restringir-se a uma mera construção e passa a ter também um alcance cívico e político (ROSSI, 1966), por ser o elemento urbano que cumpre o papel de símbolo da manifestação da vida coletiva. Em outras palavras, é a materialização espacial de modelos culturais, das vontades estéticas e representativas de determinada sociedade em um dado período. É a *forma mentis* (DAGUERRE, 1998, p. 44), à medida que a configuração do desenho arquitetônico é associada às opções políticas e sociais da cidade. A análise dos aspectos formais dos *fatti* e de suas mudanças e permanências ao longo do tempo era, para Rossi (1966), da maior relevância para a compreensão da cidade. Segundo o critério de investigação formal, poder-se-ia depreender o conteúdo social e político das cidades, de tal forma que seria possível compreender, por exemplo, tanto o ciclo de vida da capital italiana (rastreando desde a sua formação como cidade agrícola e os seus tempos imperiais até chegar à sua configuração republicana) quanto a forma das casas, distinguindo-as entre capitalistas, extracapitalistas, paracapitalistas e socialistas[106].

A importância das formas da cidade como base para a investigação de sua história social e política, tão defendida em *L'architettura*

106 Em uma das partes do segundo capítulo de *L'architettura della città*, denominado "Problemi di classificazione", Rossi dedica-se ao estudo do desenho das formas dos lotes e de suas formações e evoluções. Segundo ele, tal análise topográfica permitia a aproximação com as questões econômicas das cidades e, portanto, tornava possível classificar uma casa como capitalista, extracapitalista, paracapitalista ou socialista (ROSSI, 1966, p. 40-41).

della città, portanto, não se restringe apenas a um material de conhecimento do passado, mas, antes, é o fundamento para a criação de novos *fatti.* Esse é o duplo sentido do qual o italiano recupera a história como fundamento disciplinar. De acordo com Daguerre (1998, p. 42), ao assumir a "dinâmica da dialética entre passado e presente" – mediante a readmissão das formas permanentes, tais como os elementos que marcaram os eventos históricos e que traduzem a imagem cultural e política de determinada sociedade –, Rossi traz para o tempo presente a necessidade de retomar tais formas como uma resposta para a reformulação de novos projetos. Mas, pondera o autor, se, por um lado, as formas extraídas das tipologias são a reiteração dos elementos históricos, por outro lado, o que confere individualidade às novas obras, ou seja, aquilo que distinguia a arquitetura do passado e a do presente, é a noção que o arquiteto tinha de *locus.*

O entendimento rossiano de tal conceito não toma as fachadas do entorno como uma inspiração exclusiva para as soluções formais e estilísticas de novas intervenções. Também não se limita à defesa das justificações projetuais que se pautam unicamente pela resposta ao clima local, às condições tectônicas do terreno ou ao alinhamento a um estilo vernáculo, tal como defendeu Kenneth Frampton (1983) com sua noção de *Critical Regionalism.* O *locus,* segundo Rossi (1966), aproxima-se mais de uma associação entre o acontecimento histórico ou mitológico, a obra arquitetônica e o signo que foi fixado a ela. Trata-se de um dos argumentos mais complexos descritos no *L'Architettura della città* (1966), porque se centra no entendimento de que existiam dois tipos de espaço: o espaço físico, concreto e o lugar do mito, do sagrado e da construção idealizada, no qual o primeiro, os *punti singolare* (pontos singulares), dotados de um tempo e um espaço específicos, são a derivação, a materialização, do segundo, os "espaços indiferenciados", que são as concepções mentais da arquitetura, estão no campo da imaginação e das ideias. São duas noções espaciais presentes na nossa "cultura histórica", nos imaginários, e nas paisagens construídas e que também permeiam o entendimento

do conceito rossiano de *locus*.

Para explanar sobre tal noção, Rossi (1966) se baseia nas teorias de Max Sorre e Maurice Halbwachs. O primeiro indicou a existência de "pontos singulares" como qualidades que evidenciam as características de um *fatto* determinado em relação aos espaços urbanos indiferenciados, enquanto o segundo investigou os lugares santos e religiosos. O arquiteto afirma que esses espaços já foram representados com distintas fisionomias e diferentes soluções espaciais, portanto, sempre corresponderam à aspiração da beleza e à necessidade do grupo cristão que os construiu. Com essas duas teorias em vista, apresentou seu primeiro exemplo para ilustrar o conceito de *locus:* o espaço da religião católica. Conforme Rossi (1966, p. 117-118), trata-se de um espaço único, total, "o espaço da comunhão dos santos" e que cobre toda a superfície terrestre, porque a Igreja é indivisível. Portanto, "[...] nesse universo, a área singular, o seu conceito, passa para segundo plano, assim como um limite ou a fronteira"[107].

Dentro desse quadro de espacialidade total e indiferenciada, no qual "o espaço se anula e se sublima" (ROSSI, 1966, p. 118)[108], existem "pontos singulares" da Igreja Católica, tais como os sítios de peregrinação e os santuários, nos quais há uma maior aproximação com Deus. Esses espaços são lugares que funcionam como uma espécie de materialização de uma concepção do espaço sublime, do espaço total. São signos dessa totalidade, partes visíveis da graça cristã, dessa crença da completude sagrada. De modo análogo a esses "pontos singulares", estão as partes dos sacramentos dos rituais sensíveis, que simbolizam a graça divina e invisível. Nesse sentido, observa-se uma noção metafísica nesse conceito de espaço sagrado, de tal modo que os "pontos singulares" ecoam a grandiosidade do irrepresentável, são espaços terrestres e finitos,

107 *"[...] in questo universo l'area singola, il suo concetto, passa in secondo piano così come il limite o il confine".*

108 *"[...] dove lo spazio stesso si annulla e si sublima".*

são “momentos” e pequenas partes da totalidade Católica que, normalmente, podem se “[...] dever a um dado acontecimento que sucedeu naquele ponto” (p. 118)[109]. São próximos, portanto, da noção de *martyrium*, de lugares sacros como testemunha, e por isso são dotados de uma unicidade.

O segundo exemplo do *locus* rossiano refere-se às representações espaciais consolidadas no imaginário comum, as paisagens construídas e que permanecem vivas na memória coletiva. Esses lugares são “[...] signos concretos do espaço; e como signos estão em relação entre o arbitrário e a tradição” (ROSSI, 1966, p. 118)[110]. A noção de praça italiana, que foi representada e fixada em um dado momento pelos pintores do Renascimento, é um desses casos. Em suas telas, foi construída “[...] a mais profunda noção que nós temos das praças na Itália” (p. 118)[111], ou seja, trata-se da imagem compartilhada, uma ideia de espaço que todos identificam como o lugar público essencialmente italiano. Nessa mesma direção encontra-se a noção de “lugares psicológicos” defendida por Henri Focillon e citada por Rossi (1966) para reforçar o seu argumento. A “arte gótica como lugar”, conforme o historiador francês, criou a paisagem, o perfil, a linha do horizonte da França tal como as pessoas identificam e reconhecem “[...] uma poética que emana dela [da arte gótica como lugar], e não da geologia ou das instituições capetíngias” (FOCILLON *apud* ROSSI, 1966, p. 119)[112]. Trata-se de uma imagem compartilhada, construída segundo representações visuais que se tornam paradigmas de um estilo ou de um esquema espacial. Nesse sentido, para Rossi (1966, p. 119), a construção arquitetônica torna-se “coisa humana por excelência” e está “[...]

---

109 *“[...] può essere dovuta a un dato avvenimento che è successo in quel punto”.*

110 *“[...] questi luoghi sono i segni concreti dello spazio; e in quanto segni stanno in rapporto tra l’arbitrario e la tradizione”.*

111 *“[...] ma quest’ora è anche la prima e più profonda nozione che noi abbiamo delle piazze d’Italia”.*

112 *“[...] una poetica che esce da lei [l’arte gotica come luogo] e non dalla geologia o dall’istituzione capetingie”.*

profundamente ligada ao evento originário, ao primeiro signo, à sua constituição, à sua permanência e à sua evolução"[113].

Quanto aos exemplos de *locus* citados, observa-se que, no primeiro, os lugares cristãos, há uma noção de espaço sublime, mítico, total e indiferenciado, e dos quais derivam-se os pontos singulares. No segundo, o das paisagens construídas, há uma conformação imagética de espaço ideal e de estilo, uma resposta visual às operações mentais de concepção do espaço, marcada por um primeiro momento, único, tal como é a representação renascentista das praças italianas ou a ideia de "arte gótica". Em ambos os casos, trata-se da passagem do plano ideal, da construção puramente mental, para o fato concreto, marcado por um tempo e por um lugar específico. Nos espaços católicos, é a construção, efetiva, de um objeto edificatório que se aproxima e retrata o sagrado ou o mitológico. No caso das praças retratadas pelos pintores renascentistas, é a conformação de uma imagem, a representação em uma perspectiva que se tornou, coletivamente, reconhecida como o que se indagava ser o espaço público ideal da cultura italiana humanista.

Rossi (1966) ainda enfatiza a importância do acontecimento, do evento, nesses dois exemplos como aquilo que atribuiu individualidade à construção material arquitetônica: é o momento de derivação dos princípios espaciais, fundamentados em imagens ou em discursos míticos e religiosos para a construção de *fatti* concretos. A importância dada ao acontecimento, como define o próprio arquiteto, revela que a sua noção de *locus* é determinada pelo espaço e pelo tempo:

> [...] Portanto o conceito de individualidade e seu limite, onde esse começa e onde termina, dizem respeito à relação local

113 *" In questo senso la costruzione, il monumento e la città, diventano la cosa umana per eccellenza; ma in quanto tali, esse sono profondamente legate all'avvenimento originario, al primo segno, al suo costituirsi, al suo permanere e al suo evolversi".*

> da arquitetura, ao lugar de uma arte. E, portanto, ao vínculo e à própria particularização do locus como um fatto singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser sede de acontecimentos antigos e novos, por sua memória. (ROSSI, 1966, p. 120)

Assim, a arquitetura, balizada pela tipologia como fundamento formal e pela imagem mítica e poética como parâmetro ideal, assume seu caráter particular quando é associada a um "[...] acontecimento e ao signo que fixou o acontecimento" (ROSSI, 1966, p. 120)[114]. Ou seja, quando é marcada por um momento específico e um lugar concreto, tal como foram estabelecidos os "pontos singulares cristãos", as construções góticas francesas e as concretas praças italianas. Nesse sentido, a arquitetura, como dado real, identifica-se com o *fatto*, com o acontecimento e, por isso, torna-se original. Contudo, Rossi (1966, p. 120) adverte que

> [...] somente na historicidade da arquitetura ocorre aquela separação entre o elemento original e as formas que o mundo antigo parece ter resolvido para sempre e do qual deriva o caráter de permanência que nós reconhecemos naquela forma. Também por isso todas as grandes arquiteturas se repropõem a arquitetura da antiguidade como se a relação fosse fixada para sempre; mas cada vez se repropõe com uma individualidade diferente.

Assume-se, portanto, que a noção de *locus* aponta para três movimentos analíticos. Primeiro, deve-se perquirir, por meio de processos descritivos e classificatórios, as formas dos *fatti urbani,* consideradas a matéria primordial da ciência urbana rossiana. Tais elementos forneciam os "princípios imutáveis da arquitetura", que operam "[...] de um modo suficientemente autônomo da concretude do *locus* e da história" (ROSSI, 1966, p. 121-127)[115]. Tais normativas deveriam servir como parâmetro projetual para orientar o

114 *"[...] che esse è nell'avvenimento e nel segno che ha fissato l'avvenimento".*

115 *"[...]gli immutabili principî [...] in modo sufficientemente autonomia dalla concretezza del locus e della storia"*

arquiteto, que em seguida deveria se ocupar "[...] com os lugares, com os acontecimentos, com as situações e com a sociedade" (p. 122)[116], ou seja, com as questões concretas e com o modo como ele irá alterar o ambiente, a cidade, o entorno e a sociedade. A individualidade de uma obra, portanto, começa

> [...] com o fato individual, na matéria, em seus eventos e na mente dos que elaboram esse fatto. Consiste também no lugar que determina uma obra: no sentido físico, mas também e, sobretudo, no sentido da escolha daquele lugar e da unidade inseparável que se estabelece entre o lugar e a obra. (ROSSI, 1968, p. 128)

Por fim, para completar o movimento investigativo circular, Rossi (1966) recomenda que o arquiteto volte ao início do processo e retome a leitura e o estudo dessa mesma cidade e de suas construções, dessa feita considerando a sua totalidade. Para isso, será fundamental atribuir juízo crítico a cada edificação e reconhecer, nelas, os acontecimentos e as opções estilísticas que as motivaram[117], pois "[...] a história da cidade é também a história da arquitetura, mas a história da arquitetura é, no máximo, um ponto de vista de que se deve olhar a cidade" (p. 128)[118].

Desse modo, em uma equação espaço-tempo, a individualidade acontece no momento da aparição da obra e no símbolo que ela adquiriu quando foi erguida, assegura Rossi (1966). Leon Battista Alberti (1989, p. 451), ao determinar o juízo da beleza como uma "faculdade cognitiva inata da mente", afirma a apreensão espontânea da arquitetura. Para o humanista, "[...] na configuração e na aparência dos edifícios há certamente uma excelência ou perfeição

---

116 *"[...] ma poi si preoccupa dei luoghi e degli eventi, delle situazioni e della società".*

117 Rossi elogia a atitude de Bernini e Mies van der Rohe pelos seus interesses no estudo das cidades e das edificações. Ao arquiteto milanês, não interessava entender a psicologia desses dois mestres, e sim compreender o juízo que atribuíam a cada cidade, pois era esse juízo que revelava as suas bases teóricas e heranças culturais (ROSSI, 1968, p. 129).

118 *"La storia della città è anche la storia dell'architettura; ma la storia della architettura è al massimo un punto di vista con cui guardar ella città".*

da natureza que estimula o espírito e é imediatamente sentida"[119] (p. 451). Há, em Rossi, essa mesma força da manifestação, da aparição do *fatto*, do encontro estético como algo que promove sensações e associações e, por isso, faz com que o espectador remeta a um acontecimento histórico.

Ainda mais próxima da noção de singularidade de Rossi, implícita no conceito de *locus,* é a ideia de aura, de Walter Benjamin. Para o filósofo alemão, a aura "[...] é uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja" (BENJAMIN, 2014, p. 180). Cada *fatti* se destaca por representar o momento histórico que mobilizou a sua existência e por ocupar um lugar específico, "[...] governado pelo *genius loci*" (ROSSI, 1966, p. 117). E a cidade, por sua vez, é um conjunto de registros de momentos, de *fatti* materiais que representam distintos períodos.

A produção arquitetônica é, portanto, esse contínuo jogo de repropor as formas arquitetônicas fixadas na Antiguidade (ROSSI, 1966). Tais formas, ao serem retrabalhadas, não assumiam o valor de reprodução absoluta do passado, mas antes configuravam um passado renovado, um objeto que foi retirado de seu tempo histórico original e que assumiu um novo sentido, pois os acontecimentos que mobilizam as novas construções, ou seja, aquilo que lhes garante individualidade, e o pensamento que orientou o arquiteto não são os mesmos do tempo pretérito. É precisamente este o papel que Rossi (2009) defende para o arquiteto: conceber não apenas edificações, mas *fatti urbani,* favorecer o acontecimento, gerar espaços para a vida cotidiana e para as ações imprevistas, conceber uma arquitetura com alcance civil e político capaz de marcar uma época.

Segundo essa mesma lógica, a história pode ser recontada como

119 *"Nella configurazione e nell'aspetto degli edifici si trova certamente un'eccellenza o perfezione di natura la quale stimola lo spirito ed è subito avvertita"*

um fragmento, como uma composição de elementos físicos distribuídos ao longo da cidade e que ficam à disposição do arquiteto-pesquisador como material primordial de sua investigação (ROSSI, 1984c), afinal, "[...] a forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade, e existem muitos tempos na forma da cidade" (ROSSI, 1966, p. 55)[120]. O estudo das formas urbanas, portanto, é o meio mais adequado para o arquiteto decifrar a história da cidade e de sua sociedade. Tendo isso em vista, examinar os fragmentos urbanos como *fatti* materiais e discorrer acerca dos significados que adquiriram ao longo do tempo eram, também, papel do arquiteto. Desse modo, não é despropositado o interesse do milanês pelo fragmento e pelo processo arqueológico que reúne peças aparentemente desconexas a fim de compor um todo, um inteiro compreensível (ROSSI, 2009). Caberia ao arquiteto, portanto, uma perquirição análoga à do arqueólogo: a reconstituição da história urbana e social por meio de suas formas-fragmentos, a reconstrução dos significados originários de cada *fatti*. Com isso, era garantido não só restauração das camadas históricas e temporais gravadas nas pedras da cidade, mas também a possibilidade de adicionar novos sentidos a esses fragmentos.

O conceito de *locus* sugere um profundo diálogo entre a história da cidade, os símbolos, os acontecimentos e a consciência coletiva. Ao narrar a importância dos eventos - míticos[121] ou concretos - na atribuição de individualidade às intervenções urbanas, Rossi (1966) defende a noção de "imagem de cidade" não apenas como uma figurabilidade, mas também como uma paisagem reconhecível e transmissível a todos os cidadãos, inserida em uma cultura

120 *"La forme della città è sempre la forma di um tempo della città; ed esistono molti tempi nella forma della città"*

121 No fim do segundo capítulo de *L'architettura della città*, Rossi (1966) dedica-se longamente ao caso da fundação mitológica da cidade de Atenas, encarnado na construção do templo dedicado à deusa Atena. Segundo ele, essa cidade é primeira ideia de *fatti urbani*, "[...] ela é a passagem da natureza à cultura. Quando o mito se torna um *fatto* concreto no templo, já surge a relação com a natureza e o princípio lógico da cidade, e esta se torna a experiência que se transmite" (ROSSI, 1966, p. 153).

coletiva, na qual ela é a síntese de determinados valores: trata-se de uma visão de mundo compartilhada. É necessário, portanto, considerar, no sistema de Rossi, a atuação da memória coletiva na construção dessa visão compartilhada de mundo. Se a cidade corresponde a esse conjunto de fragmentos físicos provenientes de distintas temporalidades e abriga, ao mesmo tempo, elementos pretéritos permanentes e novas intervenções, a sua imagem é uma coisa mutante, está em constante alteração, mas tem a memória coletiva como "o fio condutor de toda a estrutura" (ROSSI, 1966, 151). É a memória coletiva que está encarregada de dar custódia das transformações da cidade e de suas permanências. É ela que relaciona as sobreposições do tempo e do espaço da cidade, pois

> [...] a união entre passado e futuro está na própria ideia de cidade, que percorre a memória tal como ela percorre a vida de uma pessoa e que, para concretizar-se, deve conformar à realidade, mas também conformar-se nela. Essa conformação permanece em seus fatos únicos, nos seus monumentos, na ideia que temos deles. (ROSSI,1966, p. 152)

Nesse contexto, o monumento recebe especial atenção, pois se trata de um *fatto* de grande êxito social e cultural que superou o tempo e conseguiu abrigar várias funções. Há nele um forte caráter simbólico que exalta determinados valores cívicos e, portanto, são matérias privilegiadas da história. Por fim, ao citar *La Mémoire collective,* do filósofo e sociólogo francês Maurice Halbwachs, Rossi (1966, p. 151) conclui sua análise acerca da complexa relação que permeia o seu conceito de *locus*:

> Ampliando a tese de Halbwachs, gostaria de dizer que a cidade em si é a memória coletiva dos povos; e como a memória é ligada aos fatti e aos lugares, a cidade é o locus da memória coletiva. Esta relação entre o locus e os citadinos torna-se, então, a imagem predominante da arquitetura, da paisagem; e como os fatti fazem parte da memória, novos fatti crescem juntos na cidade. Nesse sentido, de todo positivo, as grandes ideias percorrem a história da cidade e a conformam.

Se, por um lado, Rossi reconhece o caráter simbólico e histórico dos monumentos e a importância desses para a memória coletiva, por outro lado questiona a natureza coletiva dos *fatti urbani*. Segundo ele, a construção dos *fatti* revela a vontade de um restrito grupo de indivíduos, pois "[...] a arquitetura que se constitui, e que é a única válida, sempre deve à classe dominante" (ROSSI, 1989, p. 9). Em outras palavras, a organização e as transformações da cidade sempre se referem às exigências de poucos indivíduos (ROSSI, 1966), deixando, assim, a maioria à margem da história narrada pelas construções da cidade. Os *fatti*, portanto, também mostram a instância seletiva da história da arquitetura, pois ela representava apenas um determinado ponto de vista da cidade, uma vez que relata somente os acontecimentos históricos segundo o prisma de uma minoria. A arquitetura, por sua vez, sempre respondeu aos poderes políticos dominantes. É por isso que Rossi (1966, p. 127) afirma que não há, ainda, na história da arquitetura, edifícios de "oposição". Para a arquitetura se impor como um movimento contrário às forças políticas predominantes e se estabelecer como um "vasto movimento cultural" seria necessário, segundo ele, o estudo dos períodos revolucionários para se chegar ao desenvolvimento de soluções alternativas para a organização da sociedade.

A compreensão dos *fatti*, para o arquiteto milanês, não se dá, contudo, apenas na esfera do comum, do plano cívico e coletivo, pois também é fruto da experiência pessoal de cada pessoa. Em diversas passagens de *Autobiografia Scientifica* (2009), Rossi menciona o impacto que lhe provocou o livro *Vie de Henri Brulard*, de Stendhal[122], obra repleta de diagramas e ilustrações que acompanham o texto. Impressionou-lhe o modo livre e despretensioso com que o autor representava as plantas arquitetônicas, essa "estranha combinação entre a autobiografia e a planta de casa", e por isso considerava que a obra havia sido sua "primeira apropriação da

122 Stendhal é o pseudônimo do escritor Marie-Henri Beyle.

arquitetura" (ROSSI, 2009, p. 25). Tais representações lembravam-lhe a variação de um manuscrito e prescindiam do rigor métrico, porque eram marcadas pela grafia pessoal do escritor francês. E, nesse sentido, Rossi reivindica também a importância do traço pessoal do artista e do arquiteto na produção de suas obras, e, consequentemente, refere-se à experiência subjetiva da cidade e à memória pessoal.

As motivações individuais do arquiteto como fundamento criativo, pouco mencionadas em *L'architettura della città* (1966), são esmiuçadas em *Autobiografia scientifica* (2009), mediante as descrições de suas recordações e da forma como cada uma dessas contribuiu para a concepção de suas obras arquitetônicas e artísticas. Vale demarcar ainda que, para ele, memória coletiva e memória pessoal não são planos opostos ou contraditórios, uma vez que ambas abordam o mesmo problema: referem-se à experiência na cidade, à atenção aos objetos, às suas figurações e à percepção do artista no espaço urbano.

> A potência, a força da racionalidade é compreender toda a experiência do homem e da memória coletiva. O projeto de um todo, ou a atenção a um objeto, a experiência mais aparentemente objetiva, ou aquela mais aparentemente autobiográfica são na realidade um conceito dialético de experiência da cidade e, portanto, do homem. Porque acredito justamente que é nesse espaço entre a vida e a morte do homem, e, portanto, dos homens, do futuro e da memória, ou seja, a memória pessoal, a memória coletiva, que está o fundamento de toda experiência científica e artística. Acredito que se aos meus primeiros desenhos eu dava maior peso a um tipo de experiência pessoal, hoje são mais maduros estes desenhos que compreendem os dois aspectos: o aspecto de uma experiência pessoal das coisas, que se traduz e que se deseja tentar-se em uma experiência coletiva e vice e versa. (ROSSI, 1998, p. 37)[123]

123 *"[...] La potencia, la fuerza de la racionalidad es la de comprender toda la experiencia del hombre y de la memoria colectiva. El proyecto de un todo, o la atención a un objeto, la*

A *Autobiografia* de Rossi (2009) está repleta de recordações de momentos marcantes de sua infância burguesa e de sua formação católica. Mas também conta com as narrações dos fatos que contribuíram para o seu interesse pela figuração, pelas formas dos objetos e pelos seus respectivos significados. Nessa obra ele descreve, com riqueza de detalhes, não só as impressões de sua juventude, o impacto diante dos grandes monumentos e dos famosos edifícios italianos, como também o seu interesse pelos pequenos objetos domésticos:

> Talvez a observação das coisas tenha sido a mais importante edificação formal; então a observação se transformou em memória dessas coisas. Agora, parece-me vê-las todas dispostas como utensílios em uma bela fila, alinhadas como um herbário, em uma lista, em um dicionário. Mas essa lista entre imaginação e memória não é neutra, ela retorna sempre a alguns objetos e, nestes, constitui também a deformação ou, de algum modo, a evolução. (ROSSI, 2009, p. 44)[124]

A imagem do Colosso di San Carlo Borromeo, do Sacro Monte **(FIGURA 1)**, uma gigantesca estátua que possui uma escada interna acessível ao público e que permite visualizar a cidade de Arona do alto, foi objeto de especial interesse de Rossi para refletir sobre o naturalismo dos objetos e a relação "interior-exterior" da arquitetura. Tal como o arquiteto descreve, durante sua infância em Milão, as viagens para a região do Lago Maggiore eram constantes

---

experiencia más aparentemente objetiva, o aquella más aparentemente autobiográfica, son en realidad el concepto dialéctico de la experiencia de la ciudad, y por lo tanto del hombre. Porque creo justamente que en este espacio, entre la vida y la muerte del hombre, y por lo tanto de los hombres, del futuro y de la memoria personal, la memoria colectiva, está el fundamento de toda experiencia científica y artística. Creo que en mis primeros diseños deba mayor peso a un tipo de experiencia personal de las cosas, hoy son más maduros estos diseños que comprenden los dos aspectos: el aspecto de una experiencia personal de las cosas, que se traduce y que desea insertarse en una experiencia colectiva, y viceversa''.

124 *''Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di verle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario. Ma questo elenco tra immaginazione e memoria non è neutrale, esso ritorna sempre si alcuni oggetti e ne costituisce anche la deformazione o in qualche modo l'evoluzione.''*

FIGURA 1:
Colosso di San Carlo Borromeo, Giovan Battista Crespi, Arona, 1614-1698.
Fonte: ROSSI (2009, p. 22).

e tal ponto turístico causou-lhe especial comoção. Mais tarde, a imagem da palma da mão do santo, aberta e levantada em direção ao céu, foi elemento constante nas colagens e nas composições imaginárias do arquiteto-artista. O colosso, ou a mão santa, normalmente representado em primeiro plano, toma frente na paisagem e na densidade urbana, como se conferisse uma benção as cidades representadas por Rossi.

Em Composizione com San Carlo – città e monumenti (1970) **(FIGURA 2)**, a estátua é representada em frente a fragmentos do Unità Residenziale de Gallaratese e do Monumento ai Partigiani, em Segrate, todas elas obras assinadas por Aldo Rossi. Em Composizione con cimitero di Modena (1979) **(FIGURA 3)**, a figuração sagrada se repete e, dessa vez, em frente ao cemitério, projetado por ele. Essa relação com a imagem sacra é evidenciada na seguinte passagem:

> Por fim, na educação da infância não posso esquecer o Monte Sacro de San Carlo e outros Montes Sagrados que visitávamos na orla dos lagos. Indubitavelmente, foi o meu primeiro contato com a arte figurativa e era, como sou, atraído pela fixação e pela natureza, pelo classicismo das arquiteturas e pelo naturalismo das pessoas e dos objetos. O êxtase que experimentava suscitava em mim formas de exaltada frieza, queria também, aqui, entrar para além da grade, colocar um objeto meu sobre a toalha da última ceia, sair da condição de quem passa; em cada projeto ou desenho meu creio existir a sombra desse naturalismo, que vai para além das bizarrias e das feridas dessas construções. (ROSSI, 2009, p. 25)[125]

Outras grandes referências extraídas dos momentos de sua infância

125 *"Infine tra l'educazione dell'infanzia non posso dimenticare il Sacro Monte di S. e gli altri Sacri Monti che visitavamo al confine dei laghi. Indubbiamente è stato il mio primo contatto con l'arte figurativa ed ero, come sono, attratto dalla fissità e dalla naturalezza, dal classicismo delle architetture e dal naturalismo delle persone e degli oggetti. La sospensione che ne provavo suscitava in me forme di esaltata freddezza, anche qui volevo entrare oltre la grata, disporre un mio oggetto sopra la tovaglia consumata dell'ultima cena, uscire dalla condizione di che passa; in ogni mio progetto o disegno credo vi sia l'ombra di questo naturalismo, che va oltre le bizzarrie e le piaghe di queste costruzioni".*

de cima para baixo:
FIGURA 2:
Composizione com S. Carlo – città e monumenti, Aldo Rossi, 1970.
Fonte: ADJIMI; BERTOLOTTO (1993, p. 95).

FIGURA 3:
Composizione con Cimitero di Modena, Aldo Rossi, 1979.
Fonte: ADJIMI; BERTOLOTTO (1993, p.94).

e constantemente trabalhadas em suas ilustrações e pinturas são as chaleiras, os bules, os copos e talheres: utensílios da vida doméstica (ROSSI, 2009). Tais objetos, conforme Adjmi e Bertolotto (1993), eram desenhados obstinadamente por Rossi e representados em escalas desproporcionais, que se equivaliam às dimensões das edificações, conformando verdadeiras "paisagens domésticas" (p. 101). Outras vezes, pontuam os autores, esses artefatos tornavam-se abrigos, lugares habitáveis ou se transformavam, até mesmo, nos próprios habitantes de uma edificação, tal como se configura em Il ritorno dalla scuola (1984) e Il teatro domestico (1987) **(FIGURA 4)**.

A referência ao Sacro Monte e às cafeteiras, em suma, aos "objetos de afeto", eram de fato uma reflexão sobre a forma arquitetônica, pois o que estavam em jogo no estudo dos objetos banais eram as relações interno e externo, os problemas proporcionais e de escala, e as soluções de espaço. Para além das questões referentes à espacialidade, Rossi via um potencial de transfiguração das

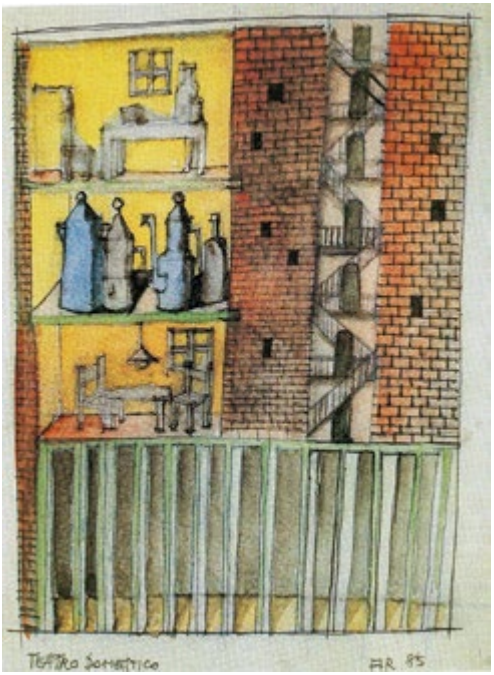


FIGURA 4:
Il teatro domestico,
Aldo Rossi, 1987.
Fonte: ADJIMI; BERTOLOTTO
(1993, p. 110)

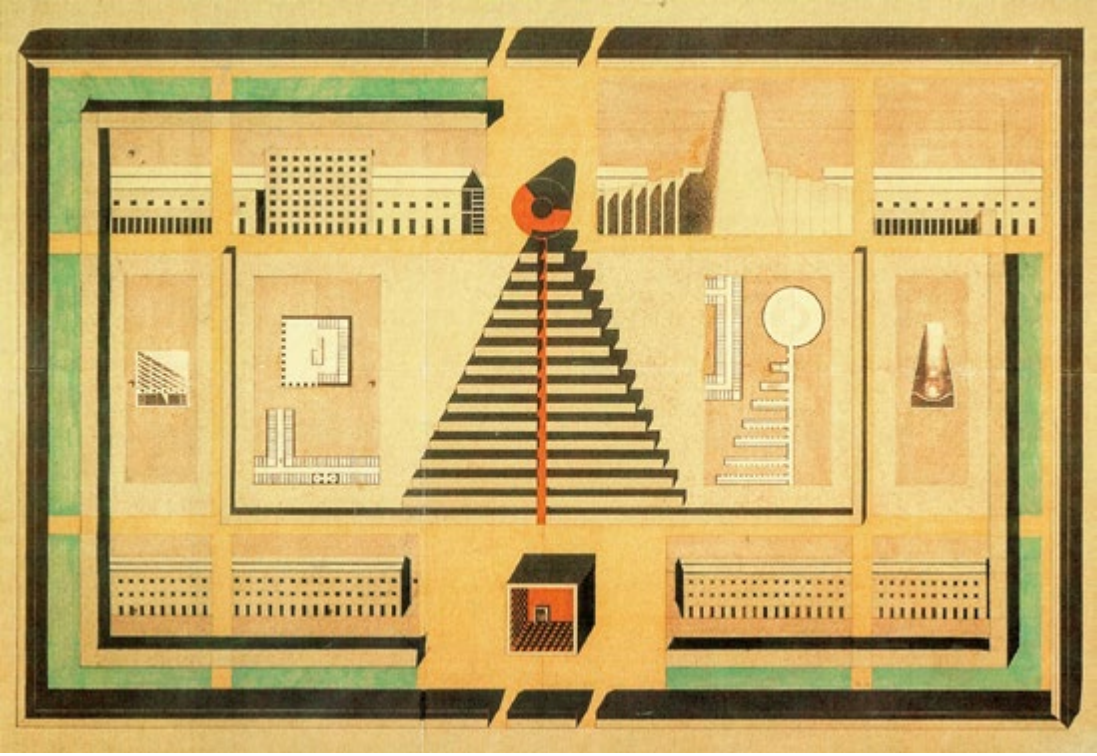


FIGURA 5:
Planta do Cimitero de San Cataldo,
Aldo Rossi, Modena, 1971-1978.
Fonte: FERLENGA (2001, p. 52).

coisas que estavam ao seu redor, ou seja, um potencial semântico dos objetos de sua vida cotidiana. Era, então, fundamental para o arquiteto saber eleger os seus "objetos de afeto", pois esses, assim como o conhecimento das formas da cidade, também eram referências válidas. É essa liberdade de deslocamento das formas de seu estado original ou de sua função, que Rossi parece operar, trabalhando com objetos como se fossem fragmentos arqueológicos sem significados estabelecidos.

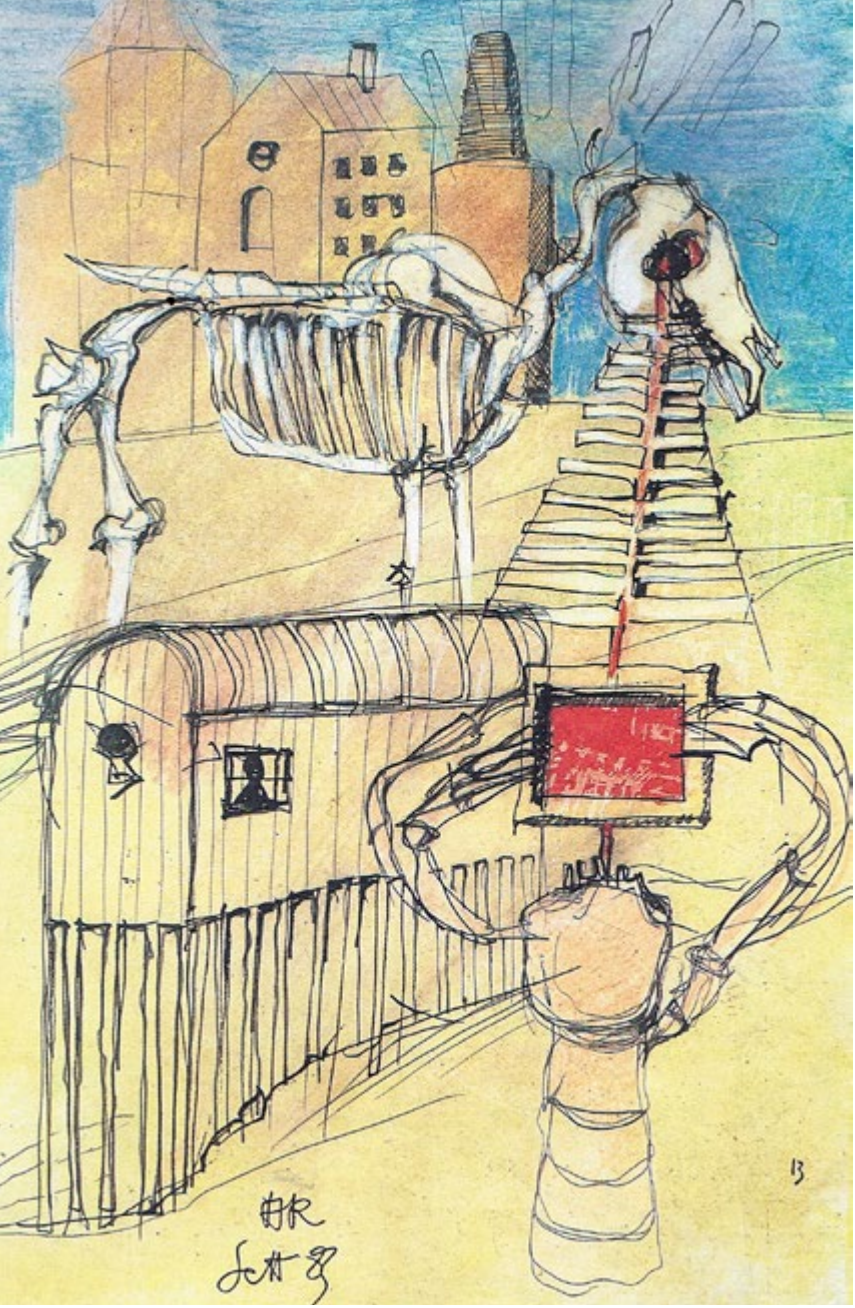
> Mas a questão do fragmento em arquitetura é muito importante porque talvez apenas as destruições exprimam completamente um fato. Fotografias da cidade durante a guerra, seção de apartamentos, brinquedos quebrados. Delfos e Olímpia. Esse poder de usar peças de mecanismos cujo senso geral é em parte se perdeu sempre me interessou, também formalmente. Penso em uma unidade, ou em um sistema feito somente de fragmentos recompostos: talvez apenas um grande impulso popular possa dar o sentido de um desenho

geral. (ROSSI, 2009, p. 29)[126]

A relevância dos objetos de afeto, do fragmento resgatado pela memória, revela o posicionamento projetual do arquiteto italiano. As formas dadas pela experiência e pela memória são apropriadas e reiteradas pelo milanês com o objetivo de lhes atribuir outras funções e significados, pois, para ele, "[...]o emergir das relações entre as coisas, mais do que as próprias coisas, coloca sempre significados novos" (ROSSI, 2009, p. 41). Trata-se, portanto, de uma memória que escapa à narrativa linear histórica, é a *mémoire involontaire* de Proust, sinalizada por Benjamin (1983): é a lembrança pessoal que surge de forma espontânea e imprevisível, ou seja, pelo acaso. O passado é retornado ao presente por meio de sensações, emoções e sentidos que dão a ver as experiências de cada indivíduo. Em Rossi, as percepções visuais da sua infância e de suas viagens são as mais fortes. Esse passado fragmentado, o da experiência, que se torna o seu repertório figurativo a ser retrabalhado. O exemplo mais célebre dessa operação é a sua proposta para a ampliação do Cimitero di San Cataldo, em Modena. O desenho inicial, tal como narrou, foi concebido no quarto de um hospital, quando se recuperava de um acidente automobilístico e sentia apenas as "dores dos ossos". A estrutura óssea, o fragmento e a "[...] conformação osteológica do corpo como uma série de fraturas por reconstituir" (ROSSI, 2009, p. 33) ficam evidentes no desenho do edifício central do projeto, constituindo, conforme Ferlenga (2001, p. 50), uma "espinha dorsal" que conecta os dois elementos monumentais, o cubo e o cone **(FIGURA 5)**.

A representação do esqueleto e dos ossos como partes que se completam em um todo foi também tema de muitos de seus

126 *"Ma la questione del frammento in architettura è molto importante poiché forse sole le distruzioni esprimono completamente un fatto. Fotografie delle città durante la guerra, sezione di appartamenti, giocattoli rotti. Delfi e Olimpia. Questo poter usare pezzi di meccanismi il cui senso generale è in parte perduto mi ha sempre interessato anche formalmente. Penso a un'unità, o a un sistema fatto solo di frammenti ricomposti: forse solo una grande spinata popolare può darci il senso di un disegno generale".*



desenhos. Em Costruzioni in collina (1983) **(FIGURA 6)**, a ossada de um cavalo e de um crustáceo estão ao lado dos blocos retangulares do Cemitério de Modena e dos compridos pilares da Villa Borgo Ticino, ressaltando suas semelhanças figurativas. Outro fragmento extraído de suas experiências e bastante

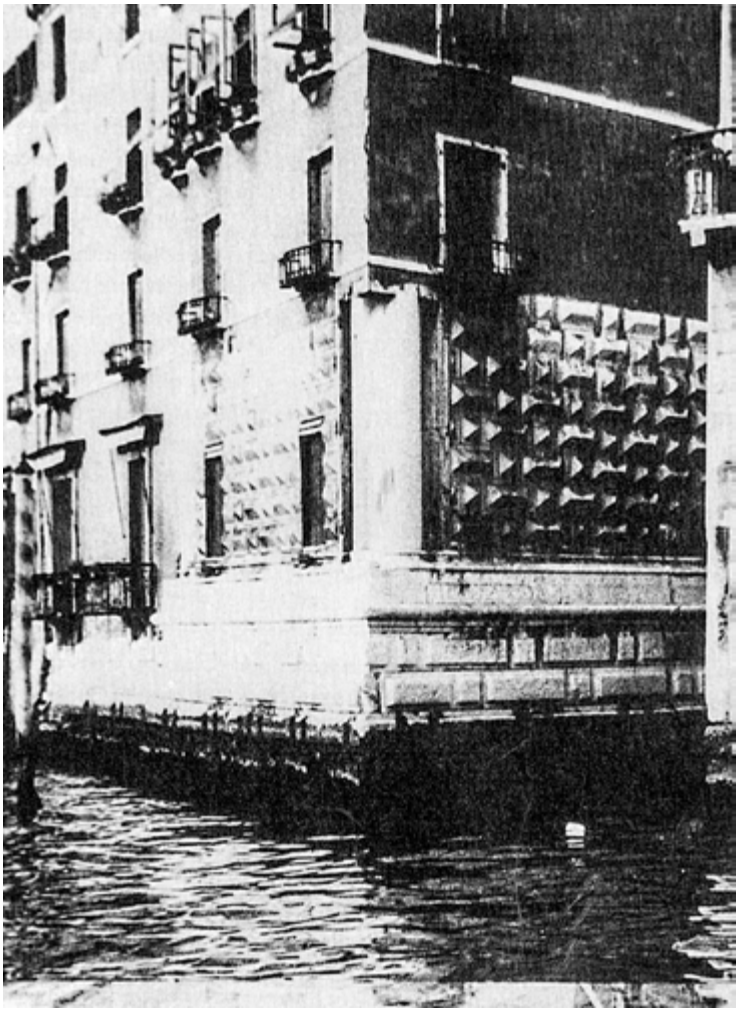
FIGURA 6:
Construzioni in collina, Aldo Rossi, 1983.
Fonte: ADJIMI; BERTOLOTTO (1993, p. 84).

empregado em suas obras arquitetônicas e ilustrações é a coluna de Filarete **(FIGURA 7)**, do incompleto Palazo Ca' del Duca, no Canal Grande: "A coluna e seu embasamento" é "um princípio e um fim", um "[...]símbolo de arquitetura devorada pela vida que a circunda" (ROSSI, 2009, p. 27)[127]. A mesma relação de uma coluna do canto isolada foi referência para o projeto da Unità Residenziale Friedrichstadt (1981) **(FIGURA 8)**.

A interpretação da cidade como um conjunto de fragmentos arqueológicos de diversas temporalidades e a importância das memórias, coletiva e individual, para a compreensão da complexidade dos *fatti* possibilitaram a Rossi o enfrentamento das formas em suas complexidades figurativas. Conforme o arquiteto argentino Adrián Gorelik (1998, p. 94), cada objeto, fosse uma chaleira, uma espinha dorsal ou um cone, era encarado como livre de função e significado fixos, eram apenas formas, prontas para serem "dispostas arbitrariamente sobre um tabuleiro neutro" e para se associarem a outras referências a fim de estabelecer diversas relações e valores culturais distintos. Desse modo, como conclui Gorelik (1998), Rossi abre uma possibilidade de correspondências de significações e de valores simbólicos para elementos dados aprioristicamente. As formas, para ele, possuem um valor em sua imagem e em sua capacidade de evocar outras imagens e, portanto, no estabelecimento das relações semânticas. Elas, de tal modo, sempre possibilitavam uma ambiguidade de sentido e um potencial para criar outros novos.

O conceito de *città analoga* que possibilitou a operação rossiana de atuar na relação entre a forma e o símbolo. É a superação das etapas de descrição e de conhecimento descritas no *L'architettura*

127 *"[...] colonna e il suo basamento, questa colonna che è un principio e una fine [...] un simbolo dell'architettura divorata dalla cita che la circonda".*



acima:
FIGURA 7:
Coluna angular do Pallazo Ca' del Duca, Antonio di Pietro Averlino (Filarete), Veneza, 1461.
Fonte: ROSSI (2009, p. 22).

à direita:
FIGURA 8:
Complexo residencial Friedrichstadt, Aldo Rossi, Berlim, 1981
Fonte: FERLENGA (2001, p. 102).

della città e "[...] a capacidade da imaginação que nasce do concreto", como pontua Gorelik (1999, p. 214). Essa é a chave do procedimento inventivo rossiano, uma vez que as tipologias formais fixadas pela tradição poderiam assumir sentidos autênticos por marcarem os novos acontecimentos, mas sem perder, contudo, sua relação com o passado e com os seus significados primeiros. Em um pensamento puramente formal, com destaque para o problema da representação e da transmissibilidade figurativa, Rossi consegue, então, estabelecer um plano de semelhanças figurativas entre áreas, situações, edifícios e objetos, destituindo-os de um tempo único, recuperando-os do passado, para trazê-los ao presente. É, conforme pontua Narpozzi (1992, p. 171), uma "[...] atitude de colecionista que 'arranca' as coisas do tempo histórico e as isola do contexto que pertenciam, as eleva fora do tempo".

Para Gorelik (1998), a figura da *città analoga*, além de ser o momento supremo do desenvolvimento projetual, propõe romper com o processo de naturalização da cidade, uma espécie de atitude trivial por parte dos cidadãos diante da produção coletiva urbana e dos seus processos de mudança e conservação, uma vivência na cidade sem experiência, enfim, uma dormência produzida pelo *shock* dos estímulos provocados pela cidade, tal como teorizou o sociólogo alemão Georg Simmel. Ainda de acordo com o arquiteto argentino, a *città analoga* propõe um caminho inverso a tal processo que levou à percepção distraída, à atitude *blasé* e ao distanciamento da postura crítica diante das imagens urbanas. Esse conceito rossiano "[...] permite colocar em cena as figurações naturalizadas da cidade, desconstruindo-as e compondo suas diferentes qualidades temporais e espaciais" (GORELIK, 1999, p. 210), permitindo os desdobramentos das imagens e das simbolizações culturais que a cidade produz.

Por fim, para que esses fragmentos recolhidos pela experiência citadina ou pela rememoração pessoal encontrem um novo lugar e recebam novos significados, eles devem ser esquecidos. O esquecimento é o movimento final de toda operação lógico-analógica, é

"[...] o objetivo de uma inalterável seleção da tipologia das construções pictóricas e gráficas" (ROSSI, 2009, p. 68)[128]. É quando o arquiteto, com suas recordações e afinidades figurativo-analógicas, sai de cena e dá espaço ao outro. Afinal, o arquiteto milanês acreditava que "[...] o projeto pode ser a conclusão ou ser esquecido e confiado a outras pessoas e situações" (ROSSI, 2009, p. 65)[129]. A arquitetura assume então sua razão de ser: um espaço para o acontecimento, para o imprevisto, o lugar da ação humana se torna "[...] um fundo perceptível apenas para o especialista" (p. 71). Ela deve ser esquecida para desenvolver a vida. Ao lado desse esquecimento, também deixa levar um pouco da identidade do autor e das coisas que ele observou, uma vez que o próprio processo de descrição de certa forma revela a sua identificação com a coisa descrita. Por isso, os projetos Cabina dell'Elba e do edifício em Gallaratese mobilizaram o mesmo raciocínio da relação da cidade com a habitação e a vida do homem, apesar de serem "[...] cópias de observações e de tempos diversos" (p. 65)[130].

É nesse sentido que Vittorio Savi (1998, p. 52), no texto *Olvidar a Rossi*, publicado na revista argentina *Block,* não sente receio em convidar o leitor para o trabalho de esquecer a figura de Aldo Rossi. Nesse ensaio, Savi relembra o discurso de Enzo Paci por ocasião da homenagem à morte de Ernesto Nathan Rogers. Naquela celebração, Paci defendeu o esquecimento da "[...] existência do autor-arquiteto, com o fim de privilegiar a essência de sua autoridade arquitetônica e de garantir que tal essência continue no tempo" (*apud* SAVI, 1998, p. 52). Era o que também pensava Rossi (2009): que o autor, em sua curta existência terrena, pode ser esquecido, mas a sua produção arquitetônica, como *fatto*, persiste no tempo. Ainda assim, ressalta ele, "[...] a arquitetura, para ser grande, deve

128 *"Dimenticare l'architettura o qualsiasi proposizione era l'obiettivo di una scelta immobile della tipologia delle costruzioni pittoriche e grafiche [...]".*

129 *"[...] Così credo che il progetto può essere la conclusione oppure essere dimenticato effettivamente e affidato ad altre persone o situazioni".*

130 *"[...] sono come copie di osservazioni e tempi diversi".*

ser esquecida ou colocar apenas uma imagem de referência que se confunde com as recordações" (ROSSI, 2009, p. 71)[131]. Ou seja, ao contrário do homem, a arquitetura pode resistir ao tempo, mas seu valor, a sua *raison d'être*, não é sustentar um valor em si mesmo, tal como um objeto artístico guardado em um museu, mas ser um organismo vivo, servindo sempre com uma cena para o acontecimento humano. O esquecimento é, portanto, conforme pontua Gutiérrez (2001, p. 135), "[...] o desejo de liberar a arquitetura do princípio do autor, para facilitar sua transformação em veículo de experiência e sua inserção no curso da vida".

No sistema rossiano, as memórias, a coletiva e a pessoal, atuam como mediadoras da temporalidade de dois extremos: a forma arquitetônica (encarnada nas pedras, nas cidades, na matéria de longa duração e extraída das leis tipológicas) e o símbolo (mutável, que acompanha o instante, representa o acontecimento e demarca um período curto). O primeiro tipo de memória é fundamental para demarcar as relações entre a forma e a sociedade, e entre o símbolo, a cultura e a identidade social. Já a memória subjetiva autoriza ao autor o uso da poética analógica, da interpretação e da ressignificação das formas elegidas aprioristicamente. Por isso, é necessário ao arquiteto o esquecimento de sua própria criação e das relações que foram mobilizadas para seu surgimento. A arquitetura, por fim, segundo Rossi (2009), poderá cumprir seu papel como lugar dos acontecimentos e para a livre interpretação e associação daqueles que vão vivenciá-la.

131 *"L'architettura per essere grande deve venire dimenticata o porre solo un'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi"*

3.2.
A metafísica aldorossiana e os tempos da cidade

Embora as contribuições arquitetônicas de Aldo Rossi sejam bastante difundidas nos grandes manuais arquitetônicos, em decorrência de seu relevante papel no movimento neorracionalista[132], muitas dessas interpretações reduzem seus trabalhos teóricos e práticos a meros esquemas, não revelando a complexidade do pensamento do arquiteto. A rigor, o conjunto de sua obra organiza-se segundo duas dimensões que aparentemente são conflitantes. Em uma delas, observa-se uma pesquisa teórica pautada na lógica de um discurso racional, em que o rigor disciplinar, a retomada da importância da história, o recurso da investigação analítica das formas da cidade e a classificação dessas em tipologias se constituíram nos fundamentos estabelecidos pela "ciência urbana". Na segunda dimensão, encontram-se os projetos, as obras arquitetônicas e artísticas que estão fortemente marcadas por suas subjetividades e poéticas, ambas influenciadas pelo conceito da *città analoga*.

A noção de *città analoga* permitiu a Rossi reunir objetos e figuras de distintas condições e origens em uma única representação, ou seja, elas compartilhavam, entre si, correspondências formais e/ou evocavam a experiência pessoal do autor. É, portanto, uma teoria projetual que considera a vivência pessoal e as capacidades de rememoração e de imaginação como mecanismos nucleares ao processo compositivo arquitetônico. Ambas as dimensões, a racional e a poética, revelam a vontade do milanês de querer aproximar os campos da teoria e da *práxis*, uma vez que ele não os via como esferas opostas, e sim como perspectivas complementares

132 Kenneth Frampton (2008), teórico da arquitetura, localiza, de forma panorâmica, numerosas tendências artísticas durante esse período de 1960-1970, tais como o populismo, o racionalismo, o estruturalismo, o produtivismo, o neovanguardismo, organizadas segundos critérios formais. Ele restringe o termo pós-modernismo às tentativas não muito bem-sucedidas de internacionalizar o debate promovido pela Bienal de Veneza de 1980, denominada Strada Novissima. Rossi, por sua vez, configurou o grupo do racionalismo ou neorracionalismo (FRAMPTON, 2008).

e correlatas. Na perspectiva rossiana, o processo analógico era o movimento final de sua teoria, que almejava, em um primeiro momento, "[...] analisar a forma e o mundo da forma para alcançar uma construção autônoma" (ROSSI, 1975, p. 372), para, em seguida, manipular tais elementos visando a constituição de uma nova composição. Também não significou o abandono da postura racional, tão reivindicada em sua obra escrita. Ao contrário, advogava que o recurso analógico se referia a um determinado momento de um rigoroso processo, no qual o projeto arquitetônico seria o produto de uma investigação metódica que considerava também o posicionamento pessoal.

O conceito de *città analoga*, não explicitamente mencionado no livro de 1966, foi citado posteriormente em dois artigos: *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, desenvolvido para o catálogo da exposição Illuminismo e architettura del Settecento Veneto, e a Introdução da segunda edição italiana de *L'architettura della città*, ambos publicados em 1969. Nesses escritos, Rossi reforça o conceito de analogia, esclarecendo-o mediante uma comparação com a obra *Capriccio com edifici palladiani* (1755), de Canaletto. A operação empregada por esse pintor do Setecentos foi a de transpor monumentos palladianos ideais para um único sítio. O intuito do pintor era constituir uma paisagem imaginária de Veneza, elaborada com "[...] elementos ligados à história da arquitetura e da cidade" (ROSSI, 1975, p. 370), enfim, idear uma *cittá analoga* àquela tomada como referência. Em 1976, o mesmo tema ganhou destaque na obra *La città analoga: tavola* **(FIGURA 9)**, assinada por Rossi junto com Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart e exposta na Biennale di Venezia. O painel era uma grande colagem formada por diferentes fragmentos extraídos de obras artísticas, projetos arquitetônicos e traçados urbanos, ora consagrados pela história, ora assinados pelo próprio Aldo Rossi. Nesse trabalho, nota-se uma forma radical de propor uma teoria arquitetônica. Resumida em uma única imagem, seu principal objetivo era incorporar distintos tempos e diversas camadas de sentido que são observáveis quando se investigam as formas da cidade. Sobre tal discussão, o autor esclareceu:

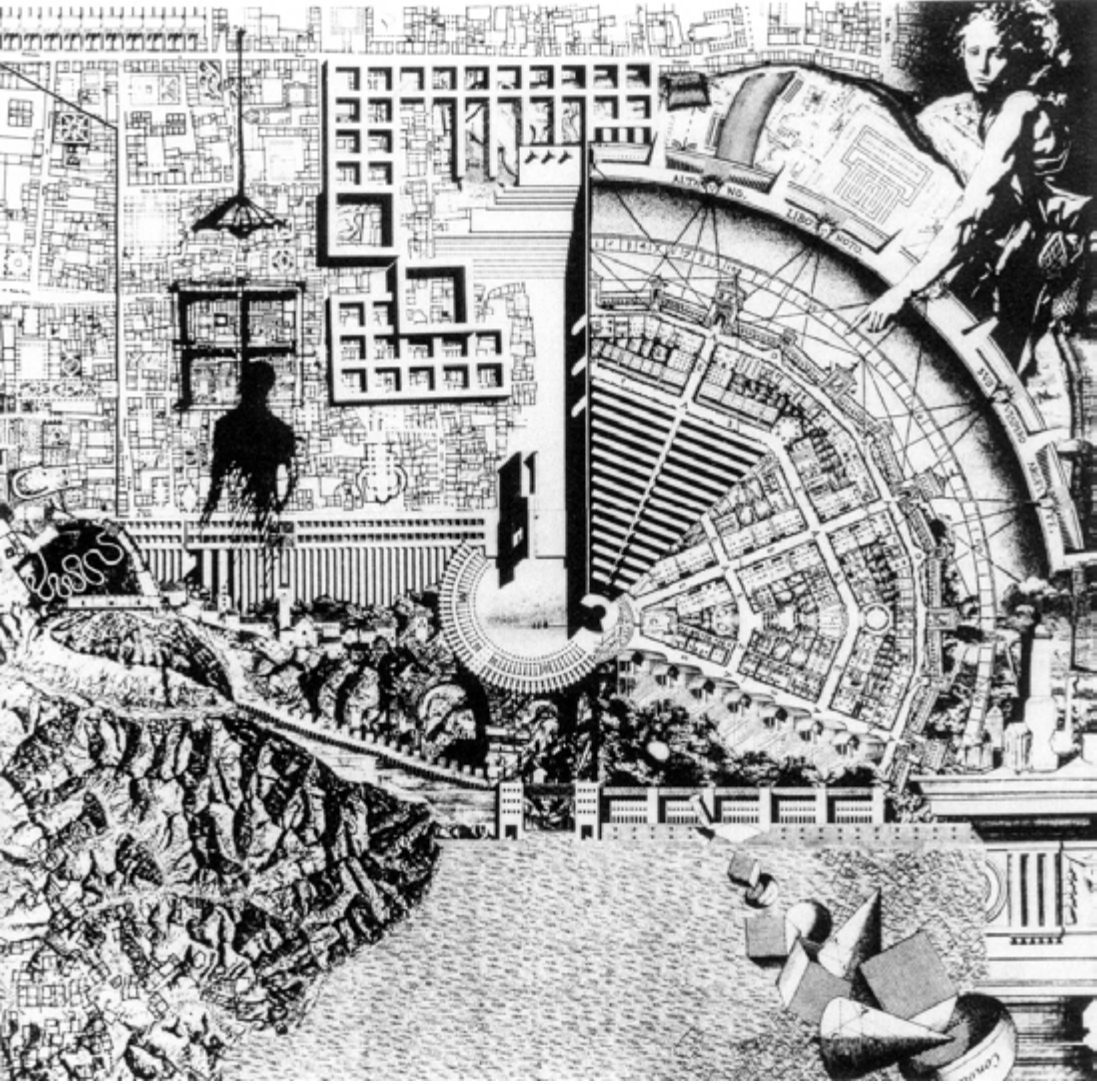


FIGURA 9:
Painel La città analoga, Aldo Rossi, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart and Eraldo Consolascio, 1976. Fonte: ROSSI (1976a. p. 5).

> Parece, contudo, claro que o painel sugere, de modo bastante plástico, a imagem do significado diverso que projetos distintos produzem através de uma montagem relativamente arbitrária; para retirar cada valor mecânico ou mecanismo a essa construção, que os autores, mais ou menos automaticamente introduziram nas coisas, objetos, recordações, buscando exprimir uma dimensão ao entorno da memória. (ROSSI, 1976a, p. 7)[133]

A ilustração da ordem dórica de Andrea Palladio e as plantas edificatórias assinadas por Michelangelo, Bramante, Le Corbusier, Borromoni e Piranesi compartilham a mesma superfície desse painel. Tais imagens célebres também se conjugaram com os desenhos técnicos e com os croquis do Cimitero di San Cataldo, em Modena; da Villla Borgo Ticino e dos Uffici della Regione, em Triste; da Unità Residenziale San Rocco, em Monza, todos concebidos por Rossi. Há lugar, até mesmo, para as chaleiras, as janelas e as cabines de praias, figurações comumente usadas pelo arquiteto em seus trabalhos artísticos. Todos esses elementos, supostamente dispostos de forma arbitrária, foram articulados segundo suas aproximações formais, de tal modo que a composição final é apenas apreensível mediante o artifício da memória.

Essa técnica da colagem empregada na construção do painel, bem como a adoção dos elementos históricos como poética, avizinha-se das questões e dos procedimentos adotados pela Pintura Metafísica. Vanguarda predominantemente italiana que emergiu durante o fim da Primeira Guerra, esse estilo de pintura foi classificado como uma vertente do realismo, mas também flertava com algumas inquirições surrealistas. Em reação às experiências futuristas, artistas como Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi, Mario Sironi, Felipe Casorati e Ubaldo Oppi reuniam-se informalmente

133 *"Mi sembra comunque chiaro che la tavola renda in modo abbastanza plastico I 'immagine del significato diverse che progetti distinti producono attraverso un montaggio relativamente arbitrario; per togliere ogni valore meccanico o di meccanismo a questa costruzione gli autori, più o meno automaticamente, hanno introdotto cose, oggetti, ricordi cercando di esprimere una dimensione dell'intorno e della memoria".*

ao redor das revistas *Valori Plastici* e *Novecento*. Eles interpretaram a herança do passado como uma nova perspectiva para os rumos da arte moderna italiana. Assim, não demorou para que, após a exposição do painel da *città analoga*, os historiadores da arte e da arquitetura estabelecessem relações entre a obra e o conceito aldorossiano de *città analoga* à expressão artística da "pintura metafísica".

No campo da crítica, entretanto, a reação imediata ao painel não foi muito positiva, em especial, o posicionamento dos italianos Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co. Na interpretação do primeiro, divulgada no ensaio *L'architecture dans le Boudoir* (1974), a geração dos arquitetos italianos das décadas de 1960-1970, visando a reconstrução da disciplina arquitetônica, apropriou-se tanto da linguística quanto das técnicas artísticas do Movimento Moderno. No olhar tafuriano, tal atitude, além de revelar um posicionamento nostálgico em relação ao passado próximo, reduziu os elementos da tradição moderna a meros "fragmentos enigmáticos", a "[...] sinais mudos de uma linguagem cujo código havia se perdido" (TAFURI, 1974, p. 38). O crítico alegou que aqueles que desejavam que a arquitetura "falasse", ou seja, os arquitetos que adotavam as categorias do campo linguístico, eram forçados a se afastar do mundo da realidade e da experiência cotidiana. Afinal, os materiais do "mágico círculo da linguagem" eram completamente alheios de qualquer significado. Por fim, em seu diagnóstico, a arquitetura tornava-se uma operação anti-histórica e era "[...] reduzida ao grau zero de toda ideologia arquitetônica, de qualquer sonho de função social" (TAFURI, 1974, p. 38).

Especificamente em relação à teoria analógica e aos projetos de Rossi, Tafuri (1974) os condenou por seu completo distanciamento do universo empírico e real. O conjunto da obra do arquiteto, no julgamento do crítico, resumia-se a um sistema autônomo, estruturado em símbolos que não se justificavam por fatores externos, mas apenas por suas próprias relações. Tal estrutura, fechada em si mesma, não seria capaz de efetivamente se comunicar com o

outro, pois revelaria, apenas, os seus próprios códigos e a natureza de suas leis, cujo "[...] imperativo categórico é a absoluta alienação da forma" (TAFURI, 1974, p. 42). Era, portanto, uma linguagem sem significado, uma tautologia linguística que não atingiu o restabelecimento da disciplina, mas antes promoveu a sua dissolução:

> Rossi proclama um alfabeto que rejeita articulações. Como a representação abstrata de suas próprias leis arbitrárias, ela torna artifício para seu próprio campo. Por este meio, tal arquitetura remonta à natureza estrutural da própria linguagem. Exibindo uma sintaxe de signos vazios, exclusões programadas, limitações rigorosas, ela revela a inflexível natureza do arbitrário e da falsa dialética entre a liberdade e as normas que são características da ordem linguística. (TAFURI, 1974, p. 42)

Mais tarde, em 1982, no *Storia dell'architettura italiana*[134], Tafuri reafirma sua posição sobre a produção teórica e projetual de Rossi e de sua geração. Para ele, as discussões mobilizadas dentro do ciclo de Ernesto Nathan Rogers – que discutia a relação entre a arquitetura e a linguagem e do qual Rossi era um membro atuante –, abriram espaço para horizontes em que os âmbitos da subjetividade e da experiência pessoal atuassem como justificativas para a produção arquitetônica. Esse posicionamento introspectivo, de acordo com o crítico italiano, pertencia apenas ao campo da imaginação e, assim, revelava-se como uma atitude obstinadamente alienada, pois "[...] qualquer um que se emerge no campo do imaginário hoje – tal como Blanchot nos alertou – é forçado a anular espaço e tempo, para enviá-los profundamente na inexistência do «espaço literário»" (TAFURI, 1989, p. 137).

Enquanto Tafuri definiu a linguagem rossiana como incomunicável, Dal Co, em *Criticism and Design* (1978), desaprova-a por seu simplismo e redundância. Na avaliação desse crítico, a arquitetura de Rossi era marcada pela "vocação narrativa" e pela "veia

134 Para esse trabalho foi consultado a versão norte-americana da obra, *History of Italian Architecture*, de 1974.

nostálgica", e tal linguagem só era compreensível se fosse possível acessar o universo autobiográfico do autor, uma vez que suas obras referenciavam apenas as descrições de seu processo criativo, que, por sua vez, remetia às suas experiências pessoais. A imagem final da obra, dessa forma, sempre estaria associada ao desenvolvimento compositivo do autor, o que impossibilitava a sua abertura para distintas interpretações. Era um objeto que não poderia assumir outros significados, uma "[...] imagem congelada naquilo que ela representa" (DAL CO, 1978, p. 162) e, portanto, não traria nenhum progresso ao campo disciplinar. Nessa perspectiva, o ato de projetação se resumiria a uma atitude nostálgica de "contínuo retorno as soluções já elaboradas" (p. 166), uma vez que a arquitetura resultante desse processo analógico sempre se delimitaria com a reafirmação do mesmo significado. Em outras palavras, o edifício seria condenado à eterna narração da concepção projetual de seu autor. A conclusão de Dal Co (1978) apontou, por fim, que o princípio rossiano de *città analoga* restringe a arquitetura a uma mera arte do fragmento, em uma prática de agrupamento e associação de peças livremente disponíveis para a montagem do arquiteto.

Ambos os críticos, além de relacionarem os procedimentos de *città analoga* com uma das técnicas empregadas pelas vanguardas modernas, a *collage* de fragmentos, defendem uma aproximação com a poética da Pintura Metafisica. Para Dal Co (1978), os projetos de Rossi apresentam a mesma atmosfera metafísica dequiriquiana. Contudo, pondera que essa atmosfera não revelaria uma tentativa de construir um movimento de *revival*, e sim uma vontade de arcaizar os mecanismos da arte moderna de composição por meio da montagem, com a finalidade de afirmar a validade onírica do discurso projetual.

Já Tafuri (1989) atribuiu semelhança entre os projetos de Rossi e as representações urbanas de De Chirico, especialmente o Cemitério de Modena. Essa relação é notável aos olhos do crítico, que identifica, em ambos os artistas, o recorrente emprego de signos vazios e a construção de lugares igualmente vazios e abandonados pelo

tempo. A constatação final de Tafuri e Dal Co, contudo, é a mesma: ambos sustentam que Rossi retoma o vocabulário e os procedimentos modernos e que isso se deve a um posicionamento meramente nostálgico, que desobriga a arquitetura de sua função social.

Diferentemente das considerações desses dois críticos, outra compreensão da produção artística de Aldo Rossi pode ser alcançada quando se considera a hipótese da apropriação das linguagens vanguardistas pela noção rossiana de *città analoga*. Para tanto, cabe apontar as aproximações e os distanciamentos entre o conceito e as obras do milanês e as produções desses pintores vanguardistas. As criações do arquiteto italiano não se fundam em uma interpretação nostálgica do passado, tanto em relação às manifestações modernas quanto às expressões anteriores. A linguagem construída por Rossi no plano teórico e empregada em suas obras não aponta para o esvaziamento de significado no campo arquitetônico. Rossi, portanto, busca uma continuidade das formas da tradição histórica como uma alternativa aos impasses funcionalistas enfrentados por sua geração, e o faz mediante o artifício da memória e da imaginação.

Os objetos retratados em algumas de suas obras, tais como pinturas, croquis e gravuras, revelam a mesma obsessão formal aplicada em seus projetos arquitetônicos. Cúpulas, frontões, pirâmides, cilindros, prismas e troncos de cone foram elementos eleitos por Rossi para compor o seu próprio vocabulário, a fim de ser trabalhados até a exaustão. Apesar da simplicidade geométrica das formas adotadas, o diálogo formal não se estabelece com o abstracionismo ou com o purismo. Esses elementos, chamados por ele de "formas de afeto", foram eleitos dentro da vasta diversidade formal oferecida pela tradição histórica arquitetônica. Além do critério racional e investigativo, descritos em *L'architettura della città* (1966), há também um componente autobiográfico na escolha dessas formas: são fragmentos buscados na memória de sua infância, de seus estudos acadêmicos e de suas viagens, enfim, de suas experiências pessoais e de seu contato com os objetos da cidade.

A obsessão e a repetição formal indicam o desejo de Rossi de partir das formas preexistentes fornecidas pela cidade, pela periferia urbana e pelos monumentos, para manipulá-las, até extensivamente, segundo operações de combinações, justaposições e alternância de escala. A cidade, como objeto da experiência individual e coletiva, é a sua referência máxima de criação. É, por conseguinte, um esforço para traçar um caminho possível para a composição arquitetônica, pautada na análise de suas formas e no seu manuseio dentro da esfera da imaginação, mas uma "[...] imaginação verdadeiramente baseada no concreto" (ROSSI, 1977, p. 42). Para tanto, o arquiteto milanês defendia que era necessário, também, dar espaço para o posicionamento pessoal. A seleção dos "objetos de afeto" corresponderia justamente à predileção de cada um por determinadas formas.

Carlos Martí Arís, no ensaio *La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi* (1998), empenhou-se em estabelecer as aproximações entre a produção de Rossi, o conceito de *città analoga* e os procedimentos adotados pelos artistas do surrealismo. O autor alega que a grande conquista da noção de analogia, conforme estabelecida pelo milanês, é a inclusão do trabalho da memória na perspectiva arquitetônica, de tal modo que a arquitetura se converte em uma "máquina da memória". Nesse sentido, segundo Arís (1998), o procedimento adotado por Rossi permitiu reunir não só diversas arquiteturas e lugares no mesmo plano sincrônico, mas também considerou o uso de imagens de outra natureza, por serem recordadas e extraídas de sua interpretação da realidade formal. O autor identifica também dois mecanismos nas obras de Rossi: o da *collage* e o do *objet trouvé*, ambos comumente adotados pelos artistas vanguardistas. O primeiro refere-se à justaposição de elementos originalmente não contíguos, e que, ao serem reunidos e recompostos em uma imagem unificada, adquirem novos valores e significados: um jogo de manipulação e recombinação dos fragmentos. Além do painel exposto durante a Biennale de 1976, tal operação é recorrente em diversas representações de Rossi, a exemplo da obra *Dicatum Carolo* (1989). Nesse quadro, o arquiteto concebeu

FIGURA 10:
Dicatum Carolo, Aldo Rossi, 1889.
Fonte: ADJIMI; BERTOLOTTO (1993, p. 47).

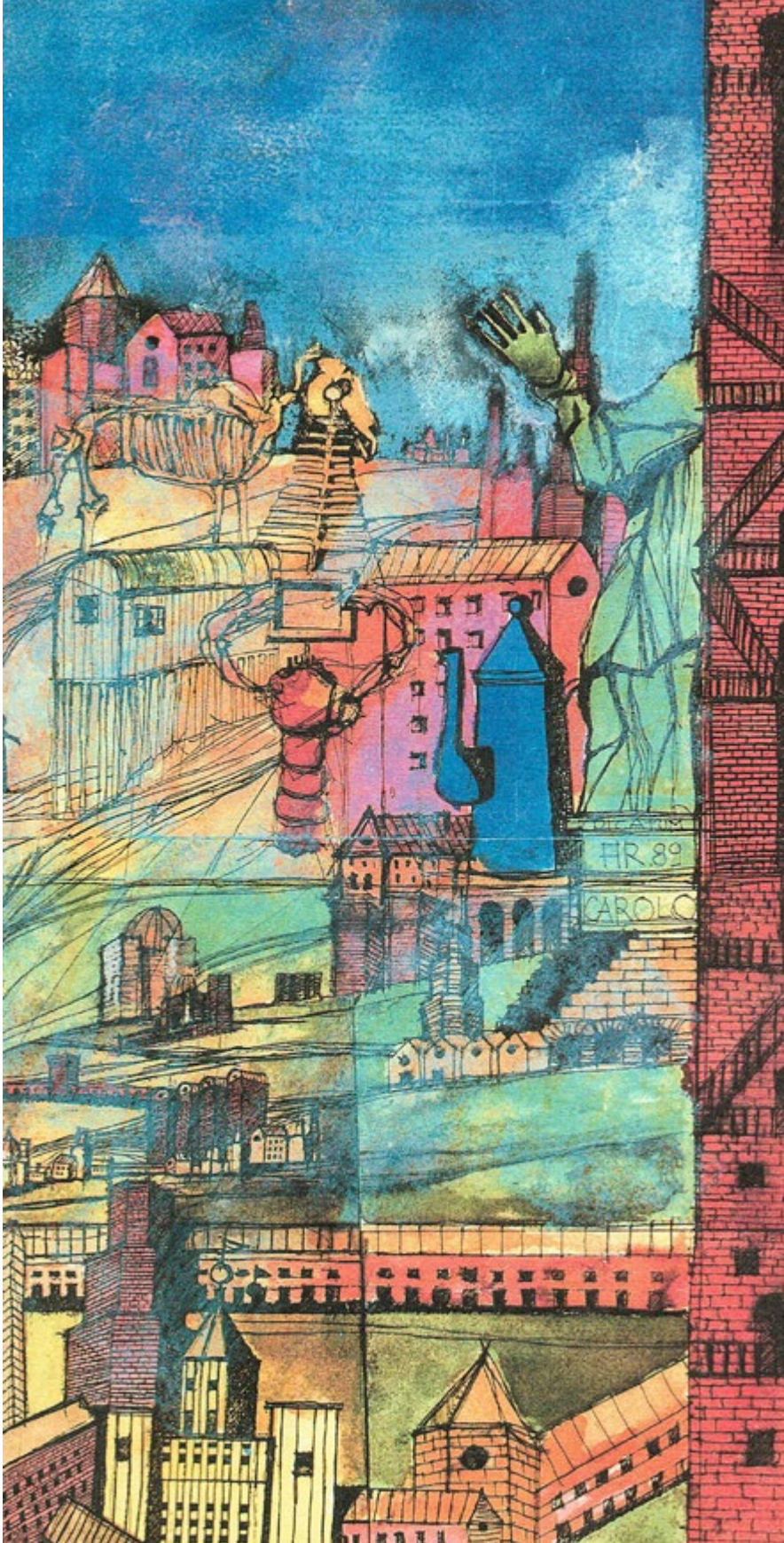
uma paisagem urbana imaginária, combinando distintas referências edificatórias da Europa, desenhos de seus próprios projetos, objetos utilitários e esqueletos de animais, referências que dialogam entre si apenas por suas proximidades formais **(FIGURA 10)**.

Em grande parte da *Autobiografia scientifica* (2009), Rossi justifica que esse trabalho formal é um discurso em defesa da lógica do fragmento. Ele advoga que a grande hipótese de sua teoria projetual é a de fixar os elementos aprioristicamente, após investigados e organizados em tipologias formais. Entretanto, o significado dessa montagem é estabelecido apenas no final da operação, que se revela imprevisto e inédito, pois "[...] uma teoria de arte não pode limitar o significado da obra a construir" (ROSSI, 1975, p. 371). Já o *objet trouvé*, técnica também recorrente na arte moderna, assemelha-se ao que Rossi chama de "fragmentos" e "objetos de afeição", como bem pontua Arís (1998, p. 69). É o emprego de objetos extraídos da realidade, eleitos sem nenhuma outra mediação ou categoria racional; é o movimento dado apenas pelo desejo de apropriação, tal como bem pontua Maddalena d'Alfonso (2011, p. 30):

> Rossi repropõe, tanto nos croquis e nas pinturas quanto nos projetos e nas obras edificadas, a lógica do fragmento urbano e, tornando a evocar a cidade como locus memoriae e sedimento de arquétipos, marca suas arquiteturas com um explícito estigma identitário, que é filtrado por uma erudita e encantada iconografia historicista.

A cafeteira esmaltada de Rossi, como tema frequente, é o exemplo mais enfático de tal procedimento.

Sobre as críticas que se aproximam da avalição de Dal Co e que também atribuem à linguagem de Rossi um hermetismo em seus próprios objetos e procedimentos, e, portanto, impossível de ser praticada como uma teoria amplamente válida, Antonio Díaz


FIR 89
CAROLC

(1998) elucida a lógica dos "objetos de afeto". Ele argumenta que, para aqueles que queriam seguir a teoria projetual de Rossi, não era válido nem a cópia direta das imagens empregadas pelo italiano nem a seleção das mesmas formas que ele elegeu. O próprio arquiteto, em entrevista à revista francesa *Architecture d'aujourd'hui*, relata seu repúdio a essa postura[135] (ROSSI, 1977a). De acordo com ele, era necessário, contudo, que cada um pesquisasse e buscasse na realidade urbana os próprios objetos para a manipulação compositiva, e não simplesmente repetir as mesmas fixações formais de outros arquitetos. Por isso, Rossi proclamava que o discurso analógico era também um discurso racional, porque o profissional, baseado somente no estudo da cidade, das tipologias e da história, conseguiria eleger as referências válidas para o seu trabalho.

Em razão disso, Díaz (1998) afirma que Rossi defendia ser imprescindível determinar os limites do campo disciplinar, estabelecer uma educação pautada em princípios formais e construir uma racionalidade que tentasse "[...] resolver melhor os problemas da linguagem que exige o campo cultural das formas e da construção" (p. 59). Dependeria, por fim, da transgressão pessoal de cada autor para a elaboração de arquiteturas plurais, distintas tanto umas das outras quanto delas com os objetos históricos tomados como referências iniciais. Era um caminho contrário ao da "arquitetura do pensamento único", mas no qual, para todos os casos, o ponto de partida era o mesmo: a arquitetura, a cidade e os elementos da vida cultural e cotidiana.

O processo de recolhimento dos distintos elementos da cidade, cabe ressaltar, significou centrar a história como questão

135 Na entrevista concedida à revista francesa *Architecture d'aujourd'hui*, Rossi (1977a, p. 42) declara seu posicionamento contrário à cópia e à imitação: "A imitação formal é sempre negativa. O aprofundamento e o desenvolvimento de princípios teóricos são mais importantes. Na realidade, eu não acredito que exista uma verdadeira 'escola rossiana' baseada na cópia formal de minha obra. Minha arquitetura é importante além das soluções que forneci. Se eu tenho um mérito, é o de ter formulado os princípios gerais (por exemplo, a claridade das escolhas tipológicas) que foram, principalmente, compreendidos e desenvolvidos pelos jovens. Minha poesia, ou minha história pessoal, é uma outra coisa e seria estúpido imitá-los''. (Tradução nossa).

fundamental da composição arquitetônica. Rossi via a arquitetura e a arte moderna como mais uma tradição, mais uma herança histórica, da mesma forma como interpretou os demais capítulos pretéritos da arquitetura. Todas essas tradições, modernas e pré-modernas, estariam à disposição dos artistas e arquitetos para a reafirmação e retrabalho das formas históricas e de suas respectivas poéticas. É nesse sentido que Peter Bürger, em *A Teoria da Vanguarda* (2008)[136], reconhece a importância das vanguardas para essa sensibilidade pós-moderna. Ele afirma que, mesmo com a falência das intenções políticas, as vanguardas ampliaram as possibilidades de linguagens, de técnicas e de procedimentos artísticos. Essa análise do autor alemão aponta para uma mudança da noção de temporalidade nas esferas das artes, como observa Ricardo Fabbrini (2017, p. 208): "A concepção de um tempo linear e a sucessão progressiva de técnicas teria sido substituído pela noção de 'tempos possíveis', de simultaneidade nas artes". O próprio Aldo Rossi (2009, p. 106), em seu livro autobiográfico, reconhece a impossibilidade de apontar para os estilos artísticos segundo um entendimento de superação e evolução:

> [...]Considero possível qualquer técnica e no limite poder chamar de estilo essa técnica. Considerar uma técnica superior à outra ou como mais apropriada é um sinal de demência da arquitetura contemporânea e da mentalidade iluminista dos Politécnicos que se transmitiu tal e qual ao movimento moderno em arquitetura.[137]

Além das técnicas vanguardistas supracitadas, a aproximação entre a obra de Rossi e as poéticas de Mário Sironi (1885-1961), Giorgio Morandi (1890-1964) e Giorgio De Chirico (1888-1978) foi

136 A obra original é de 1974. Para esse trabalho foi consultado a versão, em português, de 2008.

137 *"[...] considero possibile ogni tecnica e al limite di poter chiamare questa tecnica come stile. Considerare una tecnica superiore all'altra o più propria è un segno della demenza dell'architettura contemporanea e della mentalità illuministica della cultura dei Politecnici che si è trasmessa tale e quale nel Moderno in architettura".*

amplamente apontada pela historiografia[138]. Nos primeiros quadros pintados pelo arquiteto italiano, como observa Carter Ratcliff (1993), as representações aproximam-se bastante daquelas atribuídas a Sironi, declaradamente um dos pintores favoritos do arquiteto italiano. A temática central de Sironi – a cidade moderna e suas formas eternas, que exaltavam a grandiosidade italiana baseada na crença do destino de grande nação europeia – estava centrada em discurso que se esvaiu com o fim da Segunda Guerra **(FIGURA 11)**. Já em Rossi, as formas elementares revisitadas e a influência de Sironi **(FIGURA 12)** comunicam a sua rejeição ao fascismo. Aqui, a eloquência da cidade moderna é substituída por uma aproximação com a tradição e a história que sobreviveram aos dramáticos eventos bélicos.

Há, por isso, conforme Ratcliff (1993), um certo grau melancólico na retratação dessas paisagens urbanas, marcado pelo emprego de cores sóbrias. Mas o autor ressalta que, apesar da semelhança em relação à opção cromática, no emprego de pinceladas grossas e densas e no uso radical de efeitos de luz e sombra, as perspectivas de Rossi, de forma distinta às de Sironi, buscavam "[...] um futuro fundado em um passado melhor" (p. 11). Ainda, prossegue ele, o tema da periferia, também largamente trabalhado por Sironi, foi de especial importância para Rossi. A discrepância entre o centro e a periferia foi uma das grandes questões discutidas pelo arquiteto no meio acadêmico, e também abordada nos ensaios *La città e la periferia* e *Il problema della periferia nella città moderna*, reunidos no livro Scritti scelti sull'architettura e la città (1989).

Já os exercícios paratáticos de Rossi aproximam-se do processo compositivo de Giorgio Morandi, pintor italiano que se destacou por suas naturezas mortas. Morandi retratou utensílios do cotidiano, como garrafas, potes e vasos, que dispunha de forma a

138 Entre os manuais da história da arquitetura que apontam a aproximação de Rossi com a pintura metafísica estão: *Depois do Movimento Moderno*, de Josep Maria Montaner (2009, p. 143) e *Depois da Arquitetura Moderna*, de Paolo Portoghesi (2002, p. 183).

de cima para baixo:
FIGURA 11:
Paesaggio urbano con ciminiera,
Mario Sironi, 1930.
Fonte: Site Oficial da Pinacoteca Brera.

FIGURA 12:
Sem título, Aldo Rossi, 1950.
Fonte: ADJIMI; BERTOLOTTO (1993, p. 162).

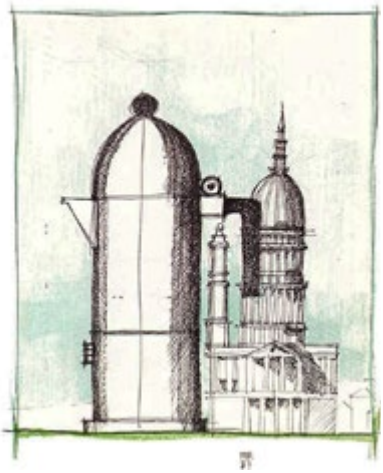
assemelharem-se a edifícios grandiosos e monumentos **(FIGURA 13)**. O mesmo jogo de escalas é usado por Rossi quando representa objetos domésticos em proporções edificatórias. Em *L'architettura assassinata* (1976), as cafeteiras, os copos e os talheres são elementos compositivos da paisagem urbana, dispostos livremente. No desenho *Dieses ist lange her-ora questo è perduto* (1975), as chaleiras e garrafas de café assumem a mesma dimensão do edifício central projetado para o Cemitério San Cataldo (1971), em Modena **(FIGURA 14)**. Em *Il pesce d'oro* (1997), uma igreja é colocada lado a lado com sua proposta para o museu Bonnefantenmuseum (1989-1990), cuja cúpula é uma referência comum à igreja e ao museu **(FIGURA 15)**. A mesma forma tornou-se também uma cafeteira desenhada por Rossi, denominada *La cupola* (1988) **(FIGURA16)**.

No entanto, possivelmente a maior afinidade entre a pintura metafísica e a obra de Rossi se dá com as figurações e com a poética de De Chirico. Vincenzo Trione, no ensaio *Metapolis: Metafisica e Città* (2006), explicita as convergências e os distanciamentos entre as obras do arquiteto italiano e as do artista grego. Em termos documentais, o autor afirma que a influência dequiriquiana na obra do milanês é imprecisa e que existem poucos registros nos quais Rossi declara essa aproximação. Ressalta Trione (2006) que apenas em uma anotação des *Quaderni azzuri*, datada de 19 de junho de 1968, Rossi elenca alguns artistas dos quais se sente próximo, incluindo o nome de De Chirico ao lado de Boullée, Klee e Adolf Loos, os quais, conforme o autor, eram os seus grandes heróis. Um ano depois, Rossi cita De Chirico e sua concepção de espaço no texto escrito para o catálogo da exposição *Iluminismo e architettura del'700 veneto* (1989d)[139]. Mesmo que as referências a De Chirico não sejam uma assunção declarada da influência do pintor nas obras de Rossi, é notável a conformidade entre os discursos mobilizados pelos dois artistas: a fascinação pela memória

139 O texto *L 'architettura della ragione come architettura di tendenza*, redigido para o catálogo da exposição foi, posteriormente, republicado no *Scritti scelti sull'architettura e la città* (1989).

de cima para baixo:
FIGURA 13:
Natura morta, Giorgio Morandi, 1929.
Fonte: Site Oficial da Pinacoteca Brera.

FIGURA 14:
Dieses ist lange her-ora questo è perduto, Aldo Rossi, 1975.
Fonte: ADJIMI; BERTOLOTTO (1993, p. 171).



acima:
FIGURA 15:
Il pesce d'oro, Aldo Rossi, 1997.
Fonte: Site BMIAA (Bigmat International Architecture Agenda).

à direita:
FIGURA 16:
La Cupola, Aldo Rossi, 1988
Fonte: Site Dezeen.

e pelo monumento como representações da identidade cultural, o interesse pelo fragmento e pelas associações e analogias formais e a retomada da arquitetura renascentista.

De Chirico, um pintor que se afastou do movimento futurista, do barulho, da velocidade e da utopia moderna do progresso, assumiu a cidade e sua arquitetura como um importante universo simbólico e uma das suas principais perscrutações artísticas. Ele, como aponta D'Alfonso (2011, p. 15), resgatou o mundo clássico para compor outra noção de modernidade, um novo mundo regido

pelos valores humanísticos, e, portanto, baseado na defesa de uma humanidade renovada na vivência pessoal na *polis* e na construção um novo homem, capaz de transformar o mundo por meio da razão. É nesse sentido que, para o pintor metafísico, os espaços públicos, construídos como símbolos da civilização, especialmente as praças, tornaram-se uma das grandes questões para construção de sua "enigmática modernidade". As referências primordiais são as cidades gregas e as renascentistas, mas, em suas representações urbanas, elas se misturam com pequenos vestígios da modernidade, figurados nas chaminés fabris e na fumaça das locomotivas que, normalmente, ocupam os planos distantes dos quadros, tal como é representado em *Piazza d'Italia con Fontana*, de 1934 **(FIGURA 17)**.

Assim como Rossi, que possui seus "objetos de afeto", tais como o cone e a cúpula, Trione (2006) afirma que De Chirico também parece ter insistido, obstinadamente, em alguns componentes: o arco, o pórtico e a torre. Esses elementos constituem o seu vocabulário metafísico e são usados em suas versões "puras", simplificados, alheios a alguma ornamentação. As cidades dequiriquianas não são lugares reais, mas antes composições oníricas e imaginadas, recuperadas pela lente da memória, como enfatiza o historiador da arte (TRIONE, 2006). Tais espaços referem-se à iconográfica histórica, são lugares compostos de fragmentos extraídos das cidades que foram caras a De Chirico, tais como Florença, Roma, Turim e Ferrara. Por isso, são representações abertas à compreensão do espectador, imagens cujos modelos são facilmente reconhecíveis. Trione (2006) também aponta que, de forma equivalente ao discurso analógico rossiano, De Chirico cria cenas urbanas fantásticas, mas que trabalham em um sistema de correspondências com as cidades reais.

> De Chirico sitia o real, por alargar o raio de ação do imaginário, fixa com compasso do desejo com a exatidão aritmética da compensação. Em um tabuleiro de xadrez, ele faz jogar elementos inventados e dados reais, que dispõem dentro de

FIGURA 17:
Piazza d'Italia con Fontana, Giorgio De Chirico, 1934.
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO (2011, p. 111).

> uma dimensão tocada por alteração e dissonância, distantes das necessidades da história. Para ele, a liberdade é sempre intensa, nascida do confronto com o mundo, filtrada por meio de transposições. (TRIONE, 2006, p. 309)[140]

A cidade criada pelo pintor opera, portanto, segundo relações de memória e recordação, por isso, a sua experiência individual é indissociável para o processo de idealização desse espaço. É próprio da teoria metafísica da beleza, como aponta Sergio Bettini (1996), compreender a imagem artística como uma "realidade em si", pois essa oferece "uma representação das coisas que são, na realidade, na «natureza»: só mais imediatas, mais vivas, mais personalizadas do que a visão comum" (p. 140)[141]. Por isso, em um

---

140 *"De Chirico stringe d'assedio il reale, per allargare il raggio d'azione dell'imaginario, fissato dal compasso del desiderio con l'aritmetica esattezza di un risarcimento. Su una scacchiera, fa giocare elementi inventati e dati veri, che dispone all'interno di una dimensione sfiorata da alterazioni e da dissonanze, distante dalle necessità. La libertà più intensa, per lui, nasce sempre dal confronto con il mondo, filtrato attraverso trasposizioni".*

141 *"[...]una rappresentazione delle cose che sono nella realtà, nella «natura»: soltanto più immediata, più viva, più personalizzata della visione comune".*

movimento interpretativo da história, D'Alfonso (2011, p. 18) afirma que De Chirico elege os seus arquétipos não apenas porque eles evocam determinada característica social, mas também porque representam o próprio autor, pois são "simulacros de si mesmo", são "[...] espelhos de artefatos que evidenciam sua natureza e dão corpo a seus sonhos". A indagação de De Chirico sobre a natureza de um novo homem moderno, explica a autora, significava abordar a relação entre a identidade do indivíduo e a sua interpretação do mundo, ou seja, era necessária a tomada de consciência dos elementos reais. Somente depois desse processo, seria possível pensar o poder de transfiguração da arquitetura e da cidade no campo da arte e indagar sobre a capacidade de "perturbar a ordem normatizada que condiciona o cotidiano" (D'ALFONSO, 2001, p. 29).

Nesta análise comparativa entre os dois artistas, fica evidente que, tal como para De Chirico, também para Rossi (2009) a memória e a experiência configuram como atributos de uma atuação ativa diante da cidade, em que reconhecer, perquirir e representar os objetos externos significa revelar a si próprio. É neste viés que Rossi (2009, p. 93) atribui a relação entre o homem e a cidade:

> Memória e específico como características para reconhecer a si próprio e aquilo que lhe é estranho pareciam-me as mais claras condições de explicação da realidade. Não existe um específico sem memória e nem uma memória que não provenha de um momento específico; e apenas esta união permite o conhecimento da própria individualidade e do contrário [...]. Era esta a relação do homem com a cidade, com a construção do seu microclima, com a própria especificidade.[142]

Por seu turno, é também em razão desse posicionamento que De Chirico (1968) celebrou a atividade exercida pelo arqueólogo, que

142 *"Memoria e specifico come caratteristiche per riconoscere se stesso e ciò che è estraneo mi sembrava le più chiare condizioni e spiegazioni della realtà. Non esiste uno specifico senza memoria, e una memoria che non provenga da un momento specifico; e solo questa unione permette la conoscenza della propria individualità e del contrario [...] Era questo rapporto dell'uomo con la città, con la costruzione del suo microclima, con la propria specificità."*

trabalha entre a memória e a história, que joga luz nos fragmentos das civilizações já esquecidas, mas que subjazem à cultura presente. Em *Archeologi* (1968), ele retrata duas figuras que representam essa atividade e levam em suas vísceras os elementos históricos e os fragmentos arquitetônicos **(FIGURA 18)**. Esse elogio ao fragmento e à arqueologia também é compartilhado por Rossi. Segundo o arquiteto italiano, as reconstruções dos pedaços insignificantes de objetos que se despedaçaram no tempo é uma das atitudes que mais o fizeram refletir sobre os significados da forma e sobre a relação passional entre os indivíduos e determinados objetos banais (ROSSI, 2009, p. 19).

Em relação à figuração, também há congruências entre as obras de Rossi e De Chirico. A temática das cabines de praia em *Le Cabina dell'Elba* **(FIGURA 19)**, de Rossi, e *Bagni misteriosi* (1939), de De Chirico **(FIGURA 20)**, por exemplo, é enaltecida por meio do discurso de redução máxima de uma tipologia canônica. Trata-se de uma simples construção que remete ao tradicional desenho da casa, a máxima sumarização da ideia de abrigo. O emprego do tronco de cone também é recorrente na obra dos dois artistas, tal como nos quadros *L'enigma di una giornata* (1914) e *L'architecture assassinée* (1974), de De Chirico **(FIGURA 21)** e de Rossi **(FIGURA 22)**, respectivamente. Em suas obras, ambos evidenciam essa geometria que carrega em si a noção de marco referencial das cidades, um objeto de destaque, um monumento.

Mas a questão mais abordada sincronicamente por Rossi e De Chirico é a da praça italiana. Em relação ao modo de representar tais espaços e os procedimentos implicados, Rossi chegou a se manifestar sobre a grande contribuição de De Chirico nessa temática. Em um ensaio publicado de 1972, o declarou: "Talvez não exista relação mais precisa e arquitetônica entre o estudo e a realidade das Praças de Itália de De Chirico; esses espaços, que têm sua realidade na observação de Ferrara, constroem uma imagem diferente

e decisiva" (ROSSI, 1989, p. 475)[143].

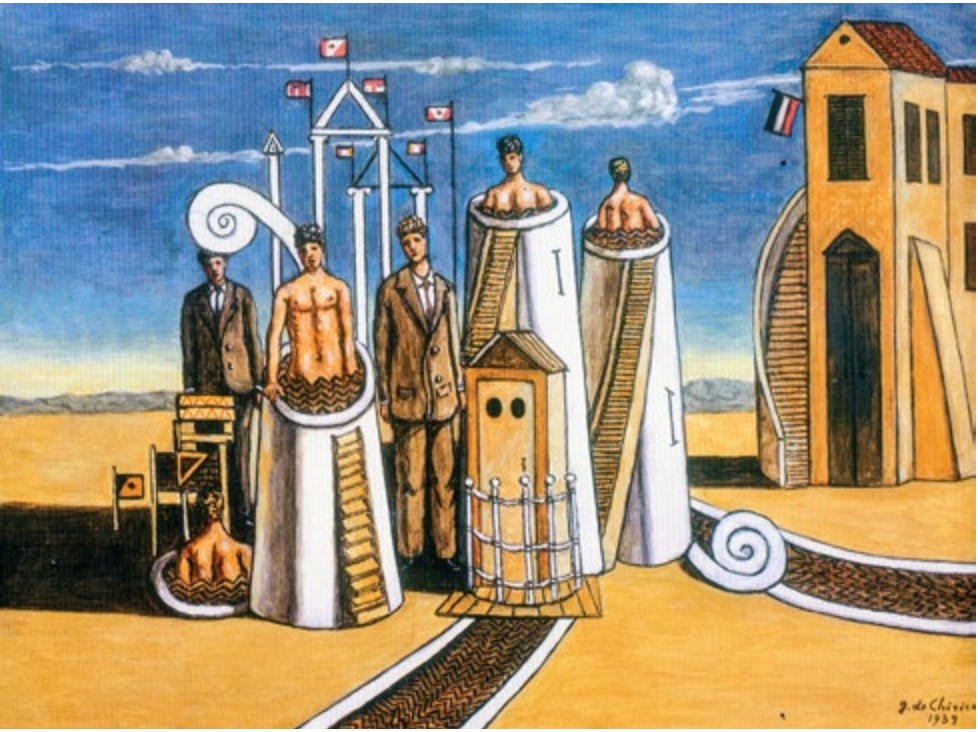
O elogio ao espaço público renascentista é também ponto de congruência entre ambos. Para Trione (2006), a descrição da representação renascentista das praças feitas pelo arquiteto milanês (1966, p. 118) no excerto "[...] a mais profunda noção que nós temos da praça italiana é, portanto, ligada à mesma noção de espaço que nós temos da cidade italiana" é bastante próxima da ideia defendida por De Chirico no ensaio *Il senso architettonico nella pintura antica,* publicado na revista *Valori Plastici* em 1920 (TRIONE, 2006, p. 336).

143 *"[...] Non esiste forse un rapporto più preciso, e architettonico, tra studio e realtà delle Piazze d'Italia di De Chirico; questi spazi che hanno la loro realtà nell'osservazione di Ferrara, costruiscono un'immagine diversa e decisiva".*

FIGURA 18: Archeologi, Giorgio De Chirico, 1968. Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO (2011, p. 63).

ao lado:
FIGURA 19:
Le Cabina dell'Elba, Aldo Rossi, 1976.
Fonte: ADJIMI; BERTOLOTTO (1993, p. 146).

embaixo:
FIGURA 20:
Bagni misteriosi, Giorgio De Chirico, 1939.
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ
CAMARGO (2011, p. 72).



ao lado:
FIGURA 21:
L'enigma di una giornata, Giorgio De Chirico, 1914.
Fonte: Site Oficial Fondazione De Chirico.

embaixo:
FIGURA 22:
L'architecture assassinée, Aldo Rossi, 1974
Fonte: ADJIMI; BERTOLOTTO (1993, p. 171).

As praças dequiriquianas, como *L'énigme d'une journée* (1914) e *Piazza d'Italia con statua di Cavour* (1974) **(FIGURA 23)**, contam com uma ausência de multidão, restando apenas um ou dois indivíduos. A arquitetura que circunda o espaço aberto das praças ganha assim maior expressão na composição, enquanto as edificações são caracterizadas pela solução mural de arcos e pilares, alinhados com aberturas superiores retangulares. No centro da praça, quase sempre se ergue uma estátua de mármore branco ou uma fonte. O monumento é o grande protagonista da cena, o objeto da memória coletiva que exalta, por excelência, os feitos humanos. O esquema espacial da praça como espaço aberto, circundado de pórticos que abraçam um elemento monumental é também usado por Rossi em muitos de seus projetos que contemplam a problemática do espaço público. Os projetos da Praça e do Teatro Paganini (1964), em Parma **(FIGURA 24)**, e o da Praça em Sannazzaro de' Burgondi (1976) são soluções que contemplam essa perspectiva.

Por fim, um símbolo mais ligado ao avanço da modernidade também foi constantemente retratado nas paisagens urbanas do artista e do arquiteto: a imagem do relógio. Em *L'énigme de l'heure* (1910), a edificação de dois andares, compostos por arcos, ocupa todo a superfície da tela, e um relógio de pontos ganha destaque no alto da fachada desenhada por De Chirico **(FIGURA 25)**. Rossi, por sua vez, emprega o mesmo elemento em suas obras e desenhos. Para a escola de Fagnano Olona, o relógio é o componente de destaque da parede que recebe a escadaria localizada no pátio central do edifício **(FIGURA 26)**. Entretanto, a relação com o tempo é o ponto que parece diferenciar a poética de Rossi da pintura metafísica.

Ainda que a questão da permanência, debatida no discurso do monumento e da identidade coletiva, seja igualmente relevante na obra rossiana e na dequiriquiana, o arquiteto não defende reconstituir o passado nem o contrapor ao tempo presente. Como bem pondera Trione (2006), a atração de Rossi pela arquitetura da Antiguidade e do Renascimento não exprime um desapego da vida, e sim, como enfatiza Portoghesi (2002, p. 183), uma "força de estar ao

de cima para baixo:

FIGURA 23:

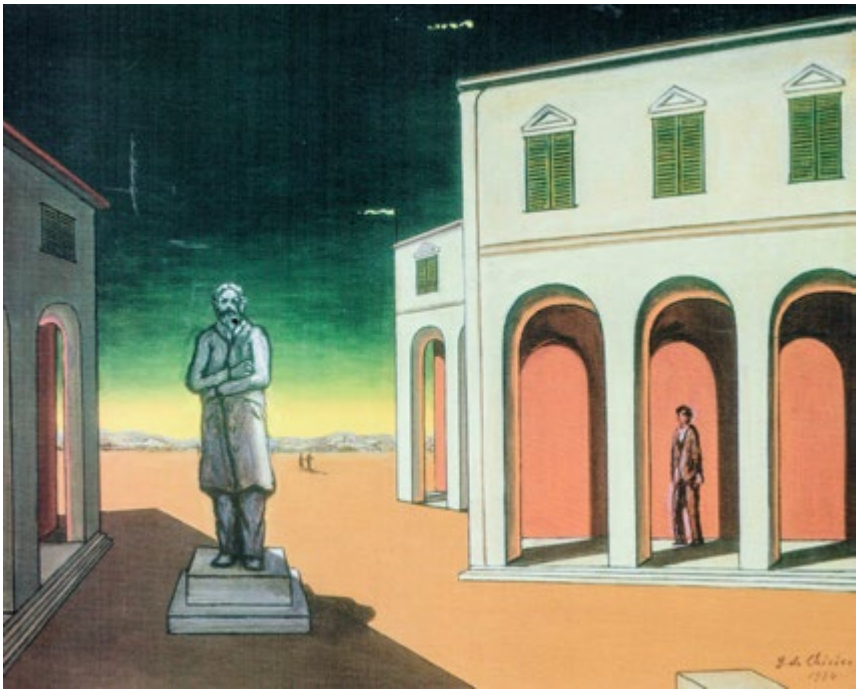
Piazza d'Italia con statua di Cavour, Giorgio De Chirico, 1974.

Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO (2011, p. 110).

FIGURA 24:

Praça e do Teatro Paganini, Aldo Rossi, Parma, 1964.

Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p. 48).



tempo". Em consonância com alguns mestres do Período Moderno, como Terragini, Loos e Mies, Rossi considera a história como um importante material de trabalho e a origem de toda sua investigação formal e de seu processo criativo. Ele é, contudo, um arquiteto da continuidade, da não ruptura entre passado, presente e futuro e que vê a transformação urbana como sinal de vivacidade. Desta forma, Trione (2006, p. 338) esclarece:

> Rossi propõe-se reconduzir a solução poética da metafísica para a substância das coisas, nascida do corpo vivo da cidade, concebida como um organismo em incessante modificação, que não deve perder a sua identidade. Ele identifica a arquitetura como a arte de construir e de modificar a polis não apenas como um fenômeno a ser relacionado aos resultados da civilização moderna, mas, acima de tudo, como um ativo no qual eventos e situações convergem, em experiências sobrepostas.[144]

É nesse sentido que Rossi (1996, p. 9) declara sua autonomia em relação à poética metafísica:

> Em muitos dos meus projetos, De Chirico é citado de forma inadequada; bastaria guardar o tempo da estação, sem tempo. O trem já passou nos quadros urbanos de Sironi; em outras palavras, o trem está perdido. Eu acho que a realidade de quem perde o trem é sempre uma condição invertida e inconveniente do tempo".[145]

Em outras palavras, enquanto as periferias de Sirione e as praças de

---

144 *"[...] Rossi si propone di ricondurre le soluzioni poetiche della Metafisica alla sostanza delle cose, scaturita dal corpo vivo della città, concepita come un organismo in incessante cambiamento, che non deve mai smarrire la sua identità. Egli identifica l'architettura con l'arte del costruire e del modificare la polis, intensa non solo come un fenomeno da porre in relazione con gli esiti della civiltà moderna ma, soprattutto, come bene in cui vicende e situazioni confluiscono, in sovrapposizioni di esperienze"*

145 *"[...] In molti miei progetti si cita a sproposito De Chirico; basterebbe guardare l'ora delle stazioni, senza tempo. Nei quadri urbani di Sironi il treno è già passato: in altri termini il treno è perduto. Penso che la realtà di chi perde il treno è sempre una condizione capovolta e scomoda del tempo".*

De Chirico são paisagens pouco habitadas, cuja atmosfera revela a ilusão de um tempo suspenso ou de um tempo perdido, expresso pela luz seca, pela opção cromática fechada, Rossi anseia pela continuidade temporal. Para Gorelik (1999), a *città analoga* não demonstra um saudosismo em relação ao passado, pois é uma atitude de reconhecimento das temporalidades da cidade. De um lado, há o tempo curto das intenções de projetos, dos movimentos políticos e dos acontecimentos sociais; de outro lado, há o tempo extenso de transformação das estruturas materiais.

Uma vez colocada a crise da lógica funcionalista de progresso e homogeneidade, Gorelik (1999) afirma que Rossi opera com outra condição espaço-temporal: a assunção do tempo heterogêneo, fragmentado e que dá a ver as fraturas da experiência histórica. Seria esse, de acordo com o autor, o mesmo recurso do cinema da *Nouvelle Vague* que representa o tempo não transcurso, mas sim os espectros da história e da memória. A *città analoga* é o cume da perspectiva aldorossiana de tempos plurais existentes no espaço urbano, "[...] é a necessidade de mostrar o templo múltiplo e o território fragmentado de história cultural das cidades" (GORELIK, 1999, p. 220).

O espaço urbano, como uma construção que se desenvolve de forma lenta, é o lugar de agregação e justaposição de todos os diferentes *fatti urbani*. Estes, por sua vez, são marcados por um determinado acontecimento que fixou, inicialmente, o seu significado. Mas, assim como as funções, os símbolos dos *fatti* também podem se transformar e assumir outras perspectivas interpretativas, restando apenas a persistência e a continuidade da forma da cidade. Ao afirmar o tempo múltiplo e circular, Rossi consegue então, ainda de acordo com Gorelik (1999), sobrepor o tempo linear e progressivo da história. Por isso, a colagem de vários elementos foi a forma que encontrou para melhor ilustrar tal conceito.

Faz-se claro assim por que, para o arquiteto, os seus procedimentos paratáticos das formas tradicionais não resultaram em uma

acima:
FIGURA 25:
L'énigme de l'heure, Giorgio De Chirico, 1910.
Fonte: FONDAZIONE FERRARA ARTE (2016, p. 24).

à esquerda
FIGURA 26:
Scuola Elementare, Aldo Rossi, Fagano Olona, 1972-76.
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p. 119).

mera agregação despropositada de elementos estilísticos do passado, como defendem alguns autores, mas, ao contrário, afirmam o discurso de Aldo Rossi, que visou atribuir novas significações às formas da tradição histórica. Na lógica rossiana, as formas são imutáveis e fixadas previamente, mas, ao serem trabalhadas e aplicadas em outros contextos, podem assumir novos significados, distintos em relação ao referencial urbano tomado orginalmente. O problema central enfrentado pelo arquiteto italiano é, portanto, a busca das formas que transcendem o *zeitgeist*, que perdurem no tempo. É o que ele define como uma "tipologia sem tempo". A forma ressignificada, contudo, não é descolada de seu ponto de partida, a cidade. Por meio do que ele entende por "processo analógico", os elementos formais, mesmo extraídos de seus contextos originais, são sempre passíveis de se referenciar a algo já conhecido, de corresponder a imagens já apresentadas à memória do observador, de ser associados a outras poéticas. Seriam, portanto, elementos relacionais que incitam a imaginação. O passado não é trabalhado segundo uma chave nostálgica, pois as formas pretéritas são apropriadas e repetidas visando a sua continuação e transformação.

Apesar da proximidade com as técnicas das vanguardas negativas, que questionavam a representação e o símbolo, Rossi parece caminhar no sentido oposto. Ele não almeja esvaziar o conteúdo do simbólico do campo arquitetura, tal como sugeriu Tafuri ao parafrasear Magritte e seu cachimbo no ensaio *Ceci n'est pas une ville* (1976), no qual descreve o processo analógico de Aldo Rossi. Mas, de modo contrário, a *città analoga* propõe partir da forma histórica e jogar com o universo de semelhanças e correspondências entre os objetos da cidade, a fim de compô-los em diferentes qualidades espaciais e temporais. As esferas da memória e da imaginação, então, agiriam como uma espécie de mediador entre os significados estabelecidos previamente e os possíveis. Com isso, Rossi não almejou destituir ou deslocar o significado do objeto tomado inicialmente, e sim potencializar a sua capacidade de informação e representação ao atribuir-lhe novos sentidos, ou seja, dilatar a

densidade de significante de cada objeto. A cidade seria, então, um organismo em contínua transformação, sempre que seus objetos pudessem adquirir significados e, dessa forma, acompanhassem o seu desenvolvimento histórico, os eventos e a vida que nela pulsa. Contudo, ao garantir o uso das mesmas formas, a cidade se transformaria, mas ainda seria a mesma. Como bem pontua Gorelik (1998, p. 96), trata-se também da conjunção entre a cidade e sua cultura, pois

> [...] [a figura da "città analoga"] busca dar forma a um modo alternativo de interpretar essa relação [cidade e cultura] em que os objetos da história, seus rastros culturais, estão carregados de um simbolismo mudo, fundante da identidade social e cultural, que deve ser decifrado e reativado[...]. Como montagem de objetos que condensam valores, a "città analoga" postula que a cultura urbana funcione com formas pré-constituídas, que podem combinar-se em diversas constelações de sentido, mas não se inventarem a cada vez.[146]

Por isso, a questão da experiência na cidade é tão cara a Rossi. Em busca do estabelecimento de um novo contexto e de uma nova perspectiva para os objetos da tradição histórica, o arquiteto milanês defendeu a necessidade da observação, do estudo e da interpretação da cidade como critérios fundamentais para a escolha dos fragmentos a serem trabalhados. Mas é somente na perspectiva da experiência pessoal que os objetos da cidade se tornam fonte de conhecimento figurativo para o arquiteto. Assim, as novas intervenções poderiam ser pensadas a partir do reconhecimento das diferentes qualidades e tempos do espaço urbano. Aqui não caberia a fruição distraída da metrópole moderna, pois a observação

146 *"[...] [la figura de ciudad análoga] busca dar forma a una visión alternativa de la relación entre ciudad y cultura, y a un modo alternativo de interpretar esa relación, en que los objetos de la historia, sus huellas culturales, están cargados de un simbolismo mudo, fundante de la identidad social y cultural, que debe ser descifrado y reactivado [...]. Como montaje de objetos que condensan valores, la ciudad análoga postula que la cultura urbana funciona con formas preconstituidas, que se pueden combinar en diversas constelaciones de sentido, pero no inventarse cada vez".*

minuciosa dos elementos da cidade e a memória desses é, para Rossi (2009), um instrumento crítico na elaboração de novas construções. A investigação do arquiteto seria, como visto anteriormente, análoga à do arqueólogo: pensar no tempo presente por meio de fragmentos históricos.

Os recursos da experiência, da imaginação e da memória, inerentes ao conceito de *città analoga*, por fim, não parecem significar um descolamento do papel político-social do arquiteto, tal como sugeriu Tafuri e Dal Co. Em resposta a algumas dessas críticas, o arquiteto milanês republicou na revista *Lotus* a colagem apresentada na Biennale de 1976, acompanhada de um ensaio no qual esclarece as motivações sociais e políticas que mobilizaram a obra. Segundo o arquiteto, ao usar a obra de Canaletto para esclarecer a sua noção de analogia, não defendia uma criação absolutamente fantasiosa, e sim a "[...] capacidade da imaginação que nasce do concreto" (ROSSI, 1976, p. 6). Tal representação – que justapunha na mesma imagem edifícios e projetos não construídos de Palladio, a fim de construir uma Veneza Análoga – tinha, para ele, grande valor político e social, pois os elementos extraídos da própria história vêneta representavam os caráteres republicanos e modernos da nação.

Não desatento aos problemas urbanos debatidos entre os profissionais de sua geração, Rossi citou o abandono dos centros históricos, a expansão do subúrbio, a gentrificação das cidades europeias, que sofreram com os danos decorrentes da Segunda Guerra, como algumas de suas grandes preocupações. O procedimento analógico era, para ele, uma possível solução para tais questões, uma alternativa que considerava o crescimento urbano distante tanto dos esquemas funcionalistas quanto da ambição moderna da invenção *ex novo,* e que retomava a arquitetura histórica como referência para novas intervenções. Era um caminho possível e politicamente justificável porque as grandes construções refletiam os valores culturais de determinada sociedade, e era essa arquitetura que deveria ser perscrutada pelos profissionais. É nesse sentido que

Díaz (1998, p. 60-61) o considera um arquiteto do presente: "Rossi é um realista e coloca os problemas da arquitetura tal como são hoje em dia, não como foram e nem como podem chegar a ser [...]. Para Rossi, a arquitetura só é cenário onde deve se desenvolver a vida das pessoas".

O posicionamento de Rossi e o seu olhar para a pintura metafísica podem ser resumidos na conclusão a que chegou Andreas Huyssen, em *Mapeando o Pós-Moderno* (1991): seriam um modo de o arquiteto "jogar uma nova luz sobre o modernismo" ao se apropriar de suas estratégias estéticas e técnicas, mas para refletir sobre as inquietações de sua própria geração. Entende-se que Aldo Rossi tinha como pano de fundo o desmonte do projeto racional, da confiança irrestrita no *telos* da abstração e na modernidade tecnológica – utopias que se exauriram diante das barbáries das guerras. O arquiteto italiano viu na retomada da tradição, das formas históricas e da cultura local um horizonte possível para a prática artística e arquitetônica. A própria arte vanguardista, para ele, também deveria ser uma referência possível para o trabalho inventivo. Pode-se afirmar, portanto, como bem pontua o crítico alemão, que a sensibilidade pós-moderna opera exatamente em "[...] um campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros" (HUYSSEN, 1991, p. 74).

A atitude pós-moderna não necessariamente se opõe às categorias modernas, conforme observa Fredric Jameson (1985), pois opera em um campo de relação entre as linguagens pretéritas. Não obstante, há de se reconsiderar as críticas que consideram a nostalgia e o silêncio como características inerentes à obra de Rossi. Talvez o título de "arquiteto otimista", usado por Carlo Aymonino (1977, p. 46), seja o mais conveniente para ser conferido àquele que defendeu o retorno às formas da tradição como principais instrumentos do arquiteto, mas não em sua versão *kitsch* ou politicamente descompromissada. Rossi, ao localizar os pontos de encontro entre

a história, a cultura, a cidade e seus símbolos, propôs, antes de tudo, uma nova racionalidade baseada em um projeto de continuidade, distante da efemeridade, dos mitos do progresso perpétuo e do arquiteto que julga o trabalho inventivo como um constante retorno ao ponto zero.

3.3.
A tipologia teatral: metáfora do tempo e do espaço

Logo nos parágrafos introdutórios de *L'architettura della città* (1966), Rossi adverte o leitor que havia atribuído um certo protagonismo às categorias do espaço e do tempo para fabricar a sua análise dos *fatti urbani*. É uma perquirição que assume a forma arquitetônica como objeto de grande complexidade, implicando determinada "organização no espaço e no tempo" (ROSSI, 1966, p. 24). Sobre os temas concernentes ao espaço, Rossi os enfrenta a partir do estudo das relações entre as novas intervenções, o espaço urbano e a tradição histórica, abordados na perspectiva de seu conceito de *lócus*. No que se refere à noção do tempo, ele a desenvolve dentro do quadro de debates sobre o entendimento de permanência arquitetônica que atuava contra a efemeridade funcional das edificações. O arquiteto trata, portanto, do tempo duradouro das formas da cidade, compreendido como um modo de combate a uma arquitetura de rápido consumo e de veloz degradação. É sob esse viés que Rossi (1996) se pautou para defender a reiteração das formas tradicionais e das relações compositivas fixadas pela história e pelos tratados arquitetônicos, pois, para o arquiteto, "[...] a história da arquitetura é uma análise do tempo" (p. 8), cujos elementos antigos são também parte do projeto. Essa era uma atitude fundamental para qualquer artista e técnico.

As discussões sobre essas duas categorias não se esgotam, entretanto, com os estudos apresentados em *L'architettura della città* (1966), pois também receberam destaque nos seus escritos

posteriores e nas obras edificadas. Em sua *Autobiografia Scientifica* (2009), o problema do tempo é tratado para além do discurso da permanência. Nesse texto, Rossi comenta sobre os dois sentidos temporais apreensíveis pela arquitetura: o tempo cronológico e o atmosférico, que são dois distintos parâmetros de percepção da temporalidade, as quais interferem e modificam o olhar do espectador para as obras arquitetônicas. O primeiro refere-se ao tempo linear, contínuo, em que cada momento se sobrepõe a outro. É ele o responsável pelo envelhecimento das coisas, pela degradação da matéria que constitui a arquitetura. Também aborda os vestígios deixados pelos antigos usuários da cidade e de suas edificações, tais como os pequenos sinais de uso e desgaste, as marcas deixadas nas pedras das edificações "[...] desgastadas e polidas pelos pés e pelas mãos de geração de homens" (ROSSI, 2009, p. 19). Esses rastros são os sinais deixados pelas pessoas em um tempo passado, mas que se arrastaram até os dias de hoje. Portanto, são marcas gravadas nas construções que atuam como uma forma de permanência e resistência do passado.

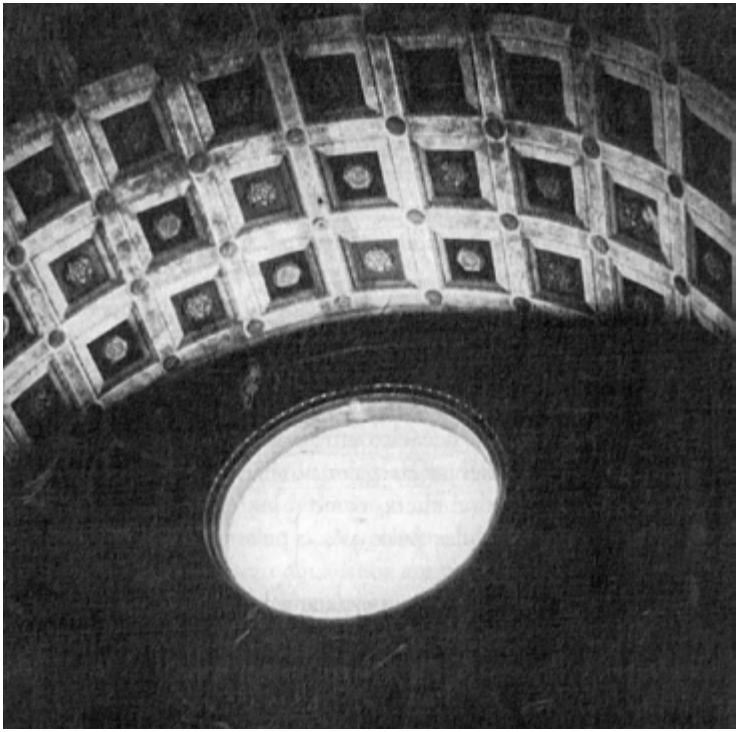
A segunda forma de percepção da arquitetura, a do tempo atmosférico, refere-se aos registros físicos e geográficos que interferem na apreensão de um observador, tais como a luz, a sombra, a chuva e o nevoeiro. São elementos naturais e imprevisíveis que modificam a percepção do espectador ao vivenciar determinado espaço, fazendo com que cada momento possua certa unicidade. É nesse sentido que Rossi (2009) descreve sua passagem pela Igreja de Sant'Andrea de Mântua **(FIGURA 27)**. Para ele, essa obra de Alberti, marcada por aberturas superiores que permitem a entrada da luz e da névoa, permitiram-lhe, justamente, apreender esse espaço em seu duplo significado temporal.

Esses dois sentidos de temporalidade, ou seja, esses parâmetros perceptivos do tempo que atua no espaço, são fundamentais para a ideia rossiana de *città analoga*. Tal teoria determina a fixação apriorística dos elementos pretéritos consagrados pela história e, portanto, marcados pela presença do tempo cronológico, como

importante procedimento projetual. Mas o objetivo de tal operação era o de constituir novas composições com autênticos significados, e, para tanto, Rossi reivindica a importância da vivência na cidade, na qual o tempo atmosférico é um grande atuante. Portanto, pode-se dizer que o procedimento analógico, que agrega o tempo cronológico e o atmosférico, esclarece as duas noções de temporalidade presentes na teoria e na obra rossiana.

Recusando tanto a possibilidade de invenção formal, da lógica *ex novo*, quanto a inspiração arquitetônica pautada no arquétipo da máquina, Rossi trabalha com a dimensão analógica na arquitetura para afirmar que cada nova intervenção pode se apresentar como uma possibilidade para reiterar os signos históricos e

FIGURA 27:
Abertura da capela lateral, visto internamente, da Basilica di Sant'Andrea, Leon Battista Alberti, Mântua, 1472. Fonte: ROSSI (2009, p. 20).



culturais que as formas carregam em si, mas também para adicionar, a esses mesmos objetos, novas camadas simbólicas. Assim, a noção do tempo histórico progressivo é substituída por uma "temporalidade relativa", tal como pontua Daguerre (1998, p. 46), em que a repetição e a manipulação das formas arquitetônicas e urbanas apontam para uma noção de tempo circular, mas dentro de uma perspectiva de avanço. A forma passada, ao ser reafirmada, já não é mais a mesma, pois mesmo que ela sempre suscite as suas relações simbólicas pretéritas, ela também possibilita a construção de novas associações.

É nesse sentido que Rossi atribui importância aos rastros gravados nas pedras ao esclarecer sobre a percepção cronológica do tempo, pois tais marcas evidenciam que a matéria do passado, ao se apresentar no tempo presente, não é idêntica ao que já foi, pois já está alterada pela ação humana e, ainda, pode ser constantemente transformada. Seria, então, a ideia de um tempo que se desenvolve como uma espiral, cujo término se confunde com o princípio, pois a cada momento que o passado é reconstituído, ele se coloca de outra forma e segundo diferentes circunstâncias. É nesse sentido que, ao defender a contínua transformação das coisas com o passar do tempo, Rossi (2009, p. 18) lê, poeticamente, o princípio da teoria da conservação da energia de Max Planck como uma metáfora do exercício do arquiteto:

> Na realidade, em cada artista ou técnico, o princípio da continuação da energia se mescla com a pesquisa da felicidade e da morte. Também na arquitetura esta pesquisa é ligada ao material e à energia, [pois] sem essa observação não é possível compreender qualquer construção do ponto de vista estático e nem compositivo. O uso de cada material deve pressupor a construção de um lugar e sua transformação.[147]

147 *"[...] In realtà, in ogni artista o tecnico, il principio della continuazione dell'energia si mescola con la ricerca della felicità e della morte. Anche in architettura questa ricerca è legata con il materiale e con l'energia, senza questa osservazione non è possibile comprendere qualsiasi costruzione né dal punto di vista statico né da quello compositivo. L'uso di ogni materiale deve prevedere la costruzione di un luogo de la sua trasformazione"*

Paralelamente à defesa da temporalidade circular, Rossi (2009) também opera com outra ideia de tempo: o da experiência, fundamental para a seleção das formas a ser manuseadas na operação analógica. Trata-se de uma noção temporal encarnada, sobretudo, na percepção atmosférica do espaço e que revela a condição da duração subjetiva do instante, dos acontecimentos e da ação, sejam eles públicos ou privados. Ambas as concepções temporais, a cíclica e a subjetiva, revelam que a noção de temporalidade aldorossiana que transita entre o instante e a eternidade, entre o mutável e o permanente, opera de forma conjunta e interdependente no espaço da cidade.

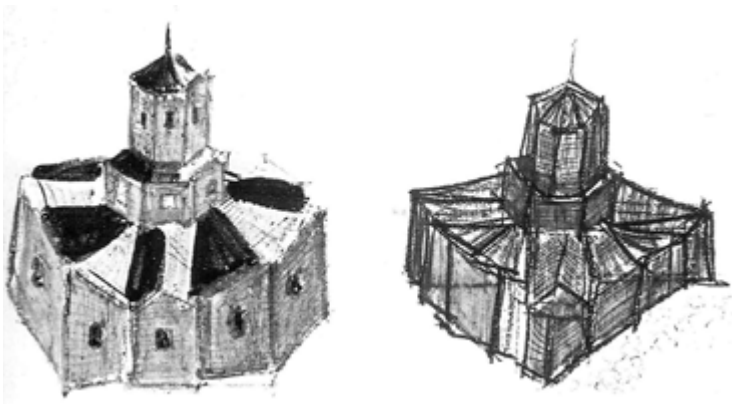
A relação entre essas duas noções pode ser mais bem ilustrada no longo debate que o arquiteto travou sobre o teatro. Essa tipologia, trabalhada por ele sob várias perspectivas, pode ser entendida como uma metáfora das temporalidades do espaço urbano e da relação espacial entre a arquitetura e a cidade, por exemplo, quando afirma: "No tempo e no lugar tinha encontrado a analogia da arquitetura, aquela que tinha chamado de 'a cena fixa das vicissitudes do homem'. E isso também fixou o meu interesse pelo teatro e pelo lugar do teatro" (ROSSI, 2009, p. 112-113). Dessa forma, sugere-se que o espaço e o tempo, as categorias centrais da teoria rossiana, são sumarizados na reflexão do arquiteto sobre tal edificação. A partir dessa aproximação também é possível compreender melhor a poética rossiana que viceja por trás da concepção de algumas de suas obras mais importantes, como a Scuola Fagnano Olona e o Cimitero di San Cataldo.

O interesse do milanês pela tipologia teatral iniciou-se logo nos últimos anos de sua formação arquitetônica, quando ele elegeu o tema para desenvolver o seu trabalho de conclusão de curso, com a orientação de Piero Portaluppi. Em sua proposta **(FIGURA 28)**, a opção de desenvolver um desenho a partir da escolha de uma tipologia recorrente da história da arquitetura já estava presente, como ele próprio afirmou (ROSSI, 1987, p. 19). Nos primeiros esboços de seu projeto, também já estava evidente a predileção pela planta

circular e pelos volumes octogonais, bastante empregados em suas obras e projetos posteriores. Mesmo antes da publicação do *L'architettura della città* (1966), Rossi já havia enfrentado essa temática em sua carreira profissional. Em 1964, ao participar do concurso da reconstrução do Teatro Paganini, em Parma **(FIGURA 24)**, a praça e o monumento surgem como os fundamentos de seu projeto, como lugares que representam o caráter cívico e coletivo da cidade. Por isso, o teatro, que assumiu um volume elíptico autônomo, monumental e centralizado no terreno, insere-se ao lado de um edifício retangular e composto de diversos pilares retangulares que aludem aos pórticos das praças tipicamente italianas, pois, para o arquiteto, era necessário conceber "uma arquitetura urbana" capaz de dar "um caráter público ao teatro" (ROSSI, 1991a, p. 30).

Alguns anos depois, em 1983, Rossi retoma a mesma discussão sobre a relação entre o espaço público e a edificação para idealizar o projeto de reconstrução do Teatro Carlo Felice, em Gênova **(FIGURA 29)**, construído com a colaboração de Ignazio Gardella, Fabio Reinhart e Angelo Sibilla. Nessa obra, ele jogou, de forma mais enfática, com as relações entre os ambientes internos e externos. Na entrada do edifício, é uma pequena praça coberta, aberta

FIGURA 28:
Trabalho fim de curso de Aldo Rossi apresentado para a Politecnico di Milano, Aldo Rossi, 1959.
Fonte: FERLENGA (2001, p. 28).



para a cidade, que, apesar de sua reduzida dimensão, constitui " [...] um dos aspectos particulares do projeto e interpreta o espírito do teatro: as pessoas param ou passam por uma zona que é como o filtro entre a cidade e o edifício do teatro" (ROSSI, 1991b, p. 156). No salão principal, as paredes que circundam a plateia receberam tratamento em pedra, e janelas e balcões se assemelham à fachada externa da edificação, como se a praça tivesse sido trazida para o ambiente dos espetáculos **(FIGURA 30)**.

A poética que circunscreve a tipologia teatral, para Rossi (1966), é a de afirmar que a cidade é apenas um cenário para a ação, é a "cena fixa dos eventos do homem" (p. 13). Assim, a arquitetura, as praças, as galerias e os pátios não são lugares que apenas revelam a trajetória histórica e estilística de determinada cidade, e sim os palcos dos eventos, dos encontros da vida humana, é o lugar onde se devem desenvolver as vivências e os embates sociais. Analogamente aos teatros, a arquitetura e os espaços públicos são como os palcos cênicos: suas formas são fixas, constantes, duradouras e estão dispostas para receber e favorecer os eventos. Há, portanto, uma relação tempo-espacial que coaduna o teatro com as construções civis: ambos se referem ao tempo contínuo e perdurável e ao lugar da atividade pública, ao passo que as ações dos homens são semelhantes às dramatizações teatrais, acontecem em um tempo preciso e correspondem a uma duração breve, cujo fim é certo.

Mas, como nas encenações teatrais, os acontecimentos sempre se repetem a cada geração e tomam os espaços da cidade. São constantes, tais como os ritos, mas diferentes desses, pois as ações do presente não correspondem, de forma idêntica, aos episódios pretéritos. Cada acontecimento, analogamente às performances teatrais, é único, porque sempre conta com atores distintos, com o imprevisto e com a circunstância do instante. É, então, oposto aos processos mecanicistas e repetitivos. Apesar de sua efemeridade, a ação humana ainda é capaz de deixar os seus rastros nas estruturas fixas e, por meio delas, conformam a memória e a história:

> E talvez, melhor do que cada tentativa de recuperação, a partir da antiga Roma, é a invenção do teatro como lugar delimitado, os eixos do palco, cenografias que já não querem imitar nada, as poltronas, os palcos, a vertigem do fingimento, ações e personagens que, na contínua repetição, quase se desprendem da inteligência e do corpo; um mundo que aos primeiros acordes da orquestra se impõe como magia do teatro. Esses primeiros acordes são sempre um início e possuem toda a magia do início; compreendia tudo isso ao olhar para os teatros vazios, como construções abandonadas para sempre, ainda que seu abandono esteja de tal modo carregado de memória que constrói o teatro. (ROSSI, 2009, p. 53)[148]

Essas discussões sobre as relações tempo-espaço do teatro e da cidade foram materializadas com a construção do Teatrino Scientifico **(FIGURA 31)**, projeto que Rossi desenvolveu em parceria com

148 *"E forse meglio di ogni tentativo di ricupero, a partire dall'antica Roma, è l'invenzione del teatro come luogo delimitato, le assi del palcoscenico, scenografie che non vogliono più imitare nulla, la poltrone, i palchi, la vertigine della finizione, azioni e personaggi che, nel continuo ripetersi, sono quasi staccati dall'intelligenza e dal corpo; questo modo che ai primi battiti dell'orchestra si impone con il prestigio del teatro. Questi primi battiti sono sempre un inizio e possiedono tutta la magia dell'inizio; capivo tutto questo guardando i teatri vuoti come costruzioni abbandonate per sempre anche se il loro abbandono è tanto carico di memoria che costruisce il teatro".*

à esquerda:
FIGURA 29:
Reconstrução do Teatro Carlo Felice, Aldo Rossi, Gênova, 1983. Fonte: FERLENGA (2001, p. 124).

à direita:
FIGURA 30:
nterior da sala de espetáculos do Teatro Carlo Felice, Aldo Rossi, Gênova, 1983. Fonte: FERLENGA (2001, p. 128).

Gianni Braghieri e Roberto Freno, em 1978. É uma maquete que representa o espaço cênico, um pequeno objeto de estudo arquitetural que permitiu ao arquiteto mobilizar sua memória, imaginação e visões fantásticas ante a possibilidade da livre manipulação de seus objetos de afeto e de fragmentos. É o cenário da dialética entre dois extremos opostos, a fragmentação e a composição, conforme aponta Dal Co (1992). Sua forma é composta por uma estrutura cúbica metálica, com um frontão pintado de azul e cujo centro leva um relógio que marca exatas cinco horas. Contudo, tais ponteiros, como pondera Rossi (2009, p. 52), não marcam um tempo preciso: "As cinco podem ser em torno de quatro ou até os cinco mitológicos de Ignacio Sánchez Mejias"[149]. O tempo teatral rossiano não é, portanto, o tempo exato dos relógios, pois é o tempo cíclico das apresentações, que se repetem a cada noite:

> [...] o tempo de um breve amor de verão, de uma estação febril e incerta; o teatro provisório, destruído pelo Outono, que Cechov sabiamente projetou entre uma gaivota morta e

149 Essa menção às cinco horas do toureiro Ignacio Sánchez Mejias possivelmente faz referência ao poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, escrito por Federico García Lorca.

> um disparo de pistola. Era precisamente um teatrinho onde os acontecimentos se desenvolviam por dentro da vida, mas onde o acontecimento teatral, estival, de tempo de férias marcava a vida. (ROSSI, 2009, p. 52)[150]

O teatrinho também contava com peças que representavam os elementos arquitetônicos e cenários removíveis pintados pelo próprio Rossi, nos quais figuravam paisagens urbanas constituídas por edifícios assinados por ele, chaleiras e geometrias puras – composições semelhantes às que elaborava em suas pinturas metafísicas. Já essas peças de composição cênica faziam referências às obras que havia construído, como o Cemitério de Modena e a habitação de Gallaratese. Todavia, os cenários eram, para ele, apenas os lugares que cercam a vida das pessoas e as auxiliam na construção da memória humana, e, por isso, os acontecimentos eram os verdadeiros protagonistas do espaço urbano: "A ação nunca será alheia à atmosfera de teatro ou teatrinho: e tudo isso é resumido em algumas tábuas de madeira, um palco, luzes improvisadas e inesperadas, pessoas" (ROSSI, 2009, p. 53).

Assim, o teatrinho era também uma pequena "máquina da memória" e das recordações de suas experiências, um aparelho em forma cênica do qual Rossi experimentou tanto as suas indagações compositivas quanto refletiu sobre as relações entre cidade e arquitetura, entre o consciente e o inconsciente, entre o pensamento e a vida. Ao contrário dos muitos que o criticaram pelo uso do diminutivo no nome do Teatrino Scientifico (Teatrinho Científico), tal atribuição não alude apenas ao universo infantil ou à dimensão reduzida da construção, e sim a um certo "[...] caráter de privado, de singular, de repetitivo daquilo que, no teatro é fingimento", conforme defendeu-se Rossi (2009, p. 51). Já a adjetivação "científico" é apontada por ele como uma inspiração dos lugares dos quais

150 *"[...] il tempo di un amore di mezza estate, di una stagione febbrile e incerta, il teatro provvisorio, distrutto dall'autunno, che Cechov ha sapientemente progettato tra un gabbiano morto e un colpo di pistola. Era proprio un teatrino dove la vicenda si svolgeva all'interno della vita ma dove la vicenda teatrale, estiva, da tempo di vacanze, segnava la vita"*

FIGURA 31:
Teatrino Scientifico, Aldo Rossi, 1978.
Fonte: FERLENGA (2001, p. 76).

se recordava, como o Teatro Anatomico di Padova **(FIGURA 32)** e o Teatro Scientifico di Mantova.

Além da construção da pequena maquete, Rossi também se envolveu com a elaboração de verdadeiras cenografias teatrais, que lhe permitiram refletir ainda mais sobre o lugar teatral, circunscrito no debate sobre a relação entre o tempo, o espaço e a cidade. Em 1986, o italiano desenvolveu o cenário para a montagem de *Madame Butterfly* **(FIGURA 33)** na cidade de Ravena. No palco, foi montada uma estrutura simples de madeira que se desenvolve em três andares, e, por isso, evoca uma seção arquitetônica de uma casa. Alguns objetos domésticos, construídos fora de suas escalas originais, foram dispostos em cena para diferenciar as funcionalidades de cada um dos "cômodos" da casa cênica, como pontuou Ferlenga e Sartarelli (1990). A mesma estratégia para a representação do espaço privado foi também usada no Teatro Domestico **(FIGURA 34)**, para a XVII Triennale di Milano. Nesse trabalho, que também possui uma estrutura de madeira de três andares, as cafeteiras desenhadas por Rossi assumem o protagonismo, por causa de seus tamanhos, por serem desproporcionais em relação ao conjunto dos outros objetos.

Em contraponto a essa solução cênica que explora a questão da vida doméstica, outras experiências teatrais de Rossi enfrentaram o problema do espaço aberto, compartilhado. Para a montagem de *Elektra*, encenada no Teatro Grego de Taormina **(FIGURA 35)** durante o ano de 1988, Rossi concebeu uma estrutura que representa o pátio central do palácio da família Atride, lugar onde acontece a morte de Agamemnon, o rei de Micenas. Trata-se de uma fachada feita de placas de metal, divididas em três partes que abraçam o espaço vazio destinado à atuação. Na superfície cênica, foram dispostas as imagens dos rostos de Elektra e Agamemnon, e, acima delas, colocada uma faixa composta de imagens inspiradas da arte micênica. Contudo, o destaque é um grande corte oblíquo, uma rachadura da qual escorre sangue, que atravessa grande parte do elemento central da fachada teatral. Esse cenário, elaborado para a tragédia sofocliana, no entanto, não é indiferente à tradição do período narrado pela peça. Para Rossi (2001a, p. 306), o palácio teatral possui a mesma ambiguidade e o mesmo aspecto incomum das construções micênicas: é uma arquitetura "[...] profunda, com entradas obscuras, luzes zenitais, poços profundos e sombras inquietantes: como os *nuraghi* ou as decidas sagradas das águas de Sardenha, a ilha púnica ciumenta da sua história".

Da mesma forma, a solução de Rossi não ignora o lugar escolhido para a montagem, um teatro grego, como observou Silvia

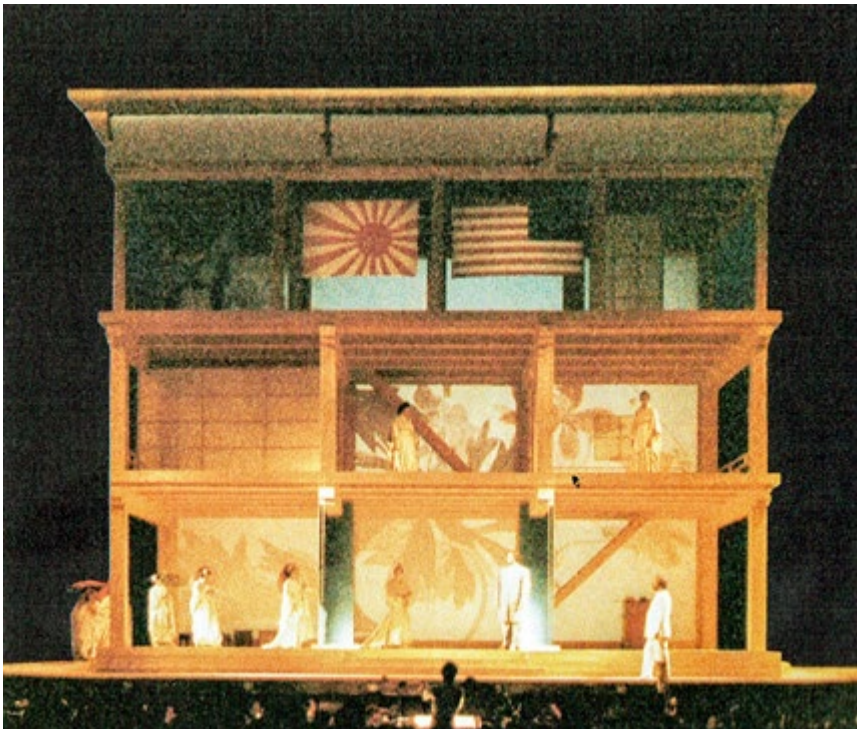
Cattiodoro (2007, p. 81-82):

> Coroando o edifício cênico aparecem a efígie de toda a saga micênica, [essas] tornam-se citações, como as métopas e tríglifos nos templos ou como os fragmentos dos vasos encontrados pelos arqueólogos no enterro de Micenas. São os fragmentos do passado distante, a história perdida de um mundo que Rossi tenta recuperar sem a pretensão de reformular sua forma unitária.

Mas é apenas com a construção do cenário para a ópera *Lucia di Lammermoor*, que Rossi obteve, contudo, uma relação mais complexa entre os espaços cênico e urbano **(FIGURA 36)**. Para tal montagem, instalada em 1986 em Rocca Brancaleone, na cidade de

à esquerda:
FIGURA 32:
Teatro Anatomico, Paolo Sarpi e Dario Varotari, Padova, 1959.
Fonte: ROSSI (2009, p. 55).

embaixo:
FIGURA 33:
Cenário para montagem de Madame Butterfly, Aldo Rossi, Ravena, 1986.
Fonte: FERLENGA (2001, p. 153).



ao lado:
FIGURA 34:
Teatro Domestico para a XVII Triennale di Milano, Aldo Rossi, 1986.
Fonte: FERLENGA (2001, p. 154).

embaixo:
FIGURA 35:
Cenário para montagem de Elektra, Aldo Rossi, Taormina, 1992.
Fonte: FERLENGA (2001, p. 306).

à direita:
FIGURA 36:
Cenário para montagem de Lucia di Lammermoor, Aldo Rossi, Ravenna, 1986.
Fonte: FERLENGA (2001, p. 153).

Ravena, ele concebeu no primeiro plano do palco um grande muro, tratado com uma textura que se assemelhava a tijolos de barro, ou a uma "cortina vermelha", nas palavras do arquiteto (ROSSI 2001b, p. 152). Assim, o muro da Rocca serviu como continuidade do espaço cênico. No fundo do palco, foram construídas grandes estruturas que emulavam edificações reais, tais como casas que continham pequenas janelas, chaminés e torres, todas elas proporcionais às construções da cidade. A referência de Rossi foram as vilas góticas imaginárias e as pequenas cidades de Borgonha,

região francesa visitada pelo arquiteto. O resultado foi um verdadeiro diálogo entre a arquitetura real e a arquitetura efêmera e entre o horizonte urbano e a perspectiva teatral.

O ápice de suas discussões sobre a tipologia teatral e as suas relações temporais e espaciais foi o projeto para o Teatro del Mondo **(FIGURA 37)**, concebido em 1979 e exposto como instalação na Biennale di Venezia de 1980. Tal obra foi erigida na cidade de Fusina e, posteriormente, levada para a frente do Punta della Dogana, em Veneza, onde se manteve durante toda a duração da Biennale. Com o fim da mostra, o teatro viajou pela costa da Dalmácia, região da extinta Iugoslávia, e logo após sua estrutura foi completamente desmontada. É, portanto, um edifício temporário, revestido de madeira e sustentado por uma estrutura metálica de encaixes, e construído em cima de uma balsa. O elemento central da edificação possui forma cúbica, e nele foram agregados dois volumes retangulares, situados em duas laterais opostas, que abrigam as escadas que conectam os quatro níveis da obra. O topo da edificação recebeu outra geometria: um prisma poligonal de oito lados, com seis metros de altura, e coroado com uma cobertura

piramidal, decorada com uma esfera e uma bandeira de aço. As duas cores usadas – azul e amarela – são austeras e foram empregadas para estabelecer uma relação hierárquica dos volumes. As franjas azuis, usadas na parte superior do octógono e do cubo, referem-se à cor do céu veneziano e às cornijas clássicas, mas também estabelecem uma relação de hierarquia com a parte inferior do volume, a em amarelo, como pontua Portoghesi (1992, p. 101).

Inicialmente concebido para evocar a tradição dos barcos espetaculares venezianos do século XVI, a estrutura temporária de Rossi parece se aproximar mais de outros objetos arquitetônicos. Tafuri, em *L'Ephemere est eternel* (1980), dedicou-se a apontar as outras relações suscitadas pela construção naval projetada pelo arquiteto milanês. O crítico italiano comentou que, ao contrário do teatro de Rossi, cuja forma é quase inteiramente fechada para o exterior, as navegações cênicas da Sereníssima República eram espaços abertos e fluidos. Por outro lado, destaca ele, o Teatro del Mondo parece homenagear a ideia de limite, inserida no conceito albertiano de *finitio,* que é, especificamente, anti-veneziano. Contudo, como pondera o crítico, essa mesma noção foi amplamente empregada por Palladio para definir a margem da Bacia de San Marco com os edifícios do Redentore e de San Giorgio Maggiore. Rossi, desta forma, em uma atitude palladiana, concebe seu edifício em um

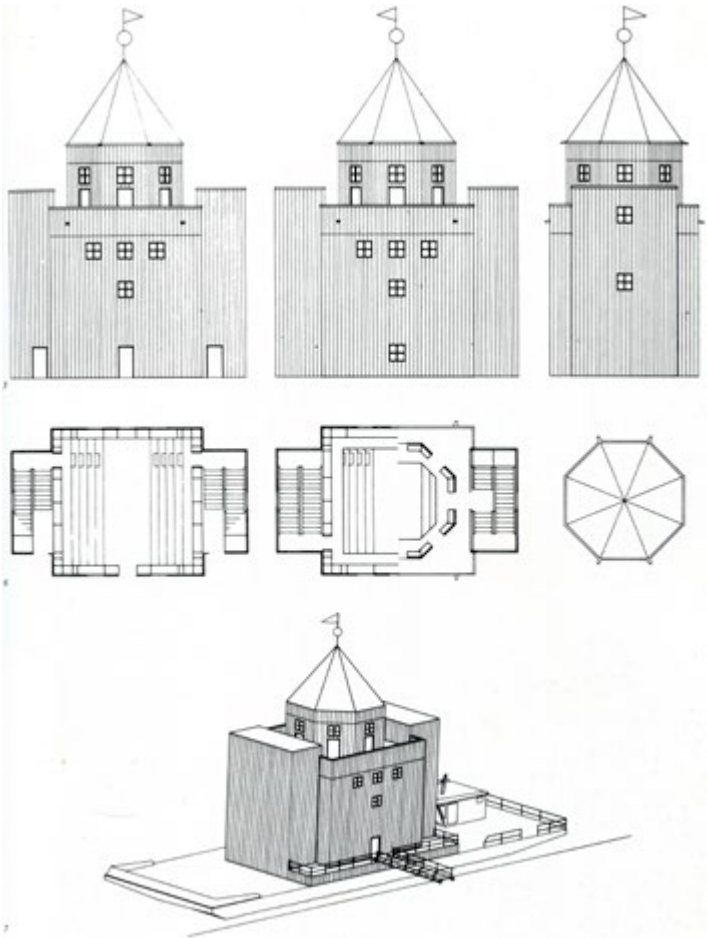
FIGURA 37:
Teatro del Mondo navegando em frente da Piazza San Marco, Aldo Rossi, Veneza, 1979.
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p. 229).

único eixo central **(FIGURA 38)**, no qual os dois volumes de escada copenetram lateralmente a estrutura central, solução semelhante à da Villa Capra em Vicenza de Palladio (TAFURI, 1980) **(FIGURA 39)**.

Além dessa aproximação com Palladio, arquiteto dos Quinhentos, o teatro itinerante mantinha relações com as próprias obras de Rossi. É a mesma solução formal apresentada em 1977 para o concurso do Centro Direzionale di Firenzi **(FIGURA 40)**, cujo organismo octogonal também abrigava um teatro. As janelas pequenas, divididas em quatro partes e presentes em todas as faces da edificação, também são constantes em suas representações artísticas das obras, como o Complexo de Gallaratese, em Milão, e o Quartier Schuetzenstrasse, em Berlim **(FIGURA 41)**.

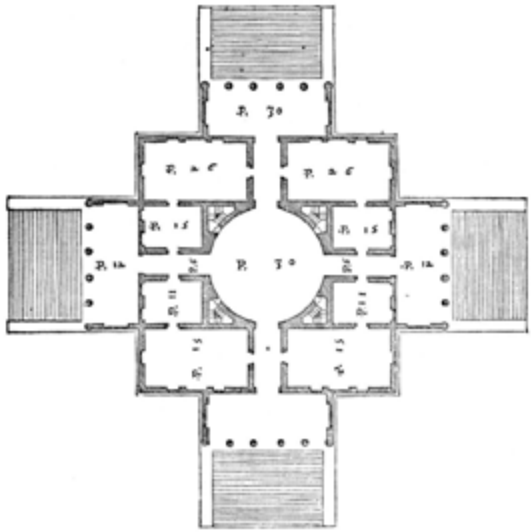
Como é uma estrutura viajante, o teatro não ocupa um espaço definido, mas ainda assim Rossi não renuncia completamente nem a uma noção de lugar nem a um diálogo com a cidade. O edifício flutuante, mesmo sem ter um sítio fixo e próprio, foi inserido no espaço que mais caracteriza a cidade de Veneza: as águas da bacia do Canal Grande. E é precisamente a desorientação da obra, como pontua Poletti (2009, p. 164), que permite que as associações e relações com distintos elementos do horizonte urbano de Veneza aconteçam durante o percurso da viagem. Por isso, pode-se dizer que a obra é capaz de compor diversos cenários, ou seja, ela atua no cenário sem que pareça um objeto estranho ou destoante do conjunto das preexistências dessa tradicional cidade italiana.

Em decorrência de sua grande proporção e graças ao procedimento analógico rossiano, o Teatro del Mondo possui formas e componentes semelhantes aos de alguns edifícios públicos da cidade, fazendo com que o edifício temporário estabeleça uma clara relação visual com seu entorno. É o caso das aproximações formais com a esfera da Punta della Dogana, antigo edifício da Alfândega **(FIGURA 42)**, e com a Igreja Santa Maria della Salute **(FIGURA 43)**, em Veneza. Por isso, pode-se dizer que o teatro possui uma propensão a se tornar parte do imaginário coletivo de Veneza, porque



acima:
FIGURA 38:
Planta dos dois primeiros dos níveis e da cobertura, elevações e perspectiva isométrica do Teatro del Mondo, Aldo Rossi, 1979.
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p. 223).

à direita:
FIGURA 39:
Planta da Villa Almerico Capra "La Rotonda", Andrea Palladio, Vicenza,1550.
Fonte: PALLADIO (2010, p. 87).



suscita inúmeras relações mnemônicas que lhe garantem o poder de figurar não apenas como uma única cena reconhecível, e sim múltiplas. Mesmo internamente à obra, a relação do edifício com a paisagem urbana está presente no teatro por suas janelas dispostas em todas as faces do volume que enquadram o horizonte de Veneza. Dessa forma, Rossi não só permitiu a possibilidade de explorar o "tempo atmosférico" no interior da edificação, mas também inseriu aberturas que permitiam a visualização da cidade dentro do espaço cênico, fazendo com que Veneza se tornasse o próprio cenário do palco.

Apesar de sua efemeridade, que aparentemente contradiz a defesa de Rossi das permanências e do tempo duradouro, o teatro sugere a mais profunda noção de tempo como experiência e como vivência dos *fatti urbani* descritos em sua teoria. Esse teatro, mais do que favorecer os acontecimentos – conforme Rossi (2009) advogava como necessidade primeira para a concepção de novas intervenções –, se constituiu, por si mesmo, como um evento que marcou tanto a vida das pessoas que passaram por ele quanto a história e a memória da Bienalle e da cidade de Veneza. Foi, portanto, um objeto que construiu história e memória, mesmo tendo sido

à esquerda:
FIGURA 40:
Desenho de perspectiva da proposta para o concurso do Centro Direzionale di Firenzi, Aldo Rossi, Carlo Aymonino e Gianni Braghieri, Florença, 1977.
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p. 164).

embaixo:
FIGURA 41:
Quartier Schuetzenstrasse,
Aldo Rossi, Berlim, 1992. Fonte: FERLENGA (2001, p. 406).
Fonte: PALLADIO (2010, p. 87).

o produto de um tempo específico, de um curto momento, mas que pretendeu discutir e repensar as relações de espaço e de analogia no campo arquitetônico. Foi breve como uma peça de teatro, como o tempo veloz dos acontecimentos, momentâneo como os verões com suas cabines de praia, mas que marcam definitivamente a vida.

É nesse sentido que Tafuri (1980) afirma que o Teatro del Mondo é um objeto destinado a aparecer e a desaparecer, um espetáculo que atraiu olhares desde sua construção no canteiro de obras em Fusina, cuja estrutura metálica assemelhava-se a uma chaminé surrealista. Entretanto, na perspectiva do autor, o teatro de Rossi não excluiu o espectador, pois era um objeto-espetáculo que foi construído não apenas para ser observado, mas também para ele mesmo ser um observador da cidade. Por isso, aproximava-se mais de um *faro,* de uma torre de luz, do que os teatros venezianos do século XVI.

Mas o Teatro del Mondo, mesmo ressaltando o tempo da experiência, também ilustra como o tempo circular da cidade pode ser trabalhado dentro da noção rossiana de *città analoga*. Ao recuperar e retificar as formas derivadas tanto das experiências pessoais quanto das heranças históricas, o arquiteto conseguiu mostrar a possibilidade de evocar e se relacionar com o passado, mas dentro de uma perspectiva atual, ou seja, a de "[...] representar o passado com o desejo do presente" (ROSSI, 2009, p. 105). Como a sua "máquina da memória", ele alcançou o diálogo entre as preexistências e seus signos com as novas intervenções. Seria, portanto, a continuação da própria tradição formal arquitetônica, ou seja, "[...] refazer a mesma coisa para que resulte diferente" (p. 86).

Em relação às questões espaciais suscitadas pelo teatro provisório, cuja solução resultou em um esquema limitado e fechado, Daniel Libeskind (1992) afirma terem sido elas uma atitude de dupla subversão espacial. Segundo o arquiteto polonês, a típica organização interna de um teatro, que conta com esquemas bem definidos

e hierarquizados de *foyer*, galerias e o palco, foram supridos na obra de Rossi, de tal modo que "[...] o espaço da representação e da experiência e da participação se compenetram de tal forma que não é mais possível distinguir uma da outra" (LIBESKIND, 1992, p. 111). Assim, as ações da atividade cênica e do espectador parecem se confundir e se relacionar, fazendo com que o ambiente do teatro se converta no lugar da participação, do evento e da ação humana **(FIGURA 44)**.

Já a relação externa com a cidade, ainda conforme Libeskind (1992), também é transformada, pois o objeto de Rossi, que não

possui fachadas definidas nem um espaço determinado, não o impediu de se relacionar com os seus inúmeros entornos e criar possíveis realidades e paisagens urbanas. Em suas viagens, o teatro flutuante também se transforma em uma "máquina" de analogias cujas correspondências vão desde a referência aos elementos da arquitetura histórica, tais como os entablamentos, até os símbolos mitológicos e cristãos que relacionam "[...] a água e a purificação, entre o acontecimento e a sua mitologia" (LIBESKIND, 1992, p. 112). A conclusão do autor é a de que Rossi, ao intervir em uma cidade como Veneza, onde os espaços vazios são quase

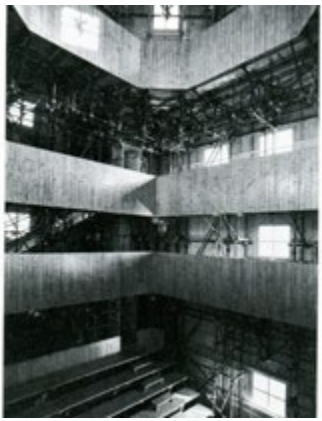
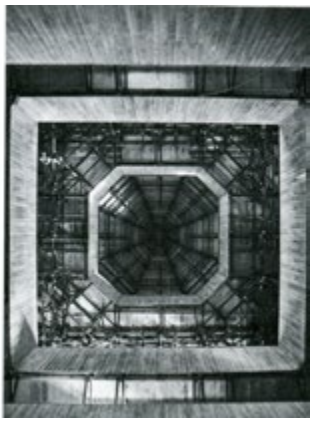
à esquerda:
FIGURA 42:
Teatro del Mondo em frente ao Punta della Dogana, Aldo Rossi, Veneza, 1979.
Fonte: SCULLY; MONEO, (1987, p.228).

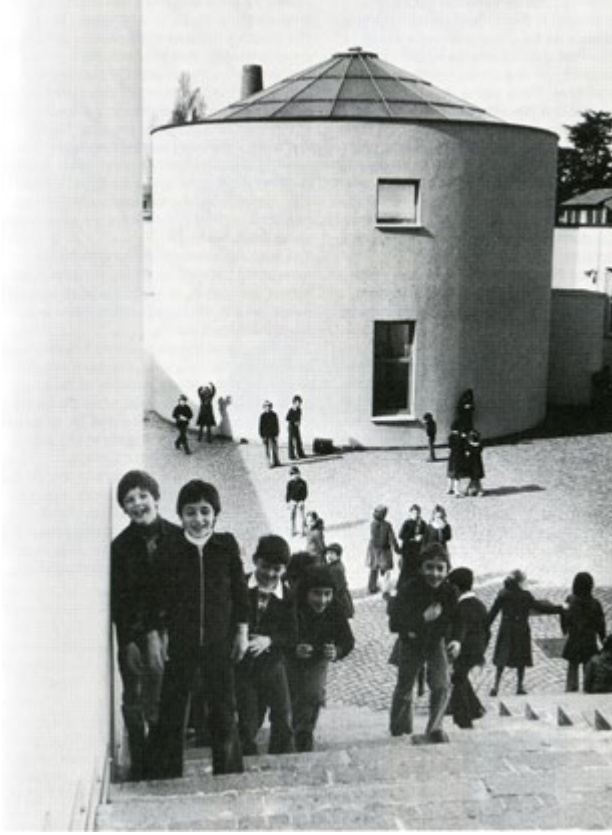
à direita:
FIGURA 42:
Teatro del Mondo em frente ao Punta della Dogana, Aldo Rossi, Veneza, 1979.
Fonte: SCULLY; MONEO, (1987, p.228).

inexistentes, ocupa um lugar incerto, mas que abre possibilidade a novos acontecimentos.

As metáforas do tempo e do espaço inscritas na figura do objeto teatral esclarecem, por fim, a descrição de Rossi de duas importantes obras suas: a Scuola Elementare Fagnano Olona e o Cimitero di San Cataldo. Nessa primeira **(FIGURA 45)**, o milanês explica por que vê no pátio e na escadaria do edifício um "puro teatro", ou "o teatro da vida": o desenho do edifício já havia sido previsto pelo arquiteto para que o imprevisto pudesse ocorrer, uma vez que deve abrir espaço para "[...] os contratempos, as variações as alegrias e as desilusões" (ROSSI, 2009, p. 86-87). Esse lugar aberto, central e fixo é a sua mais pura concepção do lugar público e do tempo que se arrasta e continua, mas, por outro lado, esse mesmo lugar só se concretiza com a presença dos acontecimentos, com os "fatos cotidianos" e com as "crianças que brincavam".

Com esse mesmo conceito, Rossi (2009) explicou o desenho feito para o Cemitério de Modena, a "casa da morte", tal como ele definiu. Segundo o arquiteto, a obra "tem uma vida que decorre no tempo" e só faz sentido ao ser ocupada, tanto por seus eternos "moradores", como por seus visitantes que deixam ali fotos amarelecidas, velas e flores e criam assim luminosidades e calores "imprevistas do frio e do calor das estações" (ROSSI, 2009, p. 87).



à esquerda:
FIGURA 44:
Espaço interno do Teatro del Mondo, Aldo Rossi, 1979.
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p.230).

ao lado:
FIGURA 45:
Pátio central localizado em frente a grande escadaria da Scuola Fagnano Olona, Aldo Rossi, 1972-1976.
Fonte: BRAGHIERI (1991, p. 67).

As poéticas do teatro, portanto, ilustram tanto a sua dupla perspectiva de tempo da *urbis*, a temporalidade do cíclico e da experiência, quanto a relação espacial entre a cidade e a edificação. Mas, acima de tudo, tais noções refletem as motivações de Rossi por trás das concepções de suas obras: a arquitetura é sempre determinada pelo momento e pelo acontecimento, de tal forma que a história cidade é a história da vida do homem.

Considerações finais

Aldo Rossi é um arquiteto instigante. Um dos principais atores da chamada pós-modernidade, cuja produtiva carreira não se limita à projetação edificatória. Além de atuar intensivamente como projetista, foi responsável pela criação de uma extensa coleção de objetos utilitários e assinou dezenas de obras artísticas, transitando em uma larga variedade técnica – colagem, aquarela, silkscreen e pintura a óleo. Também escreveu uma das obras mais referenciais de seu período, *L'architettura della città* (1966), que marcou, ao lado do livro *Complexy and Contradiction* ([1966] 2004), de Robert Venturi, a historiografia da arquitetura da segunda metade do século XX. A sua contribuição para o universo da arquitetura é inquestionável.

Há, contudo, algo de obscuro no conjunto da obra de Rossi, sobretudo em relação com a sua teoria arquitetônica. Essa obscuridade não se deve, no entanto, à quantidade de fontes mobilizadas pelo italiano para redigir *L'architettura della città*. Tampouco esse traço é explicado pela sua obsessão pelas mesmas formas geométricas, empregadas com insistência tanto em seus desenhos quando em suas edificações, e motivo pelo qual muita vez foi acusado de ser uma figura nostálgica, melancólica e de trabalhar com uma linguagem hermética, esvaziada de sentido. O que parece auxiliar na compreensão de sua produção é a investigação de sua teoria projetual, que considera duas perspectivas de leitura e tratamento da forma arquitetônica: uma instância racional, normativa e metódica, e outra, poética e metafórica. Todavia, essas perspectivas apesar de serem polos opostos, são também harmônicos e igualmente relevantes para Rossi. Ambas se referem a distintos momentos de sua

teoria projetual e pressupõem uma peculiar noção de temporalidade da forma arquitetônica.

A perquirição para conformar uma teoria arquitetônica racional e transmissível, fundamentada em princípios fixos e na análise dos materiais próprios da disciplina, foi o primeiro movimento de Rossi para a constituição de sua "ciência urbana". Estimulado pelos tratados e pelas edificações erigidas no período da Ilustração, Rossi viu no tipo as noções de universalidade, atemporalidade e constância que eram necessárias às leis da arquitetura. O tipo poderia ser verificado mediante a investigação dos edifícios e dos traçados da cidade, uma vez que todos os *fatti* eram reconhecidos por algum tipo. A forma é sempre a derivação de algum tipo. Diferentemente dos modelos, o tipo não é algo a ser reproduzido ou imitado. Ele é um principio lógico que joga tanto com as questões relativas à espacialidade e à técnica quanto com a aspiração de beleza e com o estilo (ROSSI, 1966, p. 32). Ele também é a base, o ponto de partida para a concepção de novas intervenções. Na teoria tipológica rossiana, no "momento analítico da arquitetura", a cidade e as suas arquiteturas tornam-se os instrumentos epistemológicos do arquiteto, cujo processo de leitura e classificação dos objetos permanentes da cidade em tipos forneciam os dados e os princípios necessários para a teoria e a práxis arquitetônica. Por isso, as formas encontradas no espaço urbano poderiam ser tomadas como referências projetuais para serem trabalhadas em diversas operações compositivas. Ao fim da manipulação dos fragmentos formais, obter-se-iam novos arranjos e novos significados.

Para a precisa eleição dos fragmentos urbanos que se almejava tomar como fundamentos para a ideação de uma nova obra arquitetônica ou urbana, conforme advertiu Anthony Vidler (1976b, p. 14), esse tipo deveria ser avaliado em três instâncias. Na primeira delas, era necessário considerar os significados herdados inscritos nas obras que possuíam a mesma tipologia que se pretendia trabalhar. Na segunda, era primordial considerar a experiência pessoal de cada arquiteto e o estudo tipológico comparativo. Na terceira, o

arquiteto recomporia essas formas em um novo contexto. Isso significou que, na teoria proposta pelo arquiteto italiano, o uso das formas tradicionais não demonstrava nem uma tentativa de retomar o tempo passado nem uma negação dos significados que as formas tipológicas já haviam assumido. Não se poderia apagar as relações consagradas durante o percurso da história, entre símbolo e forma, pois esse vínculo era basilar para a continuidade da memória coletiva. Para a prática projetual arquitetônica, a eleição das formas a serem retrabalhadas pressupunha a assunção dos sentidos originais que lhes eram atribuídos e as camadas de experiências humanas acumuladas e nelas depositadas. Por isso, entende-se que os significados pretéritos eram também considerados nessa operação compositiva e semântica. Há, também, um componente pessoal e autobiográfico nessa seleção. Ao arquiteto é permitido, por exemplo, eleger os fragmentos lembrados e buscados na memória de sua infância, de seus estudos acadêmicos e de suas viagens, enfim, de suas experiências pessoais na cidade. Essa, como objeto da experiência individual e coletiva, é a referência máxima para a ideação de novos *fatti*.

Se, por um lado, o tipo carrega essa noção de constância e imutabilidade, por outro, os *fatti urbani*, como elementos definidos por um tempo e um lugar específicos, representam a materialização singular desses princípios arquitetônicos, são os fenômenos particulares. O edifício, o monumento e o desenho urbano, interpretados como um fatto urbano, assumem o caráter de acontecimento histórico, de criação humana de manifestação material das ações da sociedade. Cada *fatto* é, portanto, um marcador temporal que corresponde a um evento da cidade, pois é a resposta concreta às necessidades funcionais, representativas, culturais e políticas de um determinado período. O *fatto* sempre revela as dinâmicas sociais que foram mobilizadas em sua criação. Esse é o outro motivo pelo qual Rossi insiste na importância da investigação das formas do espaço urbano. Ele advoga que os *fatti*, por serem as maiores expressões da vida coletiva, além de fornecerem os princípios para a composição edificatória, também revelam as ordens sociais, as estruturas

políticas que estão por trás de suas construções. As "oscilações econômicas, o conceito de classe social, de grupos sociais e outros" (ROSSI, 1989, p. 308), por exemplo, poderiam ser compreendidos a partir da análise formal dos objetos da cidade. Esta, portanto, era o lugar de agrupamento dos *fatti* de diversos períodos, um espaço de fragmentos de distintas temporalidades.

O vínculo entre o princípio (o tipo) e o fenômeno (o *fatto*), todavia, é apenas possível devido a noção de *città analoga*. Trata-se do modo como Rossi introduziu, em sua teoria projetual, a questão do universo simbólico na arquitetura, baseado nos estudos linguísticos de Ferdinand de Saussure. Para esclarecer essa noção, ele tomou a pintura Capriccio com edifici palladiani (1755), de Canaletto, como um paradigma. Nessa obra, o pintor italiano, mesmo ao representar uma perspectiva inexistente da cidade de Veneza, cria uma imagem reconhecível e identificável com a cidade real. Com essa operação em vista, Rossi, de modo poético, propôs a reorganização dos tipos formais da arquitetura mediante a possibilidade de inserção de novas camadas de sentidos, do aumento das suas densidades semânticas. Esse procedimento rossiano de operação "lógico-formal" propunha, portanto, um meio de relacionar as formas históricas da cidade à composição de novos projetos.

Ao considerar, de um lado, um plano de semelhança figurativa entre as formas e a nova intervenção, e, por outro, um plano de novos significados obtidos mediante os rearranjos das formas, Rossi afirmava a possibilidade de ressignificação e correspondência das formas arquitetônicas. Esse é o instrumento que permite a abertura da forma tipológica para outros sentidos, outras relações simbólicas, distintos daqueles já estabelecidos no tempo passado. Os fragmentos da cidade, como objetos investigativos e materiais de trabalho compositivo e semântico, tornam-se o campo mais fértil para a prática arquitetônica. Esses novos arranjos, além de terem outros sentidos em relação às soluções pretéritas, ainda se vinculavam com os *fatti* históricos, ao remeterem a uma certa familiaridade, ao se aproximarem das imagens urbanas já conhecidas.

Assim como a língua falada, a forma arquitetônica, no sistema rossiano, era uma coisa viva, mutante, cíclica. Sempre era possível obter novas relações simbólicas.

É circunscrita à essa noção de transfiguração simbólica que aparece a problemática do tempo na obra de Rossi. A forma da arquitetura, por meio da figura da *città analoga*, só poderia ser continuada, ressignificada e retrabalhada se pressupunha uma temporalidade não congelada ou não linear. Na realidade, na perspectiva aldorossiana, coexiste no espaço da cidade uma multiplicidade de tempos. Há o tempo duradouro da cidade e de seus *fatti*, que se contrapõe à efemeridade da vida humana, sendo o primeiro o meio encontrado pelo homem para marcar sua existência, os seus feitos e sua história, ou seja, para assegurar a sua permanência. A cidade é o rastro da criação dos homens.

Há também a noção de tempo como experiência, o que Rossi define como "tempo atmosférico". Nele se inserem a percepção do observador e a interpretação pessoal de como atuam as marcas do tempo nos objetos permanentes da cidade. É por isso que a neblina, a luz e a sombra são sempre questões consideradas por Rossi. Quase oposta a essa noção, há o tempo cronológico, duro e linear, responsável pelo encadeamento e pela sobreposição das ações e dos eventos. Todavia, a temporalidade que mais interessa a Rossi é a da forma arquitetônica. Nessa há uma perspectiva de tempo cíclico, de uma temporalidade que se desenvolve em espiral. As formas do passado só podem ser ressignificadas e continuadas porque elas sempre pressupõem um novo tempo e um novo lugar. Elas nunca retornam do mesmo modo que apareceram no tempo passado. Sempre há um meio para meditar sobre os novos sentidos do material fornecido pela história. Os significados e as formas são, portanto, a resposta de um determinado contexto. Há, para Rossi, um vínculo forte entre a forma criada, o tempo e o espaço. Por isso, não se trata de retomar o passado; ao contrário, esse é um trabalho de consciência histórica que ocorre por meio da apropriação do material e da reelaboração de arranjos compositivos e de signos.

Pelo exame das pinturas e croquis de Rossi e pelo cotejamento desses com as figurações produzidas pelos artistas das escolas modernas surrealista e metafísica, fica mais evidente essa noção de temporalidade reivindicada pelo arquiteto milanês. Ao introduzirem os campos da memória, da imaginação e dos sonhos como válidos à investigação figurativa, essas vanguardas propunham alcançar, por meio do rearranjo das formas, novos símbolos e novos significados para os objetos já conhecidos, cotidianos e ordinários. O retrabalho compositivo desses elementos geométricos, mediante operações de alternância de escala, adição, combinação e de justaposição, era exatamente a fonte para a meditação e a obtenção de novos significados. Daí se compreende como as garrafas e os objetos trabalhados por Giorgio Morandi assemelham-se às paisagens urbanas e a elementos monumentais. Possivelmente, foram as lições de Morandi que permitiram a Rossi adotar a forma da cúpula tanto em soluções teatrais como em objetos utilitários. Já os elementos geométricos e simplificados mobilizados nas composições de Giorgio De Chirico, que constroem espaços vazios, misteriosos e melancólicos assumem um certo otimismo na obra de Rossi. Na teoria do milanês, as formas das tradicionais cidades italianas poderiam ser continuadas e reafirmadas no tempo presente.

Isso explica por que o próprio arquiteto italiano insiste tanto em manusear as mesmas formas de maneira obsessiva. As cúpulas, os frontões, as pirâmides, os cilindros, os prismas de base triangular e os troncos de cone são alguns dos constantes motivos extraídos das cidades italianas que compõem o vocabulário formal rossiano. Esse modo vanguardista de indagar e pesquisar as possibilidades da composição e da figuração das formas foi o que aproximou Rossi de uma linguagem poética para afirmar a possibilidade semântica da arquitetura. Ao repropor as formas da história em novos contextos e arranjos, a nova intervenção arquitetônica adquiria outros sentidos, mas mantinha, por meio da correspondência figurativa, vínculos também com as imagens familiares, já conhecidas pelo observador.

Qualquer símbolo atribuído unitariamente a uma determinada forma é cancelado na teoria rossiana. Além de afirmar a instância simbólica na arquitetura, Rossi também adverte sobre a importância da experiência no espaço urbano, a relação afetiva entre os objetos da cidade e o cidadão, o que caminhava em sentido oposto à atitude *blasé*. A teoria neorracionalista, mais especificamente a rossiana, ao contrário do que foi acusada, como aponta Vidler (1976b), não caminha em direção a uma perspectiva nostálgica em suas evocações históricas. Ela recusa "todas as descrições unitárias do significado social da forma, reconhecendo a qualidade enganosa de quaisquer atribuições individuais da ordem social a um aspecto arquitetônico" (p. 16).

O arquiteto, para Rossi, é, portanto, um operador do tempo. Ele é a figura que, como o arqueólogo, investiga e reconhece os objetos históricos da cidade e os analisa através de uma lente tanto científica quanto sensível e poética. Ele resgata os objetos passados trazendo-os para o tempo presente, para o contexto atual, conformando novos *fatti*, que representam os acontecimentos do agora, sem, contudo, se afastarem dos objetos já conhecidos, já consolidados pela memória coletiva. Por meio dessa temporalidade circular da forma, o arquiteto também pode reiterar o tempo da experiência na cidade, fundamental tanto para os arquitetos, criadores de novos *fatti*, quanto para o espectador, que é convidado a estabelecer uma nova relação com a arquitetura e com o espaço público.

Referências bibliográficas

1.Bibliografia

ADJIMI, Morris; BERTOLOTTO, Giovanni. Preface. In: ROSSI, Aldo; RATCLIFF, Carter; LEW, Stefanie. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural Press, 199

ANDREOLA, Florencia Natalia. **Architettura Insegnata:** Aldo Rossi, Giorgio Grassi E L'insegnamento Della Progettazione Architettonica (1946-1979). Dottorato di ricerca in Architettura, Università di Bologna, 2015.

ALBERTI, Leon Battista. **L'Architettura**. Traduzione: Giovanni Orlandi. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1989.

ALMEIDA, Eneida de. **O "construir no construído" na produção contemporânea:** relações entre teoria e prática. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

ANKER, Andrew; KESSLER, Mark; CLARK, W.Scott. Autonomous Architecture. **The Harvard Architecture Review**, v. 3, Winter, 1984.

ARAÚJO, Mário Eduardo Pereira de. **A arquitetura do lugar na segunda metade do século XX:** os casos da Europa Latina e do Brasil. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2008.

ARGAN. Giulio Carlo. Sobre o conceito de tipologia arquitetônica. In: **Projeto e destino.** São Paulo: Editora Ática, 2004, pp.65-70.

_____. El rivival. In: **El passado en el presente: el rivaval en las artes plasticas, la arquitectura, el cine y el teatro**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, pp. 7-28.

_____. **Salvación** y caída **del arte moderno.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1966a.

_____. **El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días**. Traducción Liliana Rainis. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966b.

_____. voce "Tipologia". **Enciclopedia Universale dell'Arte**, vol. XIV, Venezia-Roma, 1966c.

ARNELL, Peter; BICKFORD, Ted. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. New York: Rizzoli International Publications, 1987.

AURELI, Pier Vittorio. **The Project of Autonomy**: Politics and Architecture Within and Against Capitalism. Princeton: Princeton Architectural Press, 2008.

_____. **The difficult Whole.** Log no. 9, Winter/Spring, 2007, pp.39-61.

_____. **The Possibility of an Absolute Architecture.** Cambridge: The MIT Press, 2011.

AYMONINO, Carlo. Une architecture de l'optimisme. In: **Architecture d'Aujourd'hui**, n. 190, 1977.

ARÍS, Carlos Martí. La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi. In: **Block 3** , Buenos Aires, 1998, pp.68-71.

AVERMAETE, Tom; HAVIK, Klaske Maria; TEERDS, Hans. **Architectural Positions:** Architecture, Modernity and the Public Sphere. SUN Publishers: Amsterdam, 2009.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Antigos modernos**: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII. São Paulo: FAU-USP, 2009.

BALDACCI, Paolo (org). Catalogo De Chirico a Ferrara: Metafisica e avanguardie. Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2016.

BANHAM, Reyner: **Neoliberty:** The Debate, The Architectural Review v.125 n. 747, December 1959, pp. 231-235.

BALLESTEROS, Jesús. **Postmodernidad**: Decadencia o resistencia. Madrid: Editorial Tecnos, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2014.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS; Jürgen. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BETTINI, Sergio. Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea. In: **Tempo e forma:** Scritti 1935-1977. Macerata: Quodlibet, 1996.

BOULLÉE, Étienne-Louis. 1953. **Arquitectura**.

Ensayo sobre el arte. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

BRAGHIERI, Gianni. **Aldo Rossi**. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

BRONSTEIN, Laís. A analogia de Aldo Rossi por uma lente carioca. In: III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. **Anais...** Rio de Janeiro: PROARQ, 2014.

_____. **Fragmentos de una crítica**: Revisando a IBA de Berlim. Tese (Doutorado en Arquitectura). Departament de Composició Arquitectònica, Universitat Politècnica de Catalunya. Catalunya, 2002.

_____. Sobre a crítica ao movimento moderno. In: LASSANCE, Guilherme; e outros (Orgs.). **Leituras em teoria da arquitetura**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010a, pp. 33-51.

_____. As coleções de Aldo Rossi e John Hejduk. In: I ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO – ENANPARQ. Rio de Janeiro. **Anais**... Rio de Janeiro: Prourb, 2010b.

BONFANTI, Enzio; BONICALZI, Rosaldo; SCOLARI, Massimo, VITALE, Daniele. **Arquitectura Racional**. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

BONFANTI, Enzio. Elementos y construcción. Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi. In: FERLENGA, Alberto (org). **Aldo Rossi**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, pp.11-33.

_____. Elementi e costruzione: Note sull'architettura di Aldo Rossi. **Controspazio**. n. 10, out. 1970.

_____. Autonomia dell'architettura. **Controspazio**. n. 1, jun. 1969, p.24-29.

_____; BRAGHIERI, Gianni; BONICALZI, Rosaldo; RAGGI, Franco; ROSSI, Aldo; SCOLARI, Massimo; VITALE, Daniele. **Architettura razionale**. Franco Angeli: Editore, 1973.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução: Enid Abreu. Campinas: Editora Unicamp, 2013

CATTIODORO, Silvia. **Architettura scenica e teatro urbano**. Milano: Franco Angeli, 2007.

CHAMPENOIS, Michèle. Aldo Rossi em France, l'incompris intime. **L'architecture d'Aujourdu'hui**, Paris, n. 263, Juin, 1989.

COLQUHOUN, Alan. **La Arquitectura moderna:** una historia desapasionada. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

_____. **Modernidade e Tradição clássica.** Ensaios sobre arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Rational Architecture. **Architectural Design**. n. 6, 1975.

CORBUSIER, Le. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COHEN, Jean-Louis. **La coupure entre architectes et intellectuels**. Bruxelles: Éditions Mardaga, 2015.

CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.

D'AMATO, Claudio. Fifteen years after the publication of The Architecture of the City by Aldo Rossi. **The Harvard Architecture Review**. v. 3, 1983.

DAMISCH, Hubert. **Noah's Ark:** Essays on Architecture. Cambridge: The MIT Press, 2016.

_____. Ledoux avec Kant. **Perspecta**: Mining Autonomy, Vol. 33, 2002, pp. 10-15.

_____. Ledoux con Kant. In: KAUFMANN, Emil**. De Ledoux a Le Corbusier:** Origen y desarrolla de la arquitectura autónoma. Barcelona: Gustavo Gilli, 1985.

D'AGOSTINO, Mário Henrique. **Geometrias Simbólicas da Arquitetura**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

DAGUERRE, Mercedes. Aldo Rossi: el orden de la memoria. **Block 3**, Buenos Aires, 1998, pp. 42-51.

D'ALFONSO, Maddalena. De Chirico e o sentimento da arquitetura. In: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Catálogo da Exposição De Chirico:**

o sentimento da arquitetura obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Porto Alegre, 2011.

DAL CO, Francesco. Criticism and Design. **Oppositions 13**, Summer 1978.

_____. "Ahora esto se ha perdido": el Teatro del Mundo de Aldo Rossi en la Bienal de Venecia. In: FERLENGA, Alberto (Org.). **Aldo Rossi**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992.

DÍAZ, Antonio. Aldo Rossi: la arquitectura del presente. **Block 3**, Buenos Aires, 1998, pp. 58-67.

DOORDAN, Dennis P. **Building Modern Italy:** Italian Architecture 1914-1936. New York: Princeton Architectural Press, 1988

EISENMAN, Peter. Post-Functionalism. **Oppositions 6**. New York: Princeton Architectural Press, 1976.

_____. Foreword: [Bracket]ing History. In: VIDLER, Anthony. **Histories of the immediate present.** Cambridge: The MIT Press, 2008.

_____. Autonomy and the will to the critical. **Assemblage.** n. 41. p. 90-91, The MIT Press, 2000.

_____. Introduction. In: ROSSI, Aldo. **Architecture of the city**, Translated by Diane Ghirardo e Joan Ockman, Cambridge: The MIT Press, 1984.

FERLENGA, Alberto; SARTARELLI, Stephen. The Theaters of the Architect. In: **Perspecta**, Vol. 26, Theater, Theatricality, and Architecture, 1990, pp. 191-202.

FERLENGA, Alberto. (org). **Aldo Rossi:** Tout l'œuvre. Traduction d'Italien: Élizabeth Bozzi. Cologne: Könemann, 2001.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Towards a Critical Regionalism: six points for an architecture of resistance. In: FOSTER, Hal (Ed.). **The anti-aesthetic: essays on Postmodern culture**. Seattle: Bay Press, 1983. p. 16-30.

FIEDLER, Konrad. **Escritos sobre arte**. Madrid: Visor, 1991.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda. In: **Modos**, v.1, n° 3, set-2017, pp. 206-216.

FRAJNDLICH, Rafael Urano. Pórticos, letreiros, lareiras: Le Corbusier e Robert Venturi, sobre simbolismo e velocidade no modernismo. In: **Pós**, v. 17, n° 28, dez-2010, pp. 104-119.

GANDELSONAS, Mario. Neo-Functionalism, **Oppositions 5**, Cambridge: The MIT Press, 1976, Editorial.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. In: **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GREGOTTI, Vittorio. **New Directions in Italian Architecture.** Trad. Giuseppina Salvadori. London: Studio Vista, 1968.

GRUPO 2C. Aldo Rossi: realidad y proyecto. **2C Construcción de la Ciudad**. n. 14, dez. 1979.

GÓMEZ, Alberto Pérez. **La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura**. México: Editorial Limusa, 1980.

GORELIK, Adrián. Historia de la ciudad e historia intelectual. **Prismas**, Revista de historia intelectual, n0 3, 1999, Quilmes, pp, 209-223.

_____. Correspondencias. **Block 3**, Buenos Aires, 1998, p. 88-97.

GUTIÉRREZ, Victoriano S. **Aldo Rossi:** La ciudad, la arquitectura, el pensamento. Buenos Aires: Nobuko, 2001.

_____. **La Cultura Urbana de la Posmodernidad**. Aldo Rossi y su Contexto. Sevilla: Alfar, 1999.

HAYS, Michael. **Architecture's Desire:** Reading the Late Avant-garde. Cambridge: The MIT Press, 2010.

_____. (org). **Oppositions Reader**: Selected Essays 1973-1984. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

HILDEBRAND, A. Von. **El problema de la forma en la obra de arte**. Madrid: Visor, 1988.

HOROWITZ, Jeffery. **Beyond the Modern Movement:** Harvard Architecture Review, Cambridge: The MIT Press, jun. 1980.

HUET, Bernard. A conversation. In: **Aldo Rossi**

Architect. London: Academy Editions,1994.

_____. Formalisme reéalisme. In: **L'architecture d'aujourd'hui**, no. 190, 1977.

HUYSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: DE HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: **Novos Estudos CEBRAP**, n°12, jun,1985

JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura.** Tradução: José Marcos Lima. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. **Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos**. Barcelona: Gustavo Gilli,1982.

_____. **The Language of Post-Modern Architecture**. New York: Rizzoli, 1977.

_____. Semiología y Arquitectura. In: **El significado en Arquitectura.** Trad. Maria Teresa Muñoz. Madrid: H. Blume ediciones,1975.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução: Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

_____. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KAUFMANN, Emil. **De Ledoux a Le Corbusier**. Origen y desarrolla de la arquitectura autónoma. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

_____. **Tres arquitectos revolucionários**: Boullée, Ledoux y Lequeu. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

_____. **Architecture in the Age of Reason**: Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France. New York: Dover, 1955.

_____. Étienne-Louis Boullée. **The Art Bulletin.** n. 3, v. 21, p. 213-227, sep. 1939.

_____. Claude Nicolas Ledoux. A Pioneer of Modern Architecture in the Eighteenth Century. **Parnassus.** n. 5, v. 8, p. 16-18, oct. 1936.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

LIBESKIND, Daniel. "Deus ex machina/ Machina ex Deo": El Teatro del Mundo de Aldo Rossi. In: FERLENGA, Alberto (Org.). **Aldo Rossi**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, pp. 105- 115.

LOBSINGER, Mary Louise. That obscure object of Desire: Autobiography and Repetition in the work of Aldo Rossi. In: Grey Room, No. 8 (Summer), The MIT Press, 2002, pp. 38-61.

LUSTENBERGER, Kurt. **Adolf Loos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MALCOVATI, Silvia (2016). Realism and Rationalism: An Italian-German Architectural Discourse. In: **BFO-JOURNAL ETH,** Zurich, n. 2, 2016, pp. 5-15.

MARTINS, Patrícia Pereira. **Uma arquitetura outra:** o processo de ruptura entre forma e função. Tese (Doutorado em Engenharia Civil). Faculdade de Engenharia Civil, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2011.

MONEO, Rafael. Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery. **Oppositions 5**. New York: Princeton Architectural Press, 1976, pp.1-21.

_____. Padre común. In: **Arquitecturas bis**, n°41-42, 1950, p. 50.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno.** Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

MURATORI, Saverio. **Studi per una operante storia urbana di Venezia**. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1959.

NARPOZZI, Marino. Tradición y Talento Individual. In: FERLENGA, Alberto (org). **Aldo Rossi**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, pp. 171-179.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura:** antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles Édouard. **Depois do Cubismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PALLADIO, Andrea. **Os Quatro Livros da Arquitetura**. Tradução: Joubert José Lancha (org), Cesar Augusto de Oliveira Casella, Maria Augusta Bastos de Mattos, Nora Cappello. São Paulo: Hucitec, 2010.

PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como "forma simbólica"**. Tradução Virgínia Careanga. Barcelona: Tusquetes Editora, 1985

PEREIRA, Renata Baesso. **Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Ubanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

POLETTI, Giovani. **Autobiografia Scientifica**: Scrittura como progetto. Dottorato di Ricierca urbana. Università di Bologna, 2009.

PORTOGHESI. Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Proyectos recientes de Aldo Rossi: el teatro del Mundo. In: FERLENGA, Alberto(org). **Aldo Rossi**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, pp.97-103.

QUARONI, Ludovico. **La Torre di Babele**. Padova: Marsilio Editore, 1967.

RATCLIFF, Carter. Introduction, In: ROSSI, Aldo; RATCLIFF, Carter; LEW, Stefanie. **Aldo Rossi:** Drawings and Paintings. New York: Princeton Architectural, 1993.

ROGERS, Ernesto Nathan. **Esperienza dell'architettura**. Torino, Einaudi, 1958

_____. Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei. **Casabella-continuità**, Milano, n.204, febbraio-marzo, 1955, pp.3-6.

_____. Resposta a Max Bill. **Casabella-Continuità**, seção Lettere al Direttore, n.201, maggio-giugno 1954, p.2.

ROSSI, Aldo; CANELLA, Guido. Per una architettura realista. In: CANELLA, Gentucca; MANGANARO, Elvio; LOCATELLI, Laura (org). **Per una architettura realista**. Milano: Maggioli Editore, 2015, pp. 23-25.

ROSSI, Aldo. **Autobiografia scientifica**. Milano: Saggiatore, 2009.

_____. Cansado de gloria [Entrevista concedida a Diana Agrest]. **Block**. n.3, 1998, pp.32-41.

_____. Proyecto para el concurso restringido para la reconstrucción del Teatro Paganini y la ordenación de la Piazza della Pilotta. In: BRAGHIERI, Gianni. **Aldo Rossi**. Barcelona: Gustavo Gili, 1991a, p. 30.

_____. Teatro "Carlo Felice, con I. Gardella, F. Reinhart y A. Sibilla". In: BRAGHIERI, Gianni. **Aldo Rossi**. Barcelona: Gustavo Gili, 1991a, pp. 156-161.

_____. Décor et costumes pour Electre. In: FERLENGA, Alberto (org). **Aldo Rossi:** Tout l'œuvre. Traduction d'Italien: Élizabeth Bozzi. Cologne: Könemann, 2001a, pp. 306-307.

_____. Décors pour les opéras Lucia di Lammermoor et Madame Butterfly. In: FERLENGA, Alberto (org). **Aldo Rossi:** Tout l'œuvre. Traduction d'Italien: Élizabeth Bozzi. Cologne: Könemann, 2001b, pp. 306-307.

_____. Thesis: Cultural Center and Theater. In: ARNELL, Peter; BICKFORD, Ted. **Aldo Rossi:** Buildings and Projects. New York: Rizzoli International Publications, 1987, pp. 18-19.

_____. **Scritti scelti sull'architettura e la città**. Milano: Clup,1989.

_____. La città e la periferia. In: ROSSI, Aldo. **Scritti scelti sull'architettura e la città**. Milano: Clup,1989b, pp. 158-174.

_____. Architettura per i musei. In: ROSSI, Aldo. **Scritti scelti sull'architettura e la città**. Milano: Clup,1989c, pp. 323-339.

_____. L 'architettura della ragione come architettura di tendenza. In: ROSSI, Aldo. **Scritti scelti sull'architettura e la città**. Milano: Clup,1989d, pp. 370-378.

_____. Emil Kaufmann e l'architettura dell'Illuminismo. In: ROSSI, Aldo. **Scritti scelti sull'architettura e la città**. Milano: Clup,1989e, pp. 62-71.

_____. L 'architettura dell'Illuminismo. In: ROSSI, Aldo. **Scritti scelti sull'architettura e la città**. Milano: Clup,1989f, pp. 454-473.

_____. Tipologia manualistica e architettura. In: ROSSI, Aldo. **Scritti scelti sull'architettura e la città**. Milano: Clup,1989g, pp. 298-310.

_____. Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese. In: ROSSI, Aldo. **Scritti scelti sull'architettura e la città**. Milano: Clup,1989h, pp. 1-24.

_____. Introduzione a Boullèe. In: ROSSI, Aldo. **Scritti scelti sull'architettura e la città**.

Milano: Clup,1989i, pp. 346-364.

_____. Preface to the Second Italian Edition. In: **The architecture of the city**. Cambridge: The MIT Press, 1984a.

_____. Introduction to the First American Edition. In: **The architecture of the city**. Cambridge: The MIT Press, 1984b.

_____. Introduction to the Portuguese Edition. In: **The architecture of the city**. Cambridge: The MIT Press, 1984c.

_____. **A Scientific Autobiography**. Cambridge: The MIT Press, 1981.

_____. Introducción. In: BONFANTI, Enzo; BONICALZI, Rosaldo; SCOLARI, Massimo, VITALE, Daniele. **Arquitectura Racional**. Madrid: Alianza Editorial, 1979a, pp. 13-22.

_____. **Aldo Rossi in America:** 1976 to 1979. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1979b.

_____. Entretien avec Aldo Rossi [Entrevista concedida a L'architecture d'aujourd'hui]. **L'architecture d'aujourd'hui**, no. 190, 1977a, pp. 41-43.

_____. Une éducation réaliste. In: **L'architecture d'aujourd'hui**, no. 190, 1977b, p. 39.

_____. La città analoga: tavola. **Lotus International**, Milão, n. 13, p. 5-9, dez. 1976a.

_____. The blue of the Sky. In: **Oppositions 5**, translation M. Barsoum and. L. Dimitriu, 1976b, pp. 31-34.

_____. La Arquitectura Análoga. In: **Revista 2C**, número 2, 1975.

_____. **L'Architettura della città**. Padova: Marsilio Editori, 1966.

_____. Un'oscura innocenza. In: FERLENGA, Alberto. **Aldo Rossi:** Architettura 1993-1996. Milano: Electa, Milán, 1996, pp.8-9.

_____. Adolf Loos. 1870-1933. **Casabella--Continuità**. n. 233. Milano: Editoriale Domus, 1959.

SAVI, Vittorio. Fortuna de Aldo Rossi. **2C Construcción de la Ciudad**. n. 5, oct. 1975.

_____. Olvidar a Rossi. In: **Block 3**, Universidad Torcuato Di Tella: Buenos Aires, 1998.

SCHAPIRO. Meyer. Emil Kaufmann (1891-1953). **College Art Journal**. n. 2, v. 13, Winter, 1954.

SERT, Josep Lluís. Centros para la vida de la comunidad. In: **El corazón de la ciudad.** Barcelona: Hoepli, 1995.

SAMONÀ, Giuseppe. **L'urbanistica e l'avvenire della città**. Bari: Laterza, 1971.

SCULLY, Vincent; MONEO, Rafael. **Aldo Rossi**: Buildings and Projects. Rizzoli, New York, 1987.

SCULLY, Vincent. Aldo Rossi architect of love and memory. **Architectural Digest**, out, 1988.

_____. Postscript: ideology in Form. In: ROSSI, Aldo. **A Scientific Autobiography**. Cambridge: The MIT Press, 1981.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Neo-Rationalism & Figuration. **Architectural Design**. n. 5/6, 1984.

_____. **Diferencias:** Topografía de la arquitectura contemporânea. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

TAFURI, Manfredo. **History of Italian Architecture**, 1944-1985. Translated by Jessica Levine. Cambridge: The MIT Press, 1989.

_____. L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia. **Domus**, 602. Milano: Editoriale Domus, 1980.

_____. **Teorias e história da arquitectura**.

Tradução: Ana Brito e Luís Leitão. São Paulo: Martins Fontes/ Editorial Presença, 1979.

_____. Ceci n'est pas une ville. **Lotus International**, Milão, n. 13, dez. 1976, pp. 10-13.

_____. L'architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language. **Oppositions 3**, 1974, pp.37-62.

TEYSSOT, Georges. Ilustración y arquitectura. Intento de historiografía. In: ESCOBAR, Juan Calatrava (org). **Arte, Arquitectura y estética en el siglo XVIII**. Madrid: Ediciones Akal, 1987.

_____. Clasicismo, Neoclasicismo y "Arquitectura revolucionaria". In: KAUFMANN, Emil. **Tres Arquitectos Revolucionarios**: Boullée, Ledoux y Lequeu. Trad. Xavier Blanque, Marc Cuxart, Enric Grannell y Ricardo Guasch. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

TRIONE, Vincenzo. Metapolis: Metafisica e Città. In: **Metafisica**: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n°5-6, 2006, pp. 304-351.

UGLIONE, Paula. **Arquivo mnemônico do lugar: memória e histórias da cidade.** Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: ProArq-UFRJ, 2008.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendiendo de Las Vegas**. Tradução: Justo G. Beramedi. Gustavo Gili: Barcelona, 1977.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIDLER, Anthony. **Histories of Immediate Present:** inventing architectural modernism. Cambridge: The MIT Press, 2008.

_____. **Introduction.** In: DAMISCH, Hubert. Noah's Ark: Essays on Architecture. Cambridge: The MIT Press, 2016.

_____. **Damisch avec Architecture**. Oxford Art Journal, Vol. 28. No. 2, 2005, pp.203-211.

_____. **Claude-Nicolas Ledoux**. Basel: Birkhäuser, 2006.

_____. The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of the Kantian Autonomy. **Perspecta**. v. 33, Mining Autonomy, p. 16-29, 2002.

_____. Autonomous Architecture. **The Harvard Architecture Review.** v. 3, 1984.

_____. **El Espacio de la Ilustración**. La Teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVII. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

_____. The Architecture of the Lodges: Ritual form and associational life in the Enlightenment. **Oppositions 5**. New York: Princeton Architectural Press, 1976a.

_____. The third typology. **Oppositions 7**. New York: Princeton Architectural Press, 1976b, pp. 13-16.

VITALE, Daniele. Aldo Rossi, cidade e projeto. Nora Capelo. **Revista Risco**, número 5, 2007, pp. 116-121.

_____. Ensinar um ofício, propor uma forma. Tradução: Nora Cappello. **Revista Risco**, número 3, 2006, pp. 116-121.

_____. Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi. In: FERLENGA, Alberto (org). **Aldo Rossi**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, pp.83-95.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo:

Martins Fontes, 2015.

ZIMMERMANN, Cintia Alen. **Memória e identidade da praça Pádua Salles em Amparo** – SP. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

2. Website

ORDINE E FONDAZIONE DEGLI ARCHITETTI PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DELLA PROVINCIA DI MILANO. Disponível em <http://www.ordinearchitetti.mi.it > Acesso: 10 de fevereiro 2019.

GALLICA, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ > Acesso: 10 de fevereiro 2019.

COMUNE DI INVERIGO. Disponível em <http://www.comune.inverigo.co.it/ > Acesso: 10 de fevereiro 2019.

PALAZZO REALE DI MILANO. Disponível em <http://www.palazzorealemilano.it/ > Acesso: 10 de fevereiro 2019.

CASTELLO SFORZESCO. Disponível em <https://www.milanocastello.it/ > Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FONDATION LE CORBUSIER. Disponível em <http://ww.fondationlecorbusier.fr/ > Acesso: 10 de fevereiro 2019.

PINACOTECA BRERA. Disponível em <https://pinacotecabrera.org/> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

BMIAA- BIGMAT INTERNATIONAL ARCHITECTURE AGENDA. Disponível em <https://www.bmiaa.com>. Acesso: 10 de fevereiro 2019.

FONDAZIONE DE CHIRICO. Disponível em <http://www.fondazionedechirico.org /> Acesso: 10 de fevereiro 2019.

3. Catálogos

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**. Catálogo da Exposição De Chirico:** o sentimento da arquitetura obras da Fundazione Giorgio e Isa de Chirico. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 201.

FONDAZIONE FERRARA ARTE. **Catalogo De Chirico e Ferrara:** Metafisica e avanguardia. Ferrara, 2016.