

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Biografia de um Fragmento ou Fragmento de uma Biografia

Ricardo Sousa Monteiro

M
2022



BIOGRAFIA DE UM FRAGMENTO OU FRAGMENTO DE UMA BIOGRAFIA

encenação a partir da Architettura Assassinata de Aldo Rossi

Ricardo Sousa Monteiro

Orientação: Ana Catarina Neiva

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

À escola,
à professora Ana Neiva, pela experiência e tempo oferecido

Aos que já vinham,
aos que entraram, pelas memórias e partilhas.

Ao António,
ao Rodrigo, à Joana, pela proximidade e entrega.

À Tiz,
à minha casa, por me dar a mão e me acompanhar na viagem *até ao último instante*.

Aos meus pais,
à minha irmã, pela corda que nunca se rompe e luz que nunca se apaga.

BREVIS

O desenho *Arquitetura Assassinata* de Aldo Rossi (1974) revela-se como metáfora da arquitetura, tanto projeto como edifício. O desenho tem a sua origem em duas raízes distintas: por um lado, nasce como uma ferramenta, enquanto técnica de apoio ao pensamento, por outro lado nasce a partir de um dicionário, próprio do autor, de símbolos, formas, linguagens e referências. O desenho é a reprodução desse movimento interior que se torna tangível na concatenação entre o autor e o material.

A dissertação parte da ideia de que o desenho é um fragmento de uma biografia ou a biografia de um fragmento e, como uma rememoração de que a analogia é a melhor arma do conhecimento, cresce como a encenação da investigação do ignoto crime para responder a perguntas como: *Qual o cenário do crime? Quem é o assassino? Quem é o morto? ou Quem pintou? Que ferramentas usa? O que representa?* A peça investiga como a arquitetura e o gesto se movem sobre si mesmos, como alguém que se olha ao espelho enquanto se veste e reflete sobre o que é a sua representação. A partir de uma perspectiva dialética, visa construir uma autobiografia dos movimentos anteriores de Aldo Rossi.

A dissertação compreende o desenho como um corpo de conhecimento, como o são as enciclopédias da biblioteca de Borges; um corpo que se forma pelas noções conceituais e as emoções privadas, como o são os poemas de Baudelaire. Lidando com noções conceituais, regras que determinam as características primárias de distribuição, composição e organização, ao mesmo tempo que engloba emoções e memórias como motivações pessoais, subjacentes à ideia geral.

O interesse no estudo de *Arquitetura Assassinata* surge a partir de três motivos: pela sua dicotomia de ser, simultaneamente, ferramenta e dicionário; pelo seu papel paradigmático na relação de Aldo Rossi com o desenho; e, terceiro, como uma investigação exploratória do gesto do autor, oscilando entre a observação e a imaginação, o real e o irreal.

SHORT

Arquitetura Assassinata drawing from Aldo Rossi (1974) reveals itself, as a metaphor of architecture, understood both as *oeuvre* and *ouvrage*. *Arquitetura Assassinata* (Murdered Architecture) has its origin in two distinct roles: on one hand, it is born as a tool, a technique to support thought; on the other, it advances Rossi's own dictionary of symbols, forms, language, and references. The drawing is the reproduction of that inner movement that becomes tangible in the concatenation between the author and the material.

The study starts from the idea that the drawing is a fragment of a biography as much as it allows for a biography of a fragment, reminding us that analogy is the best weapon of knowledge. Raising from an investigation of an unknown crime to answer questions such as *How is the scene of the crime? Who is the murderer? Who is the dead man? or Who painted it? What tools did he use? What does it represent?* The study investigates how architecture and gesture move on themselves, like someone who looks in the mirror while reflecting on its own representation. From a dialectic perspective, it aims to build an autobiography of Rossi's earlier movements.

The study understands drawing as a body of knowledge, as the encyclopaedias of Borges' library; a body that is formed by conceptual notions and private emotions, as the poems of Baudelaire, dealing with conceptual notions, rules that determine the primary characteristics of distribution, composition, and organisation, while encompassing emotions and memories as personal motivations, underlying the overall idea.

The interest in the study of *Arquitetura Assassinata* arises from three reasons: its dichotomy of being, simultaneously, tool and dictionary; its paradigmatic role on the relationship between Aldo Rossi and drawing; and, third, as an exploratory investigation into the author's gesture, drifting between observation and imagination, real and unreal.

INTRODUÇÃO

hipótese de introdução 1 - biografia

Se o estudo começasse por *L'architettura della città*:

*Talvez seja exactamente como as leis que regulavam a vida e o destino de cada homem; existe em cada biografia motivo suficiente de interesse, ainda que cada biografia esteja compreendida entre o nascimento e a morte.*¹

hipótese de introdução 2 - arquitetura

Se o estudo começasse por *A scientific Autobiography*:

A que coisa poderia aspirar no meu ofício?

*Certamente a poucas coisas, visto que as grandes coisas estavam já historicamente impedidas.*²

hipótese de introdução 3 - ofício exacto

Se o estudo começasse por referências literárias externas:

*Persistir em dar forma ao que permanece escondido sob a escuridão (e que jamais viste) poderá ser considerado teimosia inconsequente, mas também, o mais puro dos actos de escultura.*³

¹ ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.212

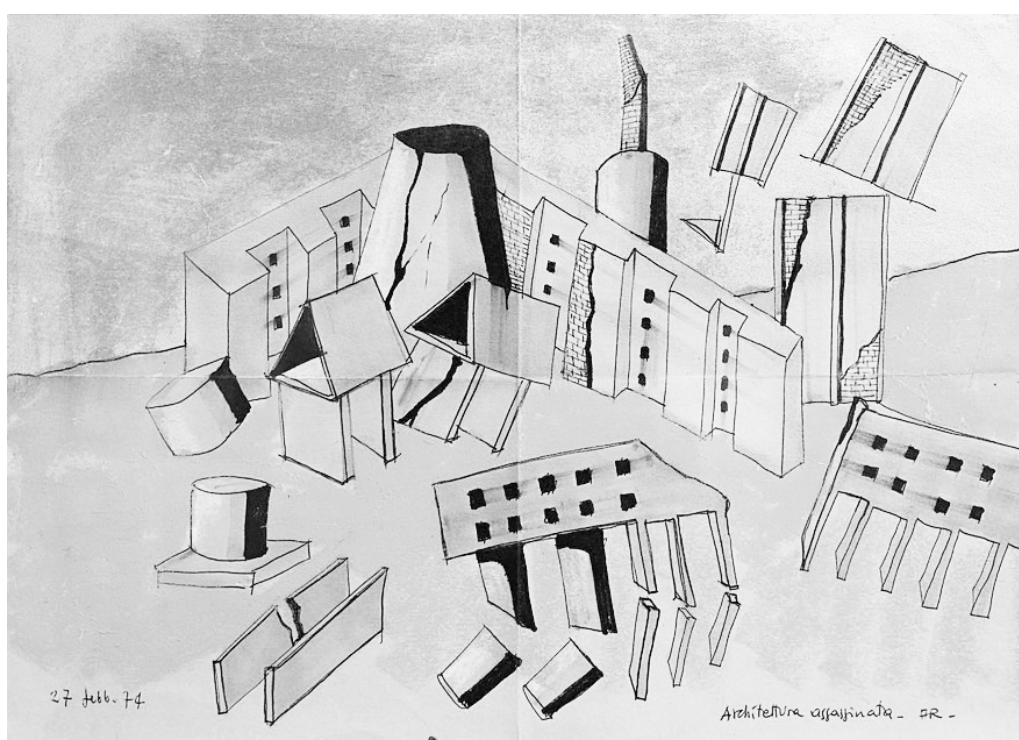
² ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.49

³ TAVARES, Gonçalo M., *Breve Notas sobre o Medo*, Lisboa: Relógio D'Água, 2019, p.33

introdução - do narrador

O estudo começa com umas páginas de diário encontradas no sótão de uma casa sem sótão que parecem tentar que uma pergunta se defina pela fala da mão, e que libertam umas formigas, ainda desconhecidas entre si, mas que em família poderão trabalhar para um estudo.

entrada 1 *Querido Diário,*



entrada 2 *Querido Diário,*

A minha distância à obra de Aldo Rossi mediu-se pela estranheza que encontro na relação entre o desenho-arquitetura.

Uma estranheza que se define do encanto à ignorância sobre o gesto que a motiva.

Uma estranheza semelhante à que sinto na relação desenho-teoria, por serem relações não de representação mútua, mas de diálogo.

Felizmente, ainda sou crente no diálogo sobre a representação.

entrada 3 *Querido Diário,*

Hoje sobre as palavras inquietação e fragmento.

Uma inquietação aparece sempre como uma discussão entre uma excitação e uma preocupação. Uma excitação na luz da novidade e uma preocupação no escuro do misterioso, ou então, uma excitação no escuro do misterioso e uma preocupação na luz da novidade. Tudo depende de quem se inquieta.

Um fragmento pode ser considerado um pedaço de objeto quebrado ou então um ponto onde se inicia. Se o olhar for sobre o homem compreende-se, na reprodução das células, um quebrar da unidade que cria uma nova vida, uma simples divisão que não termina, mas inicia. Mais uma vez, tudo depende de quem recebe.

entrada 4 *Querido Diário,*

Hoje sobre a palavra assassinada.

Crime e Castigo de Dostoevski narra a história de um jovem estudante, Raskolnikov, que decide matar Alyona Ivanovna, uma velha penhorista para resolver todos os seus problemas económicos que, segundo ele, lhe impedem o caminho para o sucesso. A narrativa reproduz os pensamentos e as dúvidas mais intimas dos personagens, realçando a de Raskolnikov que julga que matar a velha para conseguir os meios para atingir o seu potencial não é um ato moralmente condenável pelas ações da mesma ao longo da vida. Mas o que pretendo não é expor o que entendo sobre esta obra de Dostoevski, mas sim concentrar-me no assassinato para a primeira aproximação ao tema. Toda a psicologia e a angústia de Raskólnikov no momento em que se prepara para matar a velha são registradas de maneira magistral, o que facilita a exposição de temas que possivelmente se aproximam à definição de assassinata de Aldo Rossi. Da literatura de Dostoevski ao desenho de Rossi compreende-se a mesma intenção do autor de falar sobre o homem. Dostoevski em Crime e

Castigo ensinou que no assassinato existe uma variação de perspectivas e interesses a olhar. Podemos saber quem é o assassino que isso responde pouco ao que foi o crime cometido, um nome enquanto definição de um gesto tem pouco significado. Pensemos então o assassinato em três variantes:

(razão/envolvente)

O assassinato aparece como uma fuga à regra ou ordem. Por mais que a sociedade, como um coletivo organizado tente fixar ideias comuns, a qualquer momento pode ser perturbada por fatores externos, aos quais não sabe responder, ou demora a compreender. Talvez aqui o assassinio de um personagem como resultado de uma alteração psicológica de outro personagem, sirva de analogia às perturbações modernas e pós-modernas que surgem na arquitetura, estas de origem histórica, geográfica, social, ou até, psicológica.

(memória/retorno)

O crime, que é o roubo da vida, invoca a dicotomia⁴ luz-escuro que me alerta para dois pontos; um que se refere à transição do que vemos (luz) para o que deixamos de ver (escuro) em que a linha que demarca a transição se define por uma ilusão do eu, que se reflete em memórias ainda não perdidas, mas que aparecem como um último surgimento. Após essa linha já não existem. Um outro ponto refere-se ao retorno à origem, característica física do voltar à terra de onde nossos átomos surgem. Um retorno que em Aldo Rossi se torna autobiográfico.

(perda de identidade)

Na morte surge o desaparecimento do eu, a perda de uma singularidade. Com a morte compreendemos tão bem a identidade como a sua perda. Compreendemos que a identidade de um, apesar de singular e única, pode ser algo que se forme no diálogo entre a experiência e a escolha. Revestido como crítica, surge uma possível reclamação à arquitetura, que vista como o reflexo de

⁴ Dicotomia da astronomia onde um planeta apresentar-se dividido ao meio, metade claro, metade escuro.

uma sociedade, das suas experiências e escolhas, encontra na negação de valores verdadeiros do gesto uma negligencia e até morte da própria disciplina.

Escrevi-te hoje para mostrar-te que por vezes não importa quem mata ou é morto, mas sim o que podemos refletir sobre esse gesto do roubo da vida.

entrada 5 *Querido Diário,*

Hoje sobre autobiografia.

Ao olhar o desenho surgem mais inquietações do que respostas, mas a fragmentação das mesmas é a minha forma de expor os meus movimentos interiores. Não quero, para já, olhar sobre a crítica que o desenho possa expressar sobre a arquitetura, mas sim expor temas que no desenho me inquietam. Querido Diário, sairão, os já por ti conhecidos, textos sobre, onde se definem pontos de partida, mas nunca de chegada. Textos de pensamento, livres e leves como todos imaginamos que os pássaros são. Palavras que surgem do olhar sobre o desenho e deixam a interpretação fugir a análises de obra, forma e função. Um gesto que parte do olhar, mas que, de repente, zarpa para outro local qualquer, guiado pelos cérebros que temos nas pontas dos dedos, numa atitude de autonomia, liberdade e, quiçá, maturidade.

Sobre as obras representadas no desenho:

Hoje parece-me oportuno refletir sobre o porquê de Aldo Rossi desenhar esta Architettura Assassinata a partir de obras suas. Escolha que grita em mim a palavra autobiografia. Nos projetos quebrados por Aldo Rossi compreende-se uma crítica à negação de valores neles expostos. A variedade de escalas dos projetos leva-nos de objetos de memória a implantações de escolha. De gestos que recriam a necessidade humana de reflexão interior e conforto exterior, num grito de lembrança que a arquitetura é feita para o homem. Nesse diálogo entre o corpo interior e o corpo exterior encontramos o reflexo autobiográfico de cada gesto.

Sobre a Autobiografia:

Autobiografia da arquitetura e do arquiteto. Uma opinião em que a arquitetura e o gesto se movem sobre si mesmos, como alguém que se olha ao espelho enquanto se veste e reflete sobre o que a sua representação é⁵ - talvez não mais que uma autobiografia dos seus movimentos anteriores. Na arquitetura, um olhar de contemplação e investigação. No gesto (de Aldo Rossi), um olhar de diálogo e estudo.

Termino mais um dia sem a resposta à pergunta: o que é Architettura Assassinata para Aldo Rossi?

introdução - da peça

Surge no diálogo entre estes dispersos movimentos⁶ uma peça⁷. Com um enquadramento teórico que se compreende entre os dois livros de Aldo Rossi, *Architettura della città* (1966) e *Autobiografia scientifica* (1981) nasce o estudo, que tem como método uma encenação de investigação sobre o crime cometido por Aldo Rossi - *Architettura Assassinata*. Motivado pela paixão, partilhada com Aldo Rossi, pelo teatro surge um corpo pela adição de fragmentos que tentam concentrar o leitor num percurso que se inicia num universo infundável, mas que termina com uma simples inquietação de Aldo Rossi representada através da cor num suporte físico e real. A romantização do gesto é intenção assumida por uma escrita que imagina uma plateia sentada no teatro, enquanto ouve as variadas personagens a movimentarem-se no palco. Com a analogia sempre presente, o ritmo do estudo é pautado pelo tentar entender de que crime se trata, o que oportuna uma divisão em seis motivos ou intenções de estudo:

⁵ A frase repetida ganha novo significado quando suportada com novos elementos.

⁶ O ser humano toma consciência do movimento pelas alterações de tempo ou de espaço que se definem por um início e fim ou por um padrão de repetição.

⁷ ou encenação.

motivo 1 - o contexto social, político e económico de Itália na metade do século XX;

motivo 2 - a realidade arquitetónica⁸ italiana na transição entre o período moderno e pós-moderno;

motivo 3 - um fragmento da biografia de Aldo Rossi que tenta compreender as suas motivações aquando da publicação do primeiro livro;

motivo 4 - o desenho em metamorfose de ferramenta a poema;

motivo 5 - duas distâncias: a distância entre o desenho, enquanto uma fase primordial do processo, e a obra; e a distância entre o desenho, enquanto representação de movimentos internos, e o autor;

motivo 6 - a relação entre um processo de desenho e um processo de escrita - *Architettura Assassinata* de Aldo Rossi e *Teatro dos cinco sentidos* do autor;

ou

intenção 1 - criticar o contexto social, político e económico da geografia onde o crime foi cometido.

intenção 2 - analisar a envolvente do criminoso.

intenção 3 - aperfeiçoar a biografia do criminoso.

intenção 4 - pensar sobre a arma do crime.

intenção 5 - imaginar uma relação entre a arma e criminoso.

intenção 6 - expor o crime e o narrador da peça

⁸ construção e crítica

introdução - do autor

Começar aqui, como um tempo de uma interrogação contínua, é o exteriorizar de uma realidade que se constrói. Como nos mostra Pirandello não existe uma realidade ou verdade, mas sim uma multiplicidade de possibilidades formadas por cada *eu* em cada *momento*. Constrói-se assim, um estudo que se define pelo *olhar sobre*, uma perspectiva que medra numa crença que se estrutura ao longo do desenvolvimento de um corpo fragmentado. Um corpo que mergulha numa perspectiva que o alimenta, que o torna num recetor ativo de uma realidade que ainda se define. Um corpo que se uniformiza mental, corporal e culturalmente para uma alimentação completa sem cedências de nutrientes análogos.

notas ao leitor

- Assume-se o carácter especulativo do estudo.
- Assume-se a citação no idioma lido.
- Assume-se a utilização do fragmento.⁹
- Assume-se a referência literária como meio indispensável.
- Assumem-se as imagens como fragmentos visuais.

⁹ Pela sua capacidade de impor uma urgência, uma impossibilidade de diferir, de acelerar a linguagem e o pensamento.

ÍNDICE

	PALCO	p.001
[palco]	crítica ao totalitarismo - a reconstrução	
	ATO 1 - LOCAL DO CRIME - <i>contexto do crime</i> - s/ Aldo Rossi	p.006
[cena 1]	o intelectual (1) - o intelectual (2) - os planos - mito do equilíbrio - populismo e racionalismo - museologia - memória coletiva e individual - a escolha	
[cena 2]	casabella - continuità	
	ATO 2 - AUTOR DO CRIME - <i>contexto do crime</i> - c/ Aldo Rossi	p.023
[cena 1]	cronologia biográfica	
[cena 2]	l'architettura della città - de unidade a fragmentos - fragmentos da cidade - cidade como unidade - de fragmentos a unidade - a disciplina	
	ATO 3 - ARMA DO CRIME - <i>de ferramenta a poema</i> - s/ Aldo Rossi	p.043
[cena 1]	ferramenta	
[cena 2]	poesia	
[cena 3]	dicionário - semiologia - percurso 1 - experiência - coleção - imaginação - representação	
	ATO 4 - AUTOR E ARMA - <i>de ferramenta a poema</i> - c/ Aldo Rossi	p.065
[cena 1]	de ferramenta a poema - em arquitetura	
[cena 2]	do desenho à obra - percurso 2 - referências - como atmosfera - como escolha - como mestres - analogia - construção analógica - natureza figurativa - forma e motivo - figura e modo - construção de dicionários - fragmento - construção por fragmentos	
[cena 3]	do desenho ao autor - percurso 3 - identidade - autobiografia - construção da identidade (pelo desenho) - ruína - tempo (limite) - tempo (apropriação) - perda da identidade	

	ATO 5 -RELATÓRIO DO CRIME - <i>architettura assassinata</i> - c/ Narrador	p.134
[cena 1]	ficha técnica	
[cena 2]	teatro dos cinco sentidos	
	ÍNDICE DOS FRAGMENTOS	p.139
	PERCURSO DAS IMAGENS	p.141
	BIBLIOGRAFIA	p.142

PALCO

Torna-se necessário apresentar o narrador¹⁰ que abrirá todos os atos e acompanhará toda a peça que se segue. Esclarece-se já que o narrador não é o autor e não tem nenhuma relação de parentesco com o mesmo. Existe uma relação de parentesco entre o autor e um narrador, mas esse narrador vive noutra cidade, talvez subjetiva.

A cortina abre-se.

Narrador: Imaginem-me num qualquer palco de um qualquer teatro. O público não se pode distrair nem comigo, nem com o palco que piso senão pode distrair-se da história, que é o mais importante.

Pausa! Não será a história uma linguagem real para um devaneio subjetivo? Refiro-me à história contada claro.

Deixem-me regressar ao guião. Eu serei o costureiro que liga as diferentes linhas da narrativa. Não quero que a história seja sobre mim, mas estes ventos contemporâneos que desviam o ato criativo para o indivíduo e para a sua autobiografia às vezes sopram tão forte que é difícil controlar a rotação do meu pescoço. Apesar do esforço que farei para fugir, falar na primeira pessoa parece-me um pedido razoável que vos faço.

Bem-vindos ao palco italiano do meio do século XX. Não este palco debaixo de meus pés, mas o palco da história que vos venho contar. Antes de me despedir e a cortina se fechar à minha frente introduzo-vos o primeiro momento desta peça que circulará próximo da circunstância política, económica e social de Itália dessa data. Um momento como o cenário dessa circunstância aproveita a oportunidade para criticar o totalitarismo e os credos do passado, que talvez ainda existam no presente, e para lançar uma provocação à forma como isso atrasou o desenvolvimento do homem como uma identidade individual inserida num contexto social. Ah! Talvez também se tenha tempo para umas breves notas sobre os modos como a Itália se preparava para combater os problemas criados por anos de alçada ditatorial. Vamos ver o que os atores conseguem fazer em tão pouco tempo.

A cortina fecha-se.

¹⁰ Ainda existe uma interrogação sobre a relação entre este narrador e as folhas do diário encontradas.

crítica ao totalitarismo

*Tirou do bolso uma moeda de vinte e cinco centavos. Ali também, em letras minúsculas e precisas, estavam inscritos os mesmos slogans, e do outro lado da moeda via-se a cabeça do Grande Irmão. Até na moeda os olhos perseguiram a pessoa. Nas moedas, nos selos, nas capas dos livros, em bandeiras, em cartazes e nas embalagens dos maços de cigarro – em toda parte. Sempre aqueles olhos observando a pessoa e a voz a envolvê-la. Dormindo ou acordada, trabalhando ou comendo, dentro ou fora de casa, no banho ou na cama – não havia saída. Com exceção dos poucos centímetros que cada um possuía dentro do crânio, ninguém tinha nada de seu.*¹¹

Itália terminou a primeira metade do século XX com um sentimento de necessidade de uma reformulação histórica após um domínio ditatorial. É importante denotar o peso dessa fase histórica italiana para compreender o momento social, político e económico que o país enfrentava na transição para a segunda metade do século XX. De 1921 a 1945 Itália fica resumida a decisões político-sociais de objetivos imediatos, discriminatórios e ditatoriais, que se podem retratar em três tipos de políticas correlacionadas.

*políticas
económicas e sociais*

As políticas económicas e sociais que, na afirmação do estatuto de *Il Duce*, equivalente a chefe de estado, a Benito Mussolini consolidava uma governação de ditadura fascista que, na simplificação do modelo, dividiam a sociedade enquanto conjuntos de seres humanos numa categorização por género. A função social do homem prendia-se ao trabalho constante em prol da empresa estado, enquanto a função da mulher, enquanto animal procriador, a limitava a uma subordinação ao gesto do homem. Impondo um mote social de constante aumento da carga de trabalho e de densidade populacional, defende-se a ideia de família, numa lógica de olhar o povo como servo

¹¹ ORWELL, George, 1984, Lisboa: Antígona, 2013, p.38-9

do estado. Esta servidão era utilizada por imposição de Mussolini. As batalhas pelo trigo e pela terra consagravam as políticas agrárias e a Batalha da Lira como uma tentativa de consagração da moeda italiana como um retrato da estabilidade fascista. A autossuficiência como arma do desenvolvimento económico que nega o desenvolvimento social no acabar com o livre comércio em favor do protecionismo, limitando a presença do pensamento italiano à sua posição geográfica numa linha política definida pelas suas fronteiras. As políticas socioeconómicas de Mussolini levaram a que em 1934 metade do capital social fosse controlado pelo estado sem qualquer retorno de saúde, educação ou melhorias habitacionais para o povo.

*políticas para as
relações externas*

As políticas para as relações externas resumiam-se na reafirmação da autossuficiência, concentrada nos limites geográficos e políticos, com a ideia de unidade e independência da pátria que se devia sacrificar pelo governo, aquando do ataque inimigo, retratado na figura externa. Além do envolvimento de Itália na segunda guerra mundial que foi uma soma entre a escolha errada e condenada de alianças com a devastação económica e social que uma guerra apresenta.¹²

*políticas de negação
ao pensamento*

E, por fim, as políticas de negação ao pensamento que desde cedo se retrataram na proibição da democracia numa constante perseguição aos que pensam de forma diferente do movimento fascista. O renunciar do pensamento do *outro* espelha-se em medidas de constante propaganda de ideais, com programas implantados na educação de exaltação ao pensamento fascista e negação ao conhecimento pela imposição de matérias limitadas às intenções ditatoriais. O controlo da informação, como o exemplo da lei da imprensa, imposta em 1926, que decreta o controlo da palavra escrita ao Tribunal de Justiça, concretizava-se num estado policial que anulava a liberdade de expressão e associação para um controlo da verdade.¹³

¹² Como no romance *A Guerra do Fim do Mundo* de Mário Vargas Llosa, aquando da reflexão sobre a guerra, um barão questiona o resultado da mesma, entre o contraste concreto e subjetivo do compreendido: *Esse enxame de aves carniceiras devorando a podridão humana que era tudo o que restava de Canudos?* in LLOSA, Mário Vargas, *A Guerra do Fim do Mundo*, Lisboa: Leya, 2016, p.585

¹³ *A Verdade - Constantemente mudamos as concentrações da Verdade. Um teor beligerante é a seguir, no século posterior, substituído por um teor, antes de mais, tranquilo, que em vez de lutar pode até, quem sabe, contar histórias*

No final da primeira metade do século XX o regime fascista acaba por cair, Mussolini é preso e consequentemente morto em Abril de 1945. As perspetivas para a segunda metade do século ficaram a cargo da república, implantada em 1946, e da sua constituição, decretada na transição do ano de 1947 para 1948.¹⁴

a reconstrução

*Tudo parece contribuir para converter esse ano no ponto de partida de uma cronologia contemporânea. Os temas e os termos fundamentais do discurso exaltam a renovação, a reconstrução, o assumir de um papel que se pretende original.*¹⁵

A realidade para a reconstrução apresentava problemas de ordem política, social e económica. No campo político encontrava-se *uma alquimia entre conservadorismo, instabilidade liberalismo e socialismo*¹⁶, o que provocou instabilidade durante os primeiros anos do pós-guerra. Uma convergência entre ideias novas e esperanças antigas era o que se apresentava no regresso à paz, e pedia-se um momento de tomada de consciência das diferenças em prol de uma luta comum. A palavra que melhor define o estado social e económico do país é destruição, onde às perdas concretizadas pela guerra, acrescenta-se um povo pobre, doente, envelhecido e subnutrido. A postura de ação definiu-se pelos apoios internacionais¹⁷ e sua concretização prática em prol do conceito de

- mesmo que ficcionais. De facto, a Verdade não é coisa que aceite sempre a mesma trela, o mesmo dono, ou simplesmente ser chamada pelo mesmo nome. Nem sequer corre sempre da mesma maneira - de preguiçosa poderemos chamá-la, se nos precipitarmos - atrás dos paus que os homens, divertidos, para longe atiram. É que por vezes essa cadela dócil coxeia. in TAVARES, Gonçalo M., *Breve Notas sobre o Medo*, Lisboa: Relógio D'Água, 2019, p.15

¹⁴ Em 1948 segue-se um período de grande bipolarização com um confronto entre esquerda, representada pela união social e comunista e a direita, representada pelos democratas cristãos. O resultado trouxe uma vitória dos valores conservadores de direita apoiados pela conjuntura internacional e pelo ativismo eleitoral da igreja. De notar que as políticas da democracia-cristã continuaram à frente do país até aos anos 90.

¹⁵ DROZ, Bernard, *História do século XX*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p.135

¹⁶ Idem, p.135

¹⁷ Através de relações multilaterais dentro da Europa, Itália conseguiu pacotes de fundos provenientes do intenso boom de trocas e, através de uma relação bilateral com os Estados Unidos da América pôs em prática a difusão de um modelo que exaltava a produtividade e a produção em massa. Dispôs-se assim, a pagar com a instabilidade social o preço da modernização do país (motivado pelo padrão americano) como se uma ilusão de desenvolvimento económico conseguisse mascarar as deficiências sociais que o país

corte norte / sul

ilusão social

circunstância

dirigismo¹⁸ das nacionalizações, da planificação e dos investimentos públicos. O facto de as fábricas terem sido as minas do material de guerra¹⁹ e a sua posição geográfica proteger a maioria, concentrou a destruição na habitação (imóveis) e nas vias de comunicação²⁰. Estas infraestruturas fabris apresentaram-se como a solução para os problemas económicos, com um repensar sobre os seus usos que atraiu o olhar político e económico. Assim, os pontos iniciais para a reconstrução centravam-se na agricultura e na indústria, conforme a localização geográfica da resposta, e na reestruturação e racionalização através de planos urbanos na ideia de uma melhor distribuição populacional. No entanto, como Bernard Droz relembra *é necessário no entanto acentuar que todas estas situações representam essencialmente meios de concertação social, que nenhum grupo concebe perspectivas a longo prazo e que o sucesso destas agremiações de especialistas depende muito de um tipo de comunicação adequado às expectativas de uma opinião pública inquieta.*²¹ Assim, as responsabilidades de reconstrução, dos compromissos internacionais e das melhorias sociais são o regresso à realidade depois do entusiasmo da segunda metade da década de 40 onde se festejava a liberdade, o entusiasmo e a esperança.

O debate que abre a passagem do meio século centra-se na necessidade de uma transformação na estrutura económica e social, com problemas de habitação, de identidade, do êxodo rural que as decisões económicas trouxeram e a machadada no país, que o divide em norte e sul, em prospeção e estagnação. Uma oportunidade para a arquitetura mostrar a sua importância na resposta à paisagem e ao estado social, e mostrar a sua capacidade de resposta com técnicas adaptadas à circunstância e com respeito pelos credos éticos e estéticos específicos do país. Entra-se de seguida em cena com um olhar sobre essa resposta.

enfrentara no passado recente. Como ação, implementou no país um conjunto de reformas agrárias e indústrias que apenas procuraram uma simulação de um país saudável ao olhar internacional.

¹⁸ Uma teoria ou forma de gestão económica na qual o estado assume o controlo e planeamento das atividades económicas. O realce surge, pois no pós-guerra existiu uma diversa abordagem por partes dos países para a reação económica e Itália foi um dos países que optou por uma ação forte do estado no controlo sobre a realidade capitalista.

¹⁹ Minas de armas não diferentes das minas onde os mineiros, para encontrar o material desejado, oferecem as suas vidas, aqui a morte só muda a sua localização para os campos de batalha.

²⁰ Comunicação física e social, visto que o povo se encontrava num pós-guerra e num pós-ditadura

²¹ Idem, p.135

ATO_1

A cortina abre-se.

Narrador: *Vamos de seguida conhecer a cidade onde nasce o criminoso, espero que Aldo Rossi me perdoe esta provocação. Olhar essa cidade é um tentar entender a realidade da arquitetura italiana aquando do surgimento de Aldo Rossi, uma apresentação do local do crime ou do local onde o criminoso cresce. Para construir a ideia de crime é necessário mostrar ao público os movimentos (arquitetónicos) que precedem o arquiteto italiano. Este ato dividir-se-á em duas partes, uma sobre a realidade da construção e outra sobre a realidade crítica, onde são evocadas personagens amigas de Aldo Rossi para entender uma possível escola à qual ele pertenceu ou se foi nutrir. O nosso criminoso em algum momento da sua existência assumiu a relação de aprendiz-mestre que tinha com E. N. Rogers o que reveste em utilidade que uma parte do ato tente contextualizar a revista Casabella-continuità, revista à qual Aldo Rossi pertenceu de 1955 a 1964 e que nos pode dar pistas sobre os seus modos de ver na altura.*

Penso que só falta enquadrar-vos este ato cronologicamente. Ao longo de todo o ato surgem fragmentos que evocam tempos desde o pós-ditadura italiano, algures nos primórdios dos processos de reconstrução, até à publicação do primeiro livro de Aldo Rossi, Architettura della città, de 1966. É um ato que tem como objetivo primordial mostrar uma hipótese de entendimento da realidade de arquitetura quando Aldo Rossi chega ao mundo profissional. Os ensaios que o formam evocam temáticas que se pensam ir de encontro à sua própria personalidade e forma de olhar. Os temas possíveis eram infinitos e as escolhas prendem-se numa vontade de descrever o pensamento e o percurso guiado pelos antecessores do criminoso, antes de o apresentar.

A cortina fecha-se.

o intelectual (1)²²

*Cada grupo social, originário duma função essencial no mundo da produção económica, produz para si, organicamente, um ou mais grupos de intelectuais que lhe darão homogeneidade e consciência da própria função, não só no campo económico, mas também no social e político...*²³

escola de pensar

Compreende-se que na reação à devastação social, económica e política da Segunda Guerra Mundial todas as atividades práticas, que medram da mesma, se tornam complexas e aglutinadoras de interesses e áreas distintas. A interligação entre essas atividades e a vida social tende a criar uma nova perspectiva, movimento ou escola, que, nos seus dirigentes e/ou especialistas, encontra um grupo de pensamento que se tornará o *professor* da sua prática, os intelectuais.

dois esforços

Toda a atividade humana carece de intervenção intelectual, mas não é verdade que todas as atividades se apresentem com uma função de aumentar as faculdades intelectuais sociais. Não quer isto negar a intelectualidade transversal a todo o homem, quer antes pensá-la pela proximidade ao movimento social. Existem várias distâncias na intelectualidade das atividades humanas que se medem pela relação entre o esforço intelectual (pensar) e o esforço muscular (ação). A cada momento da história esta medição está a ser alterada pelos novos desenvolvimentos sociais e, em momentos de rotura, o apelo a uma ação com faculdades intelectuais é gritante, por essa ação ser o próximo movimento social responsável pelas respetivas consequências. Nestas reações e apelos medra o novo intelectual multiplicado para a promoção e especialização da alta cultura em cada campo da ciência, do pensar e da técnica.

²² cf. GRAMSCI, António, *A Cultura, os Subalternos, a Educação*, Lisboa: Edições Colibri, 2021

²³ Idem, p.101-2

A homogeneidade do grupo intelectual consegue-se pela capacidade dirigente e técnica, não só na esfera individual, mas também, nas esferas de contacto com outras atividades. Ao novo intelectual exige-se a noção de uma atividade prática geral capaz de organizar a sociedade e criar uma nova e integral conceção do mundo. Para isso, a *maneira de ser do novo intelectual já não pode consistir na eloquência, motor externo e momentâneo dos afetos e das paixões. mas na sua integração na vida prática, como um construtor, um organizador, um “perene persuasor” que não seja um mero orador,*²⁴ de especialista a político.

o intelectual (2)

O arquiteto, enquanto ator social, é chamado para a intervenção sociopolítica do pós-guerra. A arquitetura é algo transversal à história do homem, por isso é natural o seu movimento ondulatório no diálogo das formas sociais e políticas. O arquiteto como novo intelectual surge pela sua pertença a um grupo que se entende historicamente autónomo e qualificado, e que, nesse momento de rotura é chamado ao diálogo para uma reação à história recente.

nova
oportunidade

O novo debate surge, e pertence ao arquiteto uma necessidade de empenhamento social, uma aproximação às políticas ativas e uma vontade de trazer o *homem* ao centro da discussão. O gesto que se lhe exige deve caminhar entre o conhecimento e a prática e compreender os três tempos de ação: passado, presente e futuro.

tradição e razão

O debate italiano do pós-guerra foi entre arquitetos e académicos relacionados com a arquitetura do regime, tradicionalistas e racionalistas juntam-se em ambientes de proliferação intelectual de debate arquitetónico para desenvolver novos modelos formais que negavam a monumentalidade e as experiências radicalistas. A comunidade arquitetónica concentrou-se numa ação conjunta para a reconstrução do país encaixada num programa político de revisão e racionalização dos métodos de

²⁴ Idem, p.111

produção construtiva, restauro de monumentos e gestão de centro histórico, descentramento urbanístico, mantendo-se a discussão da relação entre história e novas formas de expressão. Esta ação conjunta procura implementar os valores de *Resistance*, que já tinham conhecido a sua falência²⁵, numa ação planificada crente na possibilidade de um equilíbrio social, que rapidamente se revelou ficcionada.

os planos²⁶

O desenvolvimento arquitetónico teve como base sucessivos planos que, como se compreenderá de seguida, foram motivadores da variação dos debates e, sobretudo, dos resultados diversos. Como objetivos gerais a comunidade arquitetónica Italiana almejava uma intervenção, através de um novo planeamento da Itália urbana e rural, provocadora de uma melhor distribuição da população e que explorasse o turismo e a indústria como fontes rentáveis para o país. Formalizou-se numa reabilitação da zona meridional, dita de zona industrial, com a construção de bairros habitacionais e na reestruturação pública dos centros urbanos²⁷. A maioria das intervenções concretizadas depois de 1946 nascem de iniciativas estatais sob forma de instituições públicas²⁸, como o *Istituto Nazionale dell Assicurazioni* (INA-Casa), que previa a construção de habitação para trabalhadores em bairros de baixa densidade como suplemento às entidades fabris, que encontravam através do estado meios para assegurar habitação à classe dos proletários. Consequentemente, as ações arquitetónicas mantinham-se muito ligadas às preferências políticas e económicas dos seus criadores. A incerteza política e forte tentativa de imposição de ideais sociais

²⁵ Como mostra Tafuri na sua análise aos movimentos arquitetónicos colados ao pós-guerra: *The architects who were intent on implementing the values of the Resistance agreed only on the ethical basis of their project: they saw themselves united into the pursuit of "a program of truth". Defining the contents of that truth and the consequent forms of action was more complex. Clearly, they had to create a new cycle. It was equally clear that they had to come to terms with an "idea of reason" that, as Elio Vittorini pointed out at the time, had demonstrated its own bankruptcy.* in TAFURI, Manfredo, *History of Italian architecture, 1944-1985*, Cambridge: The MIT Press, 1988, p.4

²⁶ O olhar sobre os planos abre um percurso sobre as vontades dos arquitetos da circunstância, tanto coletivas como individuais, que se movem em paralelo.

²⁷ Os primeiros planos para a cidade que surgem no pós-guerra discutem os centros históricos e bipolarizaram-se entre a reestruturação dos mesmos e a criação de cidade alternativas.

²⁸ Ina-Casa (com duas fases), SAU, INU, APAO, UNRRA-Casas, e mais tarde GESCAL e ISES.

inação

torna os planos em meros exercícios formais e catálogos utópicos que se concentram na cidade e deixam a zona rural sem respostas. Um ponto de estagnação que invocara novas discussões.

A discussão sobre os caminhos do planeamento urbano durou até ao final dos anos 50. Esse período serviu para experimentos contra o impacto das forças divisórias, num sonho sociológico de equilíbrios entre as partes. Um período que se formalizou em novos modelos complexos de intervenção no território que, como não tinha um esqueleto de orientação e distribuição, revelou deficiências no governo das terras. Embora dotada de modelos canonizados e técnicas refinadas de análise, a consolidação da disciplina urbanística tornou-se, cada vez mais, inoperante por não saber responder à influência das questões económicas. De facto, os problemas que motivaram as discussões do início dos anos 50 continuaram presentes durante toda a década. Apesar das tentativas de campanha contra a especulação e a administração corrupta, o problema persistia na ausência de instituições responsáveis e de direção política real, com a falta de leis que regessem o uso das terras e dos investimentos públicos. Os planos funcionavam como um pretexto, uma ilusão de ação, que apenas apelava à especulação e ao movimento económico. Ao citar Tafuri, *The simple prospect of a plan was, however, enough to motivate forces of large and small speculation to form a coalition capable of political and cultural expression*²⁹, compreende-se que todo movimento se virava exclusivamente para o sector económico e era influenciado por decisões político-partidárias. Os retratos políticos, mais uma vez, permaneceram hierarquicamente superiores aos retratos sociais. O futuro social substituído pelo futuro de entidades políticas e individuais, o que levou a um aparecimento esporádico de teorias que oferecessem uma nova abordagem à forma urbana e à definição da cidade.

fim do plano

Todo este conflito de interesses conduziu à descrença no termo urbanístico na transição para a década de 60, onde se observou um total despegar do edifício,

²⁹ TAFURI, Manfredo, *History of Italian architecture, 1944-1985*, Cambridge: The MIT Press, 1988, p.64

enquanto entidade num conjunto de cidade, que passa a ser visto como uma síntese artificial que ignora limitações de escala, linguagem e comunicação separada do real.

Revela-se nesta fase uma crise de ideais de contexto, de vizinhança e do olhar sobre a cidade como um todo, numa exaltar do visível que cresce pela confusão das necessidades e que substitui o planeamento urbano pelo dinamismo urbano.

No campo do planeamento social, a cultura italiana encontrava-se, nos primeiros anos da década de 60, num importante debate ao modo de olhar a cidade, a história e os experimentos dos 20 anos anteriores. Um debate que tem sobre a mesa as influências internacionais (com a importação do conceito americano de *Grand Scale* e de outras utopias internacionais), um organismo territorial em constante mudança e uma desequilibrada distribuição de forças. A cultura arquitetónica italiana encontrava uma intenção social de afastar tanto o intelectual do campo da decisão como uma enorme descrença no mito da aproximação interdisciplinar. Numa fase em que o arquiteto passou de intelectual a técnico, onde a própria arquitetura, como um campo ao pensamento, desaparece pela sua imobilidade institucional e sua ação se resume num resolver de questões técnicas.

mito do equilíbrio³⁰

Os primeiros vinte anos do pós-guerra em Itália contiveram em si duas fases principais, a primeira, que viveu da convergência entre o populismo e o racionalismo, e a segunda, que cresceu do encontro do populismo com a liberdade. A rótula entre essas duas fases foi um momento de descrença no mito do equilíbrio social e de ação. O equilíbrio nasceu no início da década de 50 como resposta política para a reconstrução. Uma estratégia com objetivos de aproveitamento pleno das forças de trabalho e de redução do fosso geográfico com investimento no sector do turismo, da indústria³¹, da construção e da agricultura, pelo menos era assim que o descreviam as

³⁰ ou fim do mito do equilíbrio.

³¹ Como o resto da Europa, concentrada na indústria do aço e do carvão.

forças políticas vigentes no momento. Um investimento que se pretendia que surgisse de capital estrangeiro nos sectores turísticos e industriais e de capital nacional (estado) nos sectores da agricultura e da construção.

O mito³² desenvolveu-se antagónicamente, ao que propunha ao privilegiar sectores em detrimento de outros, como nas palavras de Tafuri, *the abandonment of some of the “propelling sectors” of the economy in favour of others that would soon turn around like a boomerang against the strategy of development.*³³. O mito do equilíbrio resultou de uma ideia que a especulação não seguiu, como se compreendeu na análise aos planos.

de equilíbrio
a desequilíbrio

O equilíbrio tornou-se desequilíbrio quando se deixaram as leis territoriais ao encargo da especulação, o que colocou a construção com maior desenvolvimento económico que a indústria e assim reduziu o número de habitação de baixo custo, o que deixava a uma parte da sociedade inalcançável um direito civil que é a habitação. O desequilíbrio cresce quando a reorganização fora da cidade se torna difícil e dispendiosa o que provoca uma concentração nos centros urbanos pelo consequente êxodo rural.

As lutas entre as várias forças geriram o debate e o arquiteto tornou-se uma figura resignada³⁴ que voltou a chamar motivos do passado e que aceitou as limitações do real ao atuar com uma arquitetura que simulava o viver. *The immersion in realism thus produced the sleep of the reason*³⁵, o que rebaixou o gesto arquitetónico ao nível pragmático. Ao olhar o termo resignação encontra-se a rótula entre as duas fases com eixo temporal no final da década de 50 que se separa no debate pela procura de uma identidade arquitetónica. Os personagens dos anos 50 não procuraram uma identidade, mas sim o equilíbrio entre tradição e inovação, com o objetivo de tornar o diálogo coerente entre a preexistência histórica e as novas correntes, além de, continuar o legado dos mestres racionalistas, enquanto as formas preparadas para

³² Como imagem simplificada, frequentemente ilusória, que grupos humanos elaboram ou aceitam e que tem um papel determinante no seu comportamento.

³³ Idem, p.41

³⁴ Para qualquer regra existe uma exceção, e este período encontrou algumas tentativas de combate à resignação, mas para o interesse deste olhar sobre os tempos pós-modernos italianos privilegia-se um compreender as forças gerais e os erros.

³⁵ Idem, p.48

emergir nos anos 60 procuravam introduzir novos caminhos que se aproximavam do narcisismo autobiográfico afastado do equilíbrio.

populismo e racionalismo

populismo

Distintas atitudes sentiram-se a norte e a sul do país. Enquanto a norte, devido à pressão dos clientes, resultante do aumento do desenvolvimento industrial, as respostas dos arquitetos não passavam de articulações entre aspirações pessoais e económicas³⁶ e uma nova ordem social. A Sul crescia uma nova força social rural de convergência entre arquitetura dos anos 30 e poéticas populares. A nova força a sul cresceu pelo aparecimento de um novo intelectual que se apresentava diferente do intelectual urbano que geria a sua ação por planos multidisciplinares. O intelectual rural³⁷ que se forma pelo desenvolvimento de um grupo social insatisfeito com as ações políticas nas terras a sul de Itália.

A crise na procura de um novo estilo e novas respostas provocou grupos que cresceram a partir de movimentos populares derivados do estudo do rural e relacionado com a utilização de materiais baratos, o que desenvolveu uma consciência de participação do individual na comunidade, uma arquitetura ligada às massas e uma linguagem que aprende com a experiência popular. O resultado, como uma reação à hereditariedade intelectual de perfil neoclássico, surge do encontro entre intelecto e massas, visto como um movimento de resistência às forças dominantes, liberto de cânones e motorizado por um desejo de utilizar uma linguagem facilmente acessível. Era esta a corrente que a escola de Roma (sul) defendia ao libertar-se dos antigos mestres, vontade que se reflete no afastar da exploração do sentido do projeto e no aproximar a

³⁶ *The Italian architecture community soon realized, moreover, that it had to cope with many enemies, not all of them external.* in Idem p.8

³⁷ cf. GRAMSCI, António, *A Cultura, os Subalternos, a Educação*, Lisboa: Edições Colibri, 2021, p.107-8

interrogações de ordem comunicativa. Crescia uma crença na ideia de consagrar a arquitetura como um manual técnico³⁸ que cada um tem ao seu dispor e que, ao encontrar uma nova classe de clientes, resulta em formas tecnológicas com discursos regionais. As ideologias chegaram a Milão rapidamente por serem motivadoras da especulação e de reações económicas. De realçar que a transferência da estratégia de Roma para todo o território aumenta o fosso entre norte (industrializado) e o sul (abandonado) pela forma como Milão interpretou a estratégia e a transformou segundo motivos racionais baseados na pré-fabricação e industrialização da arquitetura.

Apareceu o plano de INA-Casa³⁹ como exemplo das diretrizes precisas que definiram a tendência arquitetónica naquele período, o chamado neorrealismo italiano. A experiência neorrealista atuava no elogio do rigor e da sobriedade na defesa ao valor do homem e ao trabalho coletivo. Um vínculo estreito entre tradição e racionalismo. Uma relação entre a racionalização material e técnica e a experimentação na resposta ao existente que procura assegurar o regresso ao emprego, onde foi prevista a utilização de empresas locais e pequenos empresários nas várias fases de construção. O neorrealismo italiano, que se baseou na ideia de forma pela função, concretizou-se num simples resultado formal sem experimentação. Assim, o diálogo entre intelectuais e agitação popular concretiza-se num *sim* à especulação na habitação popular e ao atraso no avanço tecnológico.

Os motivos populistas motivaram o neorrealismo e a especulação que mostraram os falhanços da construção industrial, mas deixaram em aberto qual seria a nova crença, visto que o equilíbrio não era conseguido e que o seu mito teria criado uma lógica social de classes estáticas e tipologias⁴⁰ de compromisso político. Esta fase contou com

³⁸ Ridolfi, através do seu *Manuale dell'architetto*, tentou mesmo compactar numa publicação todas as soluções necessárias para os problemas que a arquitetura apresentava.

³⁹ INA-Casa teve duas fases, cada uma com sete anos: a primeira de 1949 a 1956 e a segunda de 1956 a 1963.

⁴⁰ Tipologias entendidas como regressivas pela relação com os motivos modernos.

esporádicos experimentos⁴¹ que deixavam uma curiosidade no ar sobre os novos caminhos que seriam percorridos.

O neorrealismo caiu quando passou a ser visto como um produto de um compromisso inútil, uma utopia sociológica que embate com as forças especulativas da cidade que servem motivos de produção; uma arma contra o equilíbrio social⁴².

Museologia⁴³

O impacto da segunda guerra mundial nos museus teve duas dimensões, uma material e outra imaterial; por um lado, parte dos edifícios foram danificados, o que solicitou, automaticamente, momentos de reconstrução material, por outro lado, para prevenção das obras de arte, muitas foram guardadas em abrigos, o que, na ocasião de as fazer regressar aos reconstruídos museus, cria um momento de reconstrução imaterial. Os dois fatores em conjunto oferecem uma oportunidade para repensar tanto a reorganização das peças individuais num espaço de coletividade, como também, a função social dos próprios museus.

libertação

A cultura arquitetónica italiana encontrou nos espaços museológicos um lugar de libertação de intenções oprimidas pelos experimentos frustrados no desenho da habitação pública dos anos 50. Encontra também, o novo espaço para a aproximação da arquitetura às outras artes, o que testemunha, nos anos 50 e 60 novas correntes expositivas, nas quais o objetivo era garantir que a primeira aproximação à obra de arte era medida pelo arquiteto. A partir da importação do conceito americano de *living*

⁴¹ Experimentos que partem, por um lado, de influências internacionais como o empirismo escandinavo, de tipologia e morfologia em redor do estudo da habitação individual, que chega a alguns projetos; por outro lado, de influências locais com experimentos como os de Michelucci que compreendia o *Locus Loci* como provocador do sentido do projeto, além de contrariar o ritmo do moderno e apelar ao desacelerar da arquitetura.

⁴² Um forte exemplo da máxima concentração de interesses surge em Matera, onde Quaroni tenta ser a terceira força nas relações de poderes. La Martella, unifica a ideia dos movimentos populares do início da década com a unificação entre técnicas tecnológicas e linguagens rurais que ao conter forças especulativas num espaço geográfico cria uma força de reserva às quedas económicas.

⁴³ cf. TAFURI, Manfredo, *History of Italian Architecture, 1944-1985*, Cambridge, Mass: The MIT Press, 1988, p.49

museu como a
casa das artes

*museum*⁴⁴, o museu passou a ser um instrumento de conhecimento acessível a todos, ao invés da anterior e solitária função de espaço de conservação. Arquitetos e curadores estabeleceram uma estreita aliança de intenções no desejo de renovar a imagem do museu, que medra pelo debate entre o antigo e o moderno. Como uma analogia à cidade a ser pensada pelo confronto de escalas e de tempos, temas idênticos aos do mito do equilíbrio dos anos 50, procura-se o equilíbrio entre monumento e homem, entre a arte antiga e arte moderna. O museu aparece então como um espaço educativo e de experimentação a novas tipologias arquitetónicas.

memória individual e memória coletiva

Como o movimento museológico mostrou, existia uma grande inquietação na cultura arquitetónica que provocou um crescimento do *principium individuationis*. Esta noção influenciou os novos experimentos de duas formas; por um lado, no arquiteto, com o gesto de diversidade que surge da individualização como um processo de diferenciação da tendência ou corrente; por outro lado, no objeto arquitetónico, que na sua relação com a cidade compreende a sua singularidade e sua inserção num amplo campo de outras singularidades que se relacionam entre si através das interações humanas. Esta inquietação unida a conceitos sociológicos importados abriu o debate na comunidade intelectual sobre questões da cidade, que apesar de apresentarem soluções diferentes, procuravam respostas aos mesmos problemas que surgiram no início do século, no período moderno. Um debate com novos atores em que a força intelectual voltou a entrar em cena e procurou introduzir na discussão o conceito de memória individual e memória coletiva. Assim o debate moveu-se entre o olhar sobre o homem, enquanto ser individual e com intenções pessoais e o olhar sobre a cidade e a sua história, enquanto registo da memória coletiva e o manual que se devia ler para moldar o gesto.

⁴⁴ O conceito de *living museum* opõe-se às ideias que concebem o museu como um cemitério de obras de arte, onde as peças de arte repousam em descanso eterno, guardadas para fins de observação e expostas em espaços sem ordem de crítica funcional. O conceito apela à participação e ao estudo pela inserção de novos espaços laboratoriais e de assembleia, e ao substituir a ideia de sala pela ideia de percurso, cria uma forma arquitetónica com organização funcional e espacial.

O novo amanhecer na arquitetura emerge na aproximação ao ato arquitetónico como um gesto autobiográfico que se regia por um princípio individual. Uma declaração que sofreu duras críticas da comunidade internacional⁴⁵, mas foi elogiada pela jovem comunidade italiana que declarava a falha do moderno⁴⁶ e do neorrealismo. Medravam novas linguagens e composições, que enalteciam a forma sobre a função, um imaginário semântico infinito que impedia o limite das linguagens a utilizar.

Enquanto isso, o dogma da continuidade tornava-se cada vez mais comprometido. Surge assim, uma noção de arquitetura como uma representação que agia na relação entre alma e forma, uma inquietação concentrada na divisão entre *ser* e *mundo*, *interior* e *exterior*, alma e ação, artisticamente representável. Ao ocultar questões e problemas, a única coisa que os seus projetos evocavam era o tema (ambíguo) da introspeção (criativa) reprimida. Uma catarse de moralismo teóricos que se revolta contra os maestros que ainda celebravam a ilusão da continuidade e os anexa na gaveta do movimento moderno, ao que Tafuri definiu como *Italy's infantile retreat from the modern movement*⁴⁷. Nasceu, então, uma linha alternativa na cultura arquitetónica de autorreflexão que se formalizou na expressão total do objeto e num conceito de cidade como uma teia de relações que não definia as formas das partes individuais. A concentração no objeto, da estrutura à linguagem, desenvolveu uma riqueza comunicativa em que a aleatoriedade era um fator essencial ao desenho, que se influenciava por múltiplas imagens e interações. Aliado ao rápido crescimento económico despontou-se um clima anti ideológico onde o mito neorrealista foi substituído pelo mito tecnológico e pelas novas velocidades globais. Como tudo se move pelo interesse, como anteriormente se referiu, qualquer movimento cria especulação. Como acabamento destes novos ideais brotou um expressionismo arquitetónico⁴⁸, um cosmético que procurava esconder a decadência ao criar uma ilusão de eterna juventude, em vez de procurar as melhores respostas às novas e

⁴⁵ Como exemplo, Reyner Banham no seu ensaio *Neo Liberty - The Italian retreat from modern architecture* escrito para a revista *Architectural Review* nº747, em 1959.

⁴⁶ Nesta fase, os trabalhos de Mies van der Rohe e Le Corbusier eram recebidos com indiferença e preconceito irracional pela nova geração.

⁴⁷ Idem, p.54

⁴⁸ Se de alguma for possível afastar o estilo do campo das artes e servir de representação arquitetónica.

emergentes condições sociais e arquitetônicas. A arquitetura, tanto como as outras artes⁴⁹ sofreu da angústia individual do homem pós-moderno. Os primeiros anos da década de 60 demonstraram a dificuldade de articulação entre intenção e forma, que se refletiu num desejo de comunicar as incertezas e os problemas que estavam na base do projeto e que ecoavam na linguagem dos objetos. Surgia uma aplicação da pesquisa semiológica na análise arquitetônica que, por vezes, partia a linguagem em fragmentos e extinguia pela exaustão as suas possibilidades. A *poetics of the aleatory*⁵⁰ revestiu estes anos pela suspensão do significado, o que subentendia que novas noções da arquitetura e das artes estavam por despertar.

a escolha

Itália aproxima-se da cena internacional tanto a nível económico, vista como uma potência em crescimento, como também a nível arquitetónico com um vocabulário construtivo afastado das ideologias dominantes. Pelos novos movimentos, o debate que abre a segunda metade da década de 60 concentra-se em torno da herança da tradição e análise da cidade histórica e, sobretudo, sobre a continuidade ou descontinuidade do projeto moderno. As jovens gerações capultaram para o debate uma vertente poética que se mostrou insuficiente para as respostas sociais, com linguagens de encontro aos ritmos globais, de acordo com os defensores da especulação e dos vocabulários internacionais. Uma das grandes críticas à linguagem moderna surgia pela mesma ter tendência a isolar-se do contexto, mas os novos movimentos da década de 60 não agiam de forma diferente.

⁴⁹ Tafuri utiliza o exemplo do cinema: *Endowed neorealist language with nuances of intimacy and used it to describe the relationship between depth psychology and the realm of dreams. nor is the argument altered by the fact that such alienation was interpreted idealistically and presented with phenomenological overtones. Having siressed the autobiographical aspect of neorealist poetics, we can now see a continuity between the events that characterized it and those that tried to surpass it. the search for an identity was once again at stake, a search that questioned its own function, and which could only be answered by delving into subjectivity to find the umbilical cord trying the unhappy savant to collective society.* Idem, p.58

⁵⁰ Idem, p.89

casabella

O clima de reconstrução suscitou um forte ritmo na construção e proporcionou uma das fases mais prolíficas da arquitetura italiana. Abriu-se assim um grande leque de alternativas a seguir, que apesar de muitas vezes contraditórias, discutiam sobretudo valores estilísticos e de modos de reação à matéria (teórica e prática) existente. No centro desse debate, estava a *Casabella*⁵¹. Dirigida por Ernest Nathan Rogers⁵² entre 1953 e 1965, a revista debatia o papel do arquiteto na sociedade, promovendo-se uma revisão crítica às terminologias teóricas e aos procedimentos projetuais, bem como a relação entre história e arquitetura. *Durante este período, o periódico italiano acrescentou a palavra continuidade ao título original, numa reivindicação da história como legado crítico e apelo a uma avaliação alternativa ao movimento moderno*⁵³. Tornou-se, por influência de E. N. Rogers, *Casabella-continuità* e um espaço de *crítica retroativa dos lugares comuns sobre o rumo da disciplina*⁵⁴. A crítica que partia da revista mostrava, por um lado, que pensamento e ação são dois momentos, que apesar de distintos, se definem mutuamente e, por outro lado, que a crítica procura questionar e fundamentar modos de formular a vida humana e não um posicionamento externo improdutivo.

*o pensar em
confronto com a ação*

O momento italiano caracteriza-se por uma divisão entre os caminhos possíveis na reação ao movimento moderno, o que potencializou a força da crítica e do pensar em confronto com a ação. A polarização da discussão sobre o movimento moderno dividiu o campo da arquitetura, e não só, entre uma ideia de crise, ou rotura, e uma ideia de continuidade. Surgia assim uma arquitetura pós-modernista de reação ao

⁵¹ Periódico fundamental para a história da arquitetura italiana e europeia que foi fundado em 1928 e ainda se encontra ativo.

⁵² A evocação de E. N. Rogers e da revista torna-se útil para enquadrar o contexto crítico do momento, e também, para expor a circunstância que Aldo Rossi encontra e se envolve.

⁵³ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.115

⁵⁴ Idem, p.131

funcionalismo moderno, uma *arquitetura que interpela a crise da arquitetura moderna por dentro e é capaz de formular a espacialização que define a contemporariedade*.⁵⁵ A ideia de que o movimento moderno e pós-moderno partem do mesmo problema é necessária para entender a bifurcação entre crise e continuidade. Parte-se de Jorge Figueira⁵⁶, limitando o campo de análise e estudo, para confrontar esta ideia de continuidade ou crise, onde a *continuidade implicava uma mutação no interior da tradição enquanto a crise é a ruptura - revolução*.⁵⁷ As revistas ganharam importância nesse debate e periódicos como a *Architectural Review* e a *Casabella-Continuità* tornaram-se locais de representação de posicionamentos críticos à circunstância e a modos de reagir, *publicações onde as diferentes perspectivas que se abrem face à “crise” do Movimento Moderno se revelam, às vezes, polemicamente*⁵⁸. A partir de tudo isto surgem dois projetos críticos principais. Por um lado, encontrava-se o projeto orgânico de Bruno Zevi que acreditava na exaustão do racionalismo e procurava na ideia de orgânico, de libertação geométrica, uma nova consciência arquitetónica que propunha uma revisão sobre a importância espacial da experiência humana no contacto com a arquitetura e com *uma dimensão social que emerge como fundadora do projeto orgânico, em substituição de uma dimensão objectual e pré-formulada que é atribuída ao racionalismo*.⁵⁹ Por outro lado, encontrava-se o projeto de continuidade de E. N. Rogers que, como a palavra continuidade revela, procura integrar o período moderno na linha da evolução da civilização humana e encontrar no mesmo período pontos de referencia para o projeto pós-moderno. Evocar este momento de bifurcação da arquitetura italiana tornou-se útil para contextualizar E. N. Rogers, a revista *Casabella-Continuità* e o projeto de continuidade, temas que serão o motivo do próximo ensaio.

⁵⁵ Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80*. Dissertação de Doutoramento (FCTUC, 2009), p.12

⁵⁶ Que se doutorou com uma dissertação que em parte estuda a importância das influências italianas pós-modernistas no caso português.

⁵⁷ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.124

⁵⁸ Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80*. Dissertação de Doutoramento (FCTUC, 2009), p.17

⁵⁹ Idem, p.19

continuità

O ano de 1953 foi fundamental para E. N. Rogers pela sua nomeação para novo diretor da revista Casabella, o que acentua o seu papel nos círculos modernistas, tanto a nível nacional como internacional. Os laços estreitos com Walter Gropius, Siegfried Giedion e Josep Lluís Sert, juntamente com a sua presença no Conselho para a reorganização do CIAM desde 1947, contribuíram para que E. N. Rogers se estabelecesse como uma figura central na cultura modernista internacional dos anos 1950 e um eixo ideológico e cultural entre a Itália e o resto do mundo⁶⁰. E. N. Rogers tornou-se uma personagem de relevância na cena italiana pela sua fundamentação teórica sobre a continuidade em relação à tradição moderna que se revelou a bitola que determinará as distâncias das novas gerações de arquitetos que surgem na década de 50-60.⁶¹ Novos arquitetos a brotar brotam deste clima de crise e crítica, o que reveste a sua ação projetual ou teórica de um certo sentido de urgência, tendo E. N. Rogers como mestre entendem a necessidade de ação e a importância da circunstância⁶², no campo da arquitetura e das outras artes. E. N. Rogers assumiu Walter Gropius como um mestre que o liga ao projeto moderno, onde as suas posições, por um lado, se aproximam na defesa de um método contra a diluição estilística ou lexical do projeto e, por outro lado, se afastam quando o italiano integra o *ramo da arquitetura moderna na árvore da civilização humana*⁶³, enquanto o alemão acredita que o moderno *não decorre de qualquer ramo de uma velha árvore, mas é uma nova planta que surge diretamente das raízes*⁶⁴.

⁶⁰ A sua presença era duplamente importante; por um lado, ele era um membro altamente influente do CIAM com uma abordagem política e ideológica marcada por um ceticismo subjacente e uma continuação dos ideais modernistas e, por outro lado, foi membro do BBPR e um dos centrais na definição da identidade cultural da arquitetura italiana.

⁶¹ *Mediated by Roger's theoretical teachings, they were destined to generate a new chapter in the autobiography of Italian architecture* in TAFURI, Manfredo, *History of Italian architecture, 1944-1985*, Cambridge: The MIT Press, 1988, p.53

⁶² A circunstância da década de 60 suscitava o fim dos tratados e da crença comum com um desenvolvimento do individualismo como reação ao regime totalitário que perdurou no país durante anos.

⁶³ Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80*. Dissertação de Doutoramento (FCTUC, 2009), p.17

⁶⁴ Idem, p.23

a olhar para os lados

A teoria da continuidade de E. N. Rogers assenta na noção de que o novo se insere numa linha temporal contínua⁶⁵ e tem como objetivo integrar a arquitetura moderna nessa continuidade natural, em que o mesmo não nega as ações originais do moderno, mas, procura antes, um completar dessas ações. Ciente do enquadramento do período moderno⁶⁶, em que a arquitetura italiana se prendeu entre o funcionalismo e formalismo, o arquiteto italiano defende que se deve saber olhar tanto para os lados como para trás para o encontrar da resposta que as circunstâncias apelam. A utilização da expressão *olhar para os lados* refere-se à necessidade de relacionar a arquitetura com as outras áreas para conseguir enquadrar a tradição moderna no quadro da civilização ocidental. *Propõe a arquitetura como cultura e não se fixa na sua filiação tecnicista ou estilística*⁶⁷, num olhar sobre o real que o envolve e não uma restrição ao pensamento comum da disciplina. Esse *olhar para os lados* permite ao arquiteto *tornar-se uma vez mais um grande pensador; que projeta, estuda e escreve para tornar claro o lado criativo do pensamento*⁶⁸, uma relação entre obra e teoria que *permitiu um discurso crítico ao mesmo nível dos que emergiam na literatura e no cinema*⁶⁹, além de perceber a circunstância na qual

olhar para trás

a arquitetura se insere. A utilização da expressão *olhar para trás* tenta superar o complexo moderno com a história⁷⁰ e defender que a aprendizagem com o passado se torna alimento para a ação presente. Olhar o passado como num enlace entre pedagogia e prática experimentada permitiria refazer o método moderno, numa intenção que não tenta encerrar esse movimento, mas sim continuar o trabalho herdado dos mestres modernos. Como nas palavras de E. N. Rogers:

*Será que teremos administrado bem a herança dos mestres e continuado o sentido da sua mensagem se conseguimos dar uma estrutura cada vez mais real à nossa cultura arquitetónica e se, explorando mais detalhadamente o sentido da tradição e do futuro, conseguimos esclarecer especialmente a visão do presente para beneficiar amplamente os nossos contemporâneos.*⁷¹

⁶⁵ Olhe-se para as estrelas e entender-se-á esta linha.

⁶⁶ Que surge na resposta a uma crise social.

⁶⁷ Idem, p.23

⁶⁸ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.125

⁶⁹ Idem, p.127

⁷⁰ E. N. Rogers compara a negação à tradição ao reflexo edipiano.

⁷¹ Extrato de Ernesto N. Rogers do livro *Esperienze dell'architettura*, E. Turim, 1958 in MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: GG, 2001, p.99

ATO_2

A cortina abre-se.

Narrador: Vamos agora conhecer um pouco da biografia de Aldo Rossi e, para ser sintético, porque tenho tendência para ser prolixo, resumo que este segundo ato se divide em duas partes, uma primeira parte que surge antes da análise do livro Architetttuta della città e numa segunda que surge depois. Como se propõe uma apresentação de Aldo Rossi, primeiro, o público encontrará uma cronologia romântica ao estilo de Barnes e do seu romance sobre um tal papagaio e, de seguida, encontrará uma provocação fragmentária das ideias teóricas e práticas desenvolvidas por Aldo Rossi no livro anteriormente mencionado e em escritos da mesma altura.

Avisaram-me que não se procura uma análise, mas um entender do conteúdo teórico de Aldo Rossi em 1966 para compreender essa representação, sua e dos seus pensamentos, através de símbolos linguísticos, que se torna a sua primeira autobiografia.

Senhoras e senhores apresento-vos Aldo Rossi.

A cortina fecha-se.

cronologia biográfica⁷²

*Não há um só homem que não seja um descobridor. Começa por descobrir o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco-íris e as vinte e tal letras do alfabeto; passa pelos rostos, os mapas, os animais e os astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase total da sua própria ignorância.*⁷³

- 1931 Nascimento de Aldo Rossi, oriundo de uma família burguesa abastada⁷⁴.
- 1941 Devido à guerra e aos combates que surgiram na sua terra natal, mudou-se com sua família para o Lago Como. As possibilidades económicas da sua família proporcionaram-lhe uma forte formação cultural e educativa, com um percurso académico realizado em instituições religiosas para classe alta.
- 1949 Matricula-se na Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Milão num momento efervescente da disciplina o que lhe valerá o lugar numa *geração precoce que cedo afirmou um posicionamento crítico em relação à profissão, à sociedade e à política*⁷⁵. Desde cedo começa a mostrar uma vontade de se enquadrar nos círculos intelectuais da época em que convivia com pares de semelhantes condições económico-sociais.
- 1951 Numa viagem organizada pelo partido comunista italiano visita a União Soviética. Numa memória ao fascínio ideológico de um jovem de 20 anos que percorre as ruas de Moscovo diz: *era uma época particularmente feliz e juntava-se a juventude com a experiência*

⁷² Título do ensaio como agradecimento a Julian Barnes e ao seu *O Papaio de Flaubert*

⁷³ BORGES, Jorge Luis, *Atlas*, Lisboa: Quetzal, 2018, p.7-8

⁷⁴ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.103

⁷⁵ Idem, p.103

*então singular; e da Rússia gostava de tudo, tanto das cidades antigas como do realismo socialista, das suas gentes e da paisagem*⁷⁶. A viagem torna-se um momento de rotação no seu pensamento arquitetónico, afastando-se da cultura burguesa que o acompanhava a si e à arquitetura moderna, encontra uma vontade de construir a sua ideia de um mundo novo. Esta energia, comum aos seres humano que num período de juventude têm contacto com a realidade oposta ao que se lhes apresentou toda a vida, consciencializa-o de uma arquitetura social, valores que se estendiam ao campo da política espelhado na sua associação ao partido comunista.

- 1955 Inicia, a convite de Ernesto Rogers, a colaboração na revista *Casabella-Continuità*. Uma colaboração que capacita Aldo Rossi de uma plataforma de desenvolvimento e publicação de ideias e críticas que fervilhavam no seu íntimo. É exemplo o seu primeiro artigo publicado na revista nº208, em parceria com Guido Canella, intitulado *Architettura e Realismo*, que oferece um olhar sobre o panorama da produção cultural na Itália pós-guerra e uma resposta que defendia o realismo como caminho alternativo.

- Graduou-se na Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Milão apresentando uma
- 1959 tese dedicada ao projeto de um teatro e um centro cultural na mesma cidade. *Os seus esforços teóricos cedo garantiram reconhecimento nas fileiras da profissão*⁷⁷, por oferecer uma crítica à disciplina e aos modos de atuar do arquiteto, numa vontade de enaltecer a necessidade teórica da arquitetura em que o pensar sobre a realidade tem de se movimentar em simultâneo com a ação momentânea do arquiteto.

- 1960 Termina a construção de uma vila em Ronchi, a sua primeira obra, em colaboração com Leonardo Ferrari, que foi extensivamente publicada na época.

⁷⁶ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.69

⁷⁷ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.104

- 1962 Num artigo publicado na Casabella - Continuità nº264 Aldo Rossi evidencia o estatuto do arquiteto e aproxima-o da ideia de um ser intelectual, como nas palavras do mesmo, *o arquiteto deve tornar-se uma vez mais um grande pensador; projeta, estuda e escreve para tornar claro o lado criativo do pensamento.*⁷⁸
- 1963 Num debate entre *dois amores*, estudo e obra, inicia a sua carreira académica como assistente de Ludovico Quaroni em Arezzo e como investigador com Carlo Aymonino em Veneza.
- 1964 Participa na XIII Triennale di Milano e juntamente com Luca Meda cria uma exposição temporária, uma ponte em forma de prisma triangular, uma metamorfose da sua linguagem da escrita para a forma.
- Tem também o primeiro contacto com a ideia de fim no campo disciplinar quando E. N. Rogers é afastado da gestão da Casabella - Continuità e o seu aprendiz segue o mesmo caminho.
- 1965 Convidado para ser professor no Politécnico de Milão numa disciplina que estudava as *relações entre tipologia de edifícios e morfologia urbana*, uma aproximação, cada vez maior, ao tema da cidade e da sua relação com o pensar arquitetura.
- O ano termina com o seu casamento com Sonia Gessner, atriz envolvida na cultura cinematográfica e teatral italiana, como o exemplo da participação no filme *8½* de Federico Fellini, realizador apreciado por Aldo Rossi.
- 1966 Nascem dois dos seus filhos, um em formato de livro com o nome de *L'architettura della Città*⁷⁹ e outro em formato humano com o nome de Fausto numa escolha que pode sugerir uma evocação ao romance de Goethe⁸⁰. Num ano movimentado é também convidado para dirigir a série *Polis - Quaderni di Architettura Urbanistica*, local que

⁷⁸ Idem, p.125

⁷⁹ O livro torna-se preponderante tanto na sua biografia como na estrutura desta peça, mas, por essa importância, já se reservaram páginas futuras para espalhar letras que o caracterizem ou expliquem.

⁸⁰ Goethe - Fausto, 1808

aproveita para relacionar a sua atividade editorial com temas e pessoas que lhe interessam⁸¹.

1968 Nascimento da sua filha Vera.

1970 Apesar de um ritmo alucinante de viagens⁸² é em Milão que no mês de Fevereiro vê o filme *Nostra Signora dei Turchi* de Carmelo Bene Capricci. Num exercício de suposição existem duas relações possíveis entre o filme e Aldo Rossi, por um lado a ligação entre com massacre social e monumento que o representa e, por outro lado, entre o interior destruído do personagem e a sua representação melancólica e pessoal. Uma atenção a duas relações que possibilitam que Aldo Rossi tenha percebido que poderia utilizar a sua arquitetura como representação do seu interior.

1971 *Em meados de 1971, em Abril, na estrada para Istambul, entre Belgrado e Zagreb tive um grave acidente de automóvel.*⁸³ O que o remeteu para uma cama de hospital onde não desenha nem escreve, só lê e anota impressões dessas leituras. A circunstância do acidente e relação do projeto em mãos com a morte⁸⁴ provoca uma transição no seu motivo projetual para um estado melancólico.⁸⁵ Nasce assim uma relação com um sentimento de perda, como nas palavras do mesmo, em que diz que a *presença das coisas e o alhear-me delas - ligada também à dor e à manifesta presença dos ossos - remetia-me para a infância*⁸⁶, um percurso até ao passado motivado por uma dor físico, mas que trata movimentos internos.

⁸¹ Textos de Etienne-Louis Boullée, Carlo Aymonimo, Carlo Cattaneo, Paolo Ceccarelli, Giorgio Grassi, como exemplos de nomes publicados e cidade, arte e arquitetura, como exemplos dos temas evocados.

⁸² Note-se que na fase que esta cronologia tenta retratar Aldo Rossi viajou em países como Rússia, Espanha, França, Suíça, Grécia, Alemanha, Finlândia, a antiga Iugoslávia e os Estados Unidos da América (local que irá alterar a sua localização geográfica comum).

⁸³ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.37

⁸⁴ Cemitério de San Cataldo, Modena

⁸⁵ A morte que se compreende no seu gesto aparece como representação da inquietação do autor na distância entre a experiência e a representação, temas que serão compreendidos e explanados noutra parte desta peça

⁸⁶ Idem, p.37

- 1973 Escreve o filme-ensaio *Ornamento e Delitto*, dirigido por Luigi Durissi e produzido por ocasião da XV Triennale di Milano⁸⁷. O título é retirado do ensaio homônimo de Adolf Loos publicado em 1908⁸⁸, no qual o autor defende objetos (arquitetônicos) de forma simples e que respondam a uma função de utilidade social. O filme desenvolve-se, enquanto o narrador lê passagens de obras de Adolf Loos, Walter Benjamin, Karl Marx e Hans Schmidt, numa alternância entre recortes de filmes pertencentes à biografia de Aldo Rossi⁸⁹, fotografias de arquitetura racional nascidas na periferia industrial de Milão e de arquivo pessoais.
- 1974 Talvez inspirado pela ideia que dá título ao filme, de relacionar um ato criminoso com arquitetura, desenha *Architettura Assassinata*.
- 1975 Escreveu para uma série internacional de poesia visual editada por Luciano Ori⁹⁰ de nome *Poesia Visiva*. O papel de Aldo Rossi prendeu-se na escrita dos prefácios das monografias dos artistas escolhidos⁹¹ e inseriu-se assim nesse corpo que nasce como uma provocação visual antes de ser instrumento para algo, mesmo que esse algo ainda seja sugestivo ou até incompreensível para o recetor. Momento que, mais uma vez, mostra a transversalidade que Aldo Rossi procurou na sua formação criativa.
- 1976 Um ano com duas apresentações muito especiais, por um lado, apresenta-se ao contexto americano por ser o momento em que começam as relações colaborativas regulares com as principais universidades americanas e, por outro lado, apresenta-se na XXXVII Bienal de Veneza com a sua *La Città Analoga*, uma representação plana de uma cidade utópica, que consiste na justaposição visual de diferentes elementos arquitetônicos, urbanos e decorativos, alguns dos quais pertencentes a projetos seus.

⁸⁷ Comissariada por Aldo Rossi na secção de Arquitetura tinha a arquitetura e cidade como tema.

⁸⁸ Nome original: *Ornament und Verbrechen*.

⁸⁹ O interesse de Aldo Rossi por cinema assume-se neste filme com a evocação de excertos pertencentes a alguns dos seus mestres favoritos, como é o caso de Fellini, Bolognini ou Visconti.

⁹⁰ Para a Editora Beniamino Carucci em Roma

⁹¹ Jiří Valoch, Lamberto Pignotti, Paul De Vree e Michele Perfetti.

- 1979 Caminha do *Teatrino Scientifico* até ao *Teatro del Mondo* para um diálogo entre o seu íntimo e a representação do espaço onde a história acontece dentro da vida e que se torna um motivo projetual.⁹² Revestidos de símbolos e referências com significados próprios tornam-se em espaços para a experimentação e para o estudo sobre o ato criativo e a ideia da arquitetura como o cenário para o predicado. O resultado concentra-se no *Teatro del Mondo* construído para La Biennale di Venezia um teatro flutuante onde a forma é dada pela soma de elementos puros e geométricos e a distribuição se define pela tese de Aldo Rossi de concretizar o ato projetual a partir da análise da cidade (social) e da memória (indivíduo).
- 1980 Encontra-se nos Estados Unidos da América a desenhar objetos⁹³.
- 1981 Celebra o seu quinquagésimo aniversário em viagens entre Itália e Estados Unidos da América e publica o livro que limita cronologicamente esta peça *Autobiografia scientifica*.

⁹² *Estes lugares ou teatrinhos eram fragmentos e ocasiões.* in ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.57

⁹³ Talvez sejam antes produtos.

L'architettura della città

Nota introdutória: Os próximos ensaios desenvolvem-se de acordo com a estrutura do livro *L'Architettura della Città*, onde o início de cada um remete para uma condensação explicativa da matéria desenvolvida em cada capítulo que depois se liberta para exposições de desvios que vão de encontro a outras escritas do autor e de elementos externos para uma aproximação às temáticas deste estudo.

*A cidade, o objeto deste livro, é aqui entendida como uma arquitetura.*⁹⁴ Utilizam-se estas palavras de Aldo Rossi para introduzir o tema do livro⁹⁵ que defende a tese de que a cidade é uma criação humana e um corpo em constante crescimento. Cidade que é a pergunta que percorre e define todo o estudo proposto pelo autor. A cidade que se compreende como arquitetura aparece como um método para organizar o seu conhecimento a partir de conceitos próprios de espaço e tempo que até aqui tinha sido representada pelo autor através de desenhos e ensaios soltos, mas que encontra neste formato de livro a nova forma de compreender o modo de pensar e organizar o pensamento. Uma plataforma em que se compreende multi-interdisciplinaridade do seu pensamento de Aldo Rossi.

refundação disciplinar Publicada em 1966⁹⁶, *L'architettura della Città* procura expor bases possíveis para uma refundação objetiva e científica da disciplina, na ideia de que a arquitetura é algo permanente, universal e necessário que deve conhecer e reconquistar o seu território

⁹⁴ ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.27

⁹⁵ Nas palavras de Diogo Seixas Lopes, o livro era parte de um ponto de viragem teórico destinado a desacreditar os dogmas do movimento moderno. in LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.145

⁹⁶ Ano em que no campo teórico da arquitetura se publicam livros como a *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi ou *Il Territorio dell'Architettura* de Vittorio Gregotti, que demonstra amplitude do debate no momento que seguia sobre os modos como o relato crítico e teórico poderia contribuir para orientar a disciplina.

de trabalho, desde da teoria à prática, que é a cidade⁹⁷. É na análise da cidade e da sua estrutura que Aldo Rossi encontra o lugar para a contribuição operativa do arquiteto. Esta vontade do arquiteto surge no livro como se o mesmo se tornasse uma representação de uma construção lógica de uma teoria *a priori*. Pode-se acreditar que o livro aparece como o resultado da reorganização de estudos, análises e considerações maturadas e aprofundadas tanto no período da sua formação como também de artigos publicados. Parece ter como mote primordial o perceber as relações entre história, cultura e arquitetura, uma tese que se entende nas palavras de Aldo Rossi quando afirma que *a arquitetura é a cena fixa das vicissitudes do homem; carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de factos novos e antigos*.⁹⁸ Nesta teoria, que compreende como pontos fundamentais para a ação projetual a leitura da cidade e dos monumentos e um discurso sobre as formas, percebe-se a crença na ideia de que a criação teórica *antecipa, modela e conforma* toda a prática. Além da vontade de definir tanto a autonomia da arquitetura como a forte relação com a história que, para Aldo Rossi, transpõe o tempo de existência do indivíduo quando afirma que *operamos na construção de um grande projeto unitário no tempo, trabalhando sobre determinados elementos que modificamos lentamente; e através disto chegamos à invenção*.⁹⁹ O palco fixo para os acontecimentos do homem não se *esgota na sua aparência material, reclamando para si as opções e sentimentos coletivos e privados; e o sentimento último de um projeto para o homem, no tempo*¹⁰⁰. Isto torna a arquitetura o lugar para ação, que com a passagem do tempo se torna memória de percursos passados como uma recordação das formas e ideias moldadas por vidas sociais e contextos urbanos distintos.

leitura da cidade

memória de percursos passados

Posto tudo isto, pode-se acreditar que a inquietação interna está, de alguma forma, relacionada com uma vontade de elaborar novos sistemas de análise e concretização, e é nessa forma real de livro que tudo isso se torna palpável e transmissível.

⁹⁷ Aprimora-se esta noção com as palavras de Aldo Rossi: *Refiro-me à construção da cidade no tempo* in ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.27

⁹⁸ ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.29

⁹⁹ Idem, p.15

¹⁰⁰ Idem, p.11

Abre-se de seguida um olhar sobre o livro, mas não sem antes libertar umas palavras de Aldo Rossi:

*Este meu esboço de uma fundamentada teoria urbana, qualquer que seja o juízo que se queira fazer sobre a sua conceção e a sua estruturação, é o resultado de uma longa pesquisa que pretende abrir o discurso não tanto sobre os resultados obtidos quanto sobre o seu desenvolvimento.*¹⁰¹

de unidade a fragmentos

condensação 1

tipologia

O mote central da primeira parte do livro é o problema da tipologia em arquitetura. O exercício de Aldo Rossi propõe encontrar fragmentos na unidade, as partes que formam a unidade - cidade, nas palavras do próprio: *ocupo-me de problemas de descrição e de classificação e, portanto, de problemas tipológicos*¹⁰². Parece que o livro aparece como uma resposta aos estudos iniciais de Aldo Rossi que pensavam a cidade na abstração do desenho ou da suposição. Uma resposta que surge em formato de estudo sobre a cidade concreta e como esse organismo composto por várias partes, determinadas ao longo do tempo através de processos de transformação e permanência, adquire valores específicos de memória individual e coletiva que o definem. Pela ideia de que a cidade não se molda por funções, mas sim pelas ficções que a constituem percebe-se a vontade de Aldo Rossi em analisar a cidade a partir dos fragmentos¹⁰³ distribuídos pelo solo urbano e da classificação das ligações e hierarquizações entre esses elementos.

¹⁰¹ Idem, p.35

¹⁰² Idem, p.34

¹⁰³ Elementos primários.

coleccionar
informação

contato
intuição

No mesmo ano da edição de *L'architettura della Città*, Aldo Rossi publica um ensaio intitulado *Tipologia, Manualistica e Architettura* que se pode considerar como um rascunho que estuda a noção de tipologia em arquitetura que o arquiteto remata no livro. A ideia de tipologia vem por uma vontade de encontrar uma forma de classificar e/ou organizar esses fragmentos que formam a unidade, um termo que se relaciona com a ideia da memória e no modo se colecciona a informação que se recebe. Considera-se então, uma organização interna dos objetos externos. Aldo Rossi propõe definir os critérios plausíveis para a classificação dos fragmentos; nas palavras do mesmo, *é possível afirmar que um critério funcional de classificação é aceitável como regra prática e contingente a par de outros critérios, por exemplo, associativos, construtivos, de aproveitamento de terreno, etc. Classificações deste tipo têm a sua utilidade; não há dúvida de que servem mais para nos dizer algo sob o ponto de vista adotado para a classificação do que sobre o elemento em si. É precisamente sob este ponto de vista que podem ser aceites.*¹⁰⁴ As tipologias não se alteram, só se acentuam diferentes aspetos das mesmas ao longo da história. A ideia de que os elementos da cidade pertencem a processos que se manifestam em forma permite compreender o que os motiva antes da sua representação formal. Este olhar sobre as partes que constituem a cidade permite aproximar o leitor da *própria ideia de arquitetura, a que está mais próxima da sua essência*¹⁰⁵, pelo contato que se tem com o processo que constrói ao invés de uma intuição sobre o resultado. É na cidade, e na observação das partes que a constituem, que se encontram estas lógicas que aproximam o *homem* ao processo e não à imagem, aproximações que transcendem o campo da arquitetura e encontram todos os campos de estudo, pois a desconstrução mental e processual de tudo o que constrói a cidade permite percebê-la no tempo. E como Aldo Rossi diz: *a forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade; existem muitos tempos na forma da cidade. No próprio centro da vida de um homem, a cidade muda o vulto à sua volta, as referências não são as mesmas.*¹⁰⁶ A construção da cidade no tempo

¹⁰⁴ Idem, p.54

¹⁰⁵ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.225

¹⁰⁶ ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.72

função: fixar

torna-se simultânea à construção do homem no tempo, e o papel da arquitetura nesse processo é o de fixar, tanto o homem como os seus espaços. Nessa fixação de vários fragmentos desenvolve-se a imagem urbana, a imagem que é pautada pelo valor do território integral vivido e construído pelo homem.

a denominação

disfarça

Aldo Rossi nesta fase da sua teoria tenta compreender e/ou desenvolver o percurso que caminha da unidade para os fragmentos que a formam e tenta provocar classificações entre essas partes para conseguir estudar a sua influência e preponderância no desenvolvimento urbano. Nos ensaios que circundam a temática deste capítulo do livro encontra-se uma vontade de compreender a forma possível para a classificação, quer por análise pessoal, quer por observação de metodologias externas. Esses ensaios permitiram a Aldo Rossi caminhar ao longo da história conhecida para encontrar em exemplos distintos momentos de classificação ou então momentos que sustentam a ideia da formação de cidade a partir de fragmentos espaciais de tipologias características e repetidos ao longo do território nem que disfarçados pela denominação de outros homens. Desde uma noção próprio do conceito de tipo¹⁰⁷ até à análise da distinção entre a esfera pública e privada aristotélica¹⁰⁸, na verdade, o que envolve a problemática das partes que constituem o todo numa cidade foi de certa forma explorada por Aldo Rossi antes do livro¹⁰⁹. Para remate desta exposição prefere-se uma provocação de Aldo Rossi que alerta para uma necessidade de *observar as cidades*¹¹⁰ como lugares onde *lampejos de beleza coexistiam de mão dada com a degradação e perda de individualidades*, lugares do fantástico que se devem percorrer e *com um olhar arqueológico e cirúrgico*¹¹¹ observar cada parte que a constitui.

¹⁰⁷ ROSSI, Aldo, *Posicionamientos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018, p.52-7

¹⁰⁸ Idem, p.47

¹⁰⁹ Talvez ainda se perceba, ao longo desta peça, que a ideia de fragmento que constrói a unidade pode caracterizar o processo de construção da obra de Aldo Rossi, pois, talvez, ao observar-se um desenho do arquiteto se perceba a composição por elementos acabados e autónomos, que são colocados lado a lado e reunidos sem nenhuma possibilidade de subordinação hierárquica.

¹¹⁰ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.126

¹¹¹ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.126

fragmentos da cidade

condensação 2

elemento e área

O motivo da segunda parte do livro parte da ideia de que a distribuição e o desenvolvimento da cidade definem-se por dois sistemas distintos, por um lado, estão os elementos primários e, por outro lado, as áreas¹¹². A definição de tais sistemas surge em redor de múltiplos aspetos, como a distância entre espaços públicos e privados ou carácter histórico-monumental das formas espaciais. Entenda-se a área como a porção do espaço urbano que se desenvolve em torno de um elemento primário¹¹³ ou pela conformidade tipológica entre diferentes formas urbanas¹¹⁴. A evolução da cidade acontece pela distância que se mede entre os elementos fixos que lhe pertencem e as áreas desenvolvidas ao longo dos tempos e das gerações. Aldo Rossi realça ainda que os elementos fixos¹¹⁵ podem ser simplesmente lugares dotados de um valor simbólico próprio que pertencem ao inconsciente social e que são motivos de desenvolvimento urbanístico por se caracterizarem como elementos de permanência e de individualidade que geram no entorno, físico ou mental, uma estrutura urbana de um determinado período histórico.

exposição 2

Interessa o desvio que se relaciona com o conceito de elementos permanentes que são parte primordial do desenvolvimento de uma cidade e que se exaltam pela sua diferença em relação a todos os outros fragmentos que a constroem. A partir das palavras de Diogo Seixas Lopes, *a diferença entre passado e futuro, do ponto de vista da teoria*

¹¹² *Vemos a cidade como uma arquitetura de que reconhecemos diversas componentes; estas são, principalmente, a residência e os elementos primários in* ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.72

¹¹³ Os elementos primários são fixos e enraizados pela história e pela cultura do lugar, a sua preponderância na cidade gere-se em torno da relação entre as forças da forma e da função.

¹¹⁴ As áreas residenciais são um forte exemplo dessa formação por conformidade, onde o desenvolvimento surge em torno das leis económicas e sociais do lugar.

¹¹⁵ *Entre os elementos primários, os monumentos desempenham um papel particular in* ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.73

retardar ou acelerar

*do conhecimento, reflete em larga medida que o passado está, em parte, a ser vivido agora, e isto pode ser o significado a atribuir às permanências: são um passado porque estamos ainda a passar*¹¹⁶, sugere-se um exercício que começa por relacionar, mais uma vez, tempo e cidade, mas que acaba por explicar a noção de elementos fixos que Aldo Rossi tenta expor nos seus escritos. Entende-se que a proximidade que Aldo Rossi tinha com E. N. Rogers não era apenas profissional, mas também intelectual, isto é, ambos partilhavam valores e opiniões críticas, sobretudo, na relação da arquitetura com a história. Tal como o seu mestre, também, Aldo Rossi defendia a ideia de que o desenvolvimento urbano está correlacionado com um sentido temporal de continuidade e não de rotura. E é nesta noção de continuidade que se compreendem os elementos que se tornam permanentes na estrutura urbana, partes da unidade-cidade que têm o poder de retardar ou acelerar o processo urbano e que se tornam relevantes na composição e distribuição. Definem-se assim elementos fixos transversais aos lugares urbanos e que se denominam de primários por se encontrarem na base da vida da cidade. Torna-se assim oportuno, segundo Aldo Rossi, compreender as partes pertencentes à cidade que transcendem o espaço do coletivo e aproximam-se do espaço do indivíduo, e com isso *as pesquisas sobre o comportamento dos grupos humanos e do indivíduo na cidade se poderão enriquecer positivamente.*¹¹⁷

cidade como unidade

condensação 3

memória coletiva

A linha que guia o terceiro momento do livro entende a cidade como uma unidade que se forma pela memória coletiva da sociedade que lhe dá predicado. Conceitos de memória, locus e monumento aproximam-se ao ponto de até se confundirem como semelhantes. Entende-se a memória coletiva como a imagem do passado que está de

¹¹⁶ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.142

¹¹⁷ ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.132

diferentes motivos
funcionais

acordo com o pensamento predominante da sociedade, o locus como a relação especial e contínua que se estabelece entre as formas espaciais e o seu contexto e o monumento como um artefacto que é filho da vontade e da memória coletiva, isto é, o locus da memória coletiva. Aldo Rossi desenvolve a ideia da cidade que se forma pela concordância das forças coletivas, como uma unidade, e alerta que cabe à arquitetura controlar e compreender essas forças, evidenciando a forma e a construção sobre a função na ideia de que as formas espaciais encontram diferentes motivos funcionais ao longo do tempo.

exposição 3

Este ensaio é um bom exemplo da relação entre condensação e exposição pretendidas nesta fase do estudo, se a primeira, a condensação, de forma genérica toca nos temas abordados por Aldo Rossi e inclusive queria uma narrativa que os une, a segunda, a exposição, propõe um desvio, que motivado pela leitura desta parte do livro e de leituras diversas do autor, cria uma possibilidade ao modo de pensar o procedimento projetual de Aldo Rossi¹¹⁸. Num capítulo que aborda conceitos como a memória coletiva¹¹⁹, o locus¹²⁰, o monumento¹²¹, o *locus solus*¹²² ou os artefactos urbanos¹²³ preferiu-se um desvio que talvez até se torne mais biográfico de Aldo Rossi do que linhas sobre esses temas.

¹¹⁸ De modo ao desvio não esvaziar em análise o mesmo capítulo recorre-se à ajuda de Diogo Seixas Lopes.

¹¹⁹ *A cidade era um produto da vontade colectiva e individual, uma coisa feita pelo homem. A arquitetura constituía o seu vestígio material, principalmente os artefactos urbanos propensos a serem analisados e individualizados.* in LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.145

¹²⁰ *Pelo seu espaço e tempo, pelas suas dimensões topográficas e pela sua forma, por ser base de uma sucessão de acontecimentos antigos e recentes, pela sua memória.* in Idem, p.143

¹²¹ *Marcados pelo tempo e pelo espaço, os monumentos sintetizam um rumo dos acontecimentos e o seu cenário.* in LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.235

¹²² *Atribuídas a uma determinada localização, continham ainda assim a intenção de criar uma relação singular com esse contexto: locus solus.* in Idem, p.150

¹²³ *Eles condensam a identidade coletiva em características espaciais, capazes de persistir ao longo do tempo.* in Idem, p.224

Apresenta-se assim um desvio sobre o procedimento projetual analógico¹²⁴ de Aldo Rossi:

realidade e analogia O gesto que opera na cidade, ou procura entendê-la, tem de se mediar entre a cidade real e a cidade análoga (a projeção da cidade). Parte-se desta premissa para entender que os estudos de Aldo Rossi sobre os factos urbanos servem para desenvolver uma hipótese de projetar na cidade a partir de um projeto analógico que se move entre a estrutura urbana existente e a construção do novo. A construção através de elementos com significados distintos que se ligam ao contexto urbano e territorial, mas que se posicionam como pilares da nova cidade. O percurso projetual de Aldo Rossi preocupa-se, em primeira instância, no conhecimento dos factos urbanos e da sua imagem para, posteriormente, acrescentar esses valores de forma analógica aos novos elementos que insere na cidade. Desenvolve-se uma relação entre o existente e o novo que não se define à priori, mas que se desenvolve pelas condicionantes de cada circunstância e com a experiência de projetar sobre solo urbano. O estudo prévio ganha motivo na vontade de relacionar o objeto (novo) com o tecido (existente), pois, por um lado, existe uma direção do projeto para resposta às problemáticas da estrutura urbana e, por outro lado, existe uma direção do projeto para a forma desta nova parte da cidade que se pode ler como um novo fragmento e que pertence a tal unidade. Encontra-se assim um olhar sobre a arquitetura da cidade como a criação de artefactos que se desenvolvem num contexto de constantes modificações e permanências, num processo lento e coletivo que propicia, segundo Aldo Rossi, dois momentos: o estudo e a construção.

o estudo e a construção Pensar nos processos da cidade assemelha-se ao pensar em arquitetura, mas apesar dessa relação, Aldo Rossi, pela sua escrita, aparenta deixar um aviso aos que o suplantam, de que não existe uma relação autêntica e circunstanciada da cidade em que se constrói, a aproximação máxima da arquitetura consiste na reconstrução, através dos motivos projetuais, das características gerais da cidade.

¹²⁴ Talvez a relação analógica entre arquitetura e cidade com o desenvolvimento do estudo se transforme numa relação analógica entre arquitetura e arquiteto.

de fragmentos a unidade

condensação 4

*a política
como opção*

O percurso da ultima fase do livro é o de tentar ligar os fragmentos para formar a unidade, que é a cidade. Assim surge a ideia de cidade como lugar formado pela política, como nas palavras de Aldo Rossi que afirma que *Atenas, Roma, Paris são também a forma da sua política, os sinais de uma vontade*.¹²⁵ A política e a sócio economia surgem como os definidores da escolha na resolução de questões da dinâmica urbana, como o tribunal que define as leis que gerem a cidade. Através da análise de diferentes momentos históricos Aldo Rossi procura projetar e defender a tese da politica como opção que balanceia a relação entre público e privado ou entre individual e coletivo. Assim projeta o seu entendimento sobre uma ideia em torno da arquitetura da cidade que na verdade procura estudar o homem como um ser individual inserido no coletivo social em que os balanços são tantos e tão distintos que o observador e crítico pode apenas almejar uma possibilidade de entendimento.

exposição 4

Depende do olfato (e dos desvios internos) de cada um, mas o último capítulo pode superar um caráter de análise e aproximar-se a uma vontade crítica de Aldo Rossi. Ao compreender que a arquitetura italiana enfrentava, desde da década de 1950, dificuldade em afirma-se perante os poderes políticos, pode sugerir uma crítica aos seus pares pelo desvio das *suas atenções para a especulação conceptual e formal*.¹²⁶ A relação entre arquitetura e política torna-se desequilibrada e a arquitetura torna-se *um meio de resistência intelectual, destinado a ceder*.¹²⁷ Uma descrença que Aldo Rossi compreende tanto nos seus pares como na própria sociedade e que se formaliza numa constante crítica aos modelos socioeconómicos motivada pelo modo como esses sistemas e as

¹²⁵ ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.210

¹²⁶ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.148

¹²⁷ Idem, p.147

*permanente
e autónoma*

suas decisões desequilibravam a sociedade em que o novo gera-se segundo os interesses das classes dominantes. *A vicissitude histórica da cidade confirma o facto fundamental de que a ligação que une o ateniense à cidade é essencialmente política e administrativa e não residencial.*¹²⁸ Nestas suas palavras, sobre os tempos de Atenas, percebe-se a amarra que a sociedade cria ao depender de ações político-económicas para o desenvolvimento da cidade. Em relação com esta visão, na sua obra compreende-se não uma representação crítica direta, mas sim um recordar da sua noção da essência de arquitetura como uma forma permanente e autónoma de combate às forças de poder dominantes. Aldo Rossi alertava para uma arquitetura que medrasse entre a mistura da experiência autobiográfica e o revisionismo crítico, como um produto de uma visão intensamente pessoal sobre a cidade e a sociedade. Uma ideia de cidade que se pode entender tanto como uma acumulação de espaços, como de indivíduos, onde a evocação ao individual, como um elemento pertencente a um coletivo, permite compreender que a soma entre os vários pares constrói a unidade, que é a cidade.

a disciplina

*condensação 5*¹²⁹

Começa-se recuando a umas palavras que abrem o livro: *Chegado a este ponto, estou também convencido de que será necessário ocupar-nos dos estudos urbanos e da sua organização na escola e na investigação, reconhecendo-lhe a necessária autonomia.*¹³⁰ Aldo Rossi explica o confronto consciente do arquiteto: devido à fratura ocorrida socialmente, nos modos e nas expectativas de vida, a crença e a importância da disciplina caíram e o arquiteto, sem escorregar em proposições meramente utópica, tem de lutar pela continuidade da própria disciplina. Uma disciplina que o arquiteto crê que se forma entre a análise

¹²⁸ ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.176

¹²⁹ Uma condensação não relativa a uma parte específica do livro, mas a vontade geral.

¹³⁰ Idem, p.35

e a construção, entre a teoria e a prática. Parece que, para Aldo Rossi, apesar do cenário contemporâneo e dos seus ritmos negarem a possibilidade de uma teoria de projeto (nessa relação entre análise e construção), a realidade da disciplina necessita dessa força ou vontade se quiser que lhe reconheçam permanência e autonomia.

Termina-se encontrando umas palavras de Diogo Seixas Lopes: *L'architettura della città constitui o resultado desses esforços, apresentando um enquadramento inclusivo para o conhecimento dos factos urbanos. Apesar da ambição de estabelecer uma doutrina, Rossi admitiu no final do seu livro que a tarefa não estava concluída. Tinha, por sua vez, de ser enquadrada numa perspectiva humanista.*¹³¹

exposição 5¹³²

Tese de Aldo Rossi no primeiro livro¹³³: a cidade como unidade constrói-se pelo somatório de fragmentos.

Tese de Aldo Rossi no segundo livro¹³⁴: o homem como unidade constrói-se pelo somatório de fragmentos.

Os seus livros crescem pela exploração desses fragmentos.

Em ambos os livros, a arquitetura é o método utilizado por Aldo Rossi para representar as suas inquietações internas, mas é na vida e na sua relação com o tempo que este encontra o motivo que provoca a sua ação¹³⁵. Entenda-se a vida como a primeira representação de uma identidade. Uma identidade que pertence ao tempo, nas suas

¹³¹ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.144

¹³² Uma exposição não relativa a uma parte específica do livro, mas a vontade geral.

¹³³ *L'architettura della città*, 1966

¹³⁴ *A scientific Autobiography*, 1981

¹³⁵ *Estou fixado numa situação que pode ser toda a minha arquitetura onde a situação de lugar e de tempo, que parece tão importante, se dissolve em gestos e percursos habituais.* in ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.27

duas variantes, por um lado, provoca no homem uma consciência da apropriação da matéria que o envolve e, por outro lado, é uma representação real do limite da existência do homem, tanto como uma individualidade, tanto como uma espécie. Existe uma identificação com a realidade humana por pertencer ao campo da experiência que o ser humano consegue ter percepção, seja ela concreta ou subjetiva, da mente ou do corpo.

É este o percurso interno referido quando se utiliza a expressão: *exploração desses fragmentos*. A desconstrução do real para encontrar no motivo poético a forma de explicar e compreender movimentações internas. Poético na relação com o *outro*, ferramenta na relação com o *eu*.

ATO_3

A cortina abre-se.

Narrador: Apresentado o criminoso. Criminoso ou vítima? Essa pergunta fica para uma fase posterior. O próximo ato irá apresentar a arma do crime, ou melhor, apresentar uma hipótese de uma forma de olhar o desenho. Parte-se da dicotomia do desenho ser, ao mesmo tempo, ferramenta e poema que medra sobre um dicionário próprio ao autor para propor três ideias para pensá-lo.

Uma primeira, em que se olhar o desenho como uma ferramenta ao pensamento, como a arma que apoia o processo criativo através da representação real de movimentos internos.

Uma segunda, em que se pensa o desenho como um poema. Como um corpo de conhecimento, como o são as enciclopédias da biblioteca de Borges; um corpo que se forma pelas noções conceptuais e as emoções privadas, como o são os poemas de Baudelaire. Entendam, por um lado, noções conceptuais como regras pessoais ou coletivas que determinam as características primordiais de distribuição, composição e organização, por outro, emoções privadas como motivações e memórias pessoais subjacentes a uma ideia global.

Uma terceira, que entende o desenho como dicionário que se forma como uma representação de inquietações internas através de símbolos pessoais que caracterizam o mundo linguístico do autor.

Existe algures uma provocação de um percurso que anuncio agora, mas não explico pela dependência pelo surgimento futuro que o suspense produz. Admito só que não passa de uma divagação sobre um percurso possível entre a experiência do contacto com o real e a representação no ato criativo.

A cortina fecha-se.

Pode-se ser inventivo fazendo desenhos?

Pode-se ainda ser inovador fazendo desenhos?

Através do desenho podemos abrir a compreensão e a fruição de mundos novos?

*Através do desenho pode-se dar um entendimento novo à compreensão da realidade?*¹³⁶

ferramenta¹³⁷

Para se falar do desenho tem de se falar da mão que o gera¹³⁸.

gesto do desenho

gesto da mão

O gesto do desenho assemelha-se ao da escrita. Da mesma forma que estas palavras surgem no papel graças a um movimento interior¹³⁹ que se exterioriza pelo gesto da mão, também a linha e a mancha do desenho assim se formam. O gesto que pela sua força imprime uma representação dos movimentos que circulavam no irreal do imaginário. Os movimentos internos encontram na sua representação características autobiográficas que no escuro da sua solidão e irrealidade não encontrariam. Como Pirandello¹⁴⁰ que ao olhar-se ao espelho compreendeu o (in) finito de representações que existem sobre si mesmo, também o pensamento ao encontrar a materialidade do real encontra mais de si. O autor no debate entre os movimentos interiores e as representações dos mesmos encontra a seu discurso, a representação dos seus pensamentos. Compreende-se o desenho como uma ferramenta ao pensamento da mesma forma que se compreende o gesto da mão como uma ferramenta ao pensamento. A ação da mão torna-se uma forma de pensar, uma forma manual de pensar. A mão e o pensamento possuem uma relação direta de dependência linear, primeiro uma, depois a outra que dela depende, numa provocação constante. Olha-se

uma forma manual

de pensar

¹³⁶ Joaquim Vieira, quando do ensaio *Eu desenho e projeto* levanta um conjunto de questões que são a base interrogativa ao ensaio e que, pela pertinência ao estudo aqui realizado, selecionaram-se algumas para auxiliarem o questionamento desta peça.

¹³⁷ O utensílio de um trabalhador ou o conjunto de utensílios de uma arte ou profissão.

¹³⁸ Mão enquanto órgão consciente.

¹³⁹ Movimento interior é uma tradução para as alterações do pensamento.

¹⁴⁰ in PIRANDELLO, Luigi, *Um, ninguém e cem mil*, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2017

então para essa provocação em duas velocidades, por um lado, a mão provoca o pensamento, enquanto por outro, é o pensamento que provoca a mão.

velocidade 1 A mão a provocar o pensamento surge quando o pensamento do corpo se coloca em movimento, como uma libertação do físico ao mental. Um movimento imediato e de reação sem formulação precedente consciente. Caracteriza-se de imediato por servir como um laboratório de experimentação momentânea que informa o cérebro das suas hipóteses de agir sobre a matéria, como uma provocação ao pensamento através de choques para a reação. Imediato pela sua capacidade instantânea de modificar a materialidade das coisas, e só essa modificação ser o resultado que irá estimular o cérebro a uma nova ação ou a um novo olhar sobre a própria matéria. Forma-se através de um crescimento inconsciente pela sua liberdade ao pensamento que o constrói, mas incapaz de negar o peso que toda a experimentação do autor, que precedeu o gesto, tem na definição do mesmo. A inconsciência surge pela distância que o pensamento manual tem ao pensamento interior aquando da ação.

uma hipótese A provocação compreende-se quando um determinado pensamento corresponde a um determinado gesto.

velocidade 2 O pensamento a provocar a mão surge quando os movimentos interiores são transformados em indicações de ação, e daí nasce o gesto que a mão torna real, uma relação com uma velocidade distinta. Um longo trajeto interior de pensamentos pré-fabrica o gesto que será a sua representação externa. Nesta relação a mão reage como a ferramenta que capacita os pensamentos de uma materialização real ou de uma alteração na matéria real. Defende-se como uma provocação e não uma subordinação, porque na distância entre pensamento e sua concretização sobre a matéria a mão não agirá como um reflexo perfeito aos movimentos internos, mas sim como uma forma de reagir e de os representar. Como Joaquim Vieira explica, *desenhar só nesse momento em que o desenho se concretiza, mesmo que possa “andar na nossa cabeça” há muito tempo. O que “anda na nossa cabeça” é a potência do desenho que será sempre diferente em todos os momentos,*

*como será sempre diferente o desenho que nos dispomos a fazer. Mas só nesse momento ele é. É através de diversos aspetos ou bases que o desenho existe e que poderão, ou não, estar em conjunto em todas as imagens.*¹⁴¹

outra hipótese A provocação compreende-se quando um determinado gesto corresponde a um determinado pensamento.

órgãos criativos
órgãos de possibilidade

A relação entre a mão e o cérebro manipula a percepção do autor sobre a realidade e sobre os modos de agir sobre ela. A capacidade de provocação constante entre as duas partes do corpo criativo torna-as, além de órgãos criativos, órgãos de possibilidade em que o autor compreende a hipótese de transformar a realidade ou a percepção sobre ela. A liberdade que possuem entre si possibilita um desenvolvimento constante a dois níveis, mental e prático. O pensamento não controla a totalidade da ação da mão, o que a liberta aquando da representação dos movimentos interiores, como uma rebeldia de juventude capaz de comandar o gesto segundo as suas vontades e especificidades, que fornece algo que o pensamento isolado não conseguiria compreender.

rebeldia de juventude

Além de se compreender esta dependência linear entre as duas partes, tem de se olhar sobre o modo como o gesto depende da linearidade de espaço e de tempo da realidade.

o gesto escolhe

O gesto limita as intenções interiores pela escolha, na transição interior para exterior o pensamento encontra a barreira real da escolha, onde um caminho tem de se sobrepor a outro. Não são possíveis dois movimentos em simultâneo e aquando da necessidade de compreender variadas possibilidades, a mão obriga à representação dessa variedade, dando a conhecer ao cérebro o seu campo de hipóteses, através de movimentos similares a repetições, mas com pequenas variáveis, como movimentos de tentativa e erro.¹⁴²

¹⁴¹ VIEIRA, Joaquim, *Eu desenho e projeto in* PSIAx nº3 / Joaquim Vieira Pinto e Vitor da Silva, ed. - [S.l.] Universidade do Minho, 2002

¹⁴² Também a possibilidade de uma experimentação total como o fio de Ariadne, mas que os ritmos contemporâneos têm tendência para abandonar ou esquecer. O fio de Ariadne é o método de resolução de um problema através de uma aplicação exaustiva da lógica por todos os meios disponíveis que, invés de

o erro traz novidade É importante apregoar que o erro traz a novidade, isto é, cada erro funciona como um novo cruzamento, ou seja, um ponto onde é possível mudar de direção.

relação: Como a mão só reproduz o que pensa se tiver uma matéria que se molde nessa
mão e matéria representação, uma das relações entre matéria e a mão pensante é o desenho. Uma relação que funde as duas partes num processo íntimo que só tem o seu resultado aquando da quebra dessa fusão, como um par de um bailado que constrói o seu movimento em conjunto, e que só no momento da vénia de agradecimento encerra a construção desses novos movimentos. É na relação entre a matéria e a mão pensante que o homem encontra o novo, um movimento que se define como um pensamento que interfere na matéria das coisas, um gesto manual que se mexe e pensa dentro do mundo, dentro da matéria real. A mão, tal como o desenho, tem propriedades inventivas e no momento em que a sua interferência física no real altera o mundo, torna-se a maior potência do homem para criar. *A mão é a arma sem igual no mundo dos seres que se movimentam livremente*¹⁴³ e compreende-se como o último ponto de expressão do pensamento. Concebe-se assim a ideia do desenho como ferramenta ao
o mestre mão pensamento que tem a mão como seu mestre.

O desenho como ferramenta ao pensamento bifurca-se em duas lógicas distintas, uma *de experimentação* e outra *de comunicação*:

*de experimentação*¹⁴⁴

O desenho surge como ferramenta de experimentação por ser um meio de pensamento em que novas linhas experimentam a novidade. Das duas velocidades, atrás estudadas, retira-se a ideia do desenho como um experimento dos movimentos

terminar aquando da conquista do resultado esperado, completa toda a pesquisa para olhar sobre todos as soluções possíveis. Acaba por se tornar mais demorado no surgimento do resultado, mas cria um conjunto de novidades que permitem aumentar o campo da resposta.

¹⁴³ SPENGLER, Oswald, *O Homem e a Técnica*, Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p.67-8

¹⁴⁴ Relação desenho-autor

suporte
experimento

interiores ou dos movimentos da mão sobre um material, mas o interesse aglutina-se no facto do desenho se tornar o próprio experimento, quer como superfície quer como matéria. Tanto pode servir de ferramenta de suporte para a representação dos movimentos interiores, como também, pode ser servir como matéria de experimento que se molda pelo gesto da mão pensante. No desenho o autor encontra o meio para o experimento variado das inquietações que traz consigo e encaminha os pensamentos para a realidade. As linhas, as manchas e as sombras informam o pensamento das suas possibilidades reais como uma rápida transformação do real que além de transmitir um pensamento, automaticamente cria uma variedade de novos pensamentos e hipóteses. O desenho torna o pensamento real, coloca o autor a pensar dentro do mundo e da matéria e informa-o das hipóteses do seu gesto. Num processo subjetivo¹⁴⁵ podemos imaginar que o autor que desenhe todas as linhas é o autor que experimenta a totalidade o seu pensamento.

o desenho informa

O desenho como experimentação procura, sobretudo, informar o autor quer das representações dos seus pensamentos, quer das novas direções que se criam nessas representações, ou seja, o autor que trabalha diretamente na matéria do desenho tem de ser atento ao imprevisto, é nesses novos cruzamentos que se encontram os novos pensamentos.

*de comunicação*¹⁴⁶

O desenho surge como ferramenta de comunicação quando serve de meio para a transmissão ou expressão das inquietações de um autor para o outro. Aqui interessa dividir o estudo em duas relações; a relação entre autor e o outro como entidade individual e a relação entre autor e o outro como massa social.

¹⁴⁵ Irreal por a constante provocação motivar novos modos de ver.

¹⁴⁶ Relação autor-outro

individual Para a relação entre o autor e outro como entidade individual o desenho torna-se uma ferramenta para a comunicação quando surge como uma resposta à necessidade de transposição das ideias para uma realidade comunicável. A ferramenta que responde à necessidade do homem de ser entendido pelo outro, para isso o autor utiliza o desenho como superfície de disposição de linguagens para dar ao outro um conjunto de símbolos que representam uma ideia interna.

social A relação entre autor e o outro como massa social modifica a utilidade do desenho que além de ferramenta comunicativa torna-se, por vezes, deturpador da realidade do pensamento do autor. Para a aproximação comunicativa do autor a um grande coletivo o desenho surge como uma ferramenta que procura a modificação de expressões linguísticas, mantendo o centro que forma as ideias, para conseguir dizer de uma nova maneira. Aqui o desenho já não serve como arma que capacita o homem de ver o novo, mas sim como um apoio à aproximação coletiva, em que a cedência do individual faz-se por linhas comuns.

*Um poema é como uma pessoa nua,
como uma individualização do corpo.*

*A nu mostra-se o nosso corpo ao outro e a semelhança que ele partilha com os outros é o que faz
ser possível compreender o conceito de nudez.*

Nudez é individualização que se liga ao outro pela semelhança física.

Sem essa semelhança, ou ponto de encontro, não existiria nudez.

Sem a ligação ao outro não existe nudez.

Sem um meio de comunicar com o outro não existe transmissão dos nossos movimentos interiores.

poesia¹⁴⁷

noções conceptuais

emoções privadas

O desenho, que é o registo bidimensional e pessoal de elementos e relações percetivas, formais e expressivas não linguísticas¹⁴⁸, forma-se como um poema a partir, por um lado, de noções conceptuais, como regras pessoais ou coletivas que determinam as características primordiais de distribuição, composição e organização, por outro, de emoções privadas como motivações e memórias pessoais subjacentes a uma ideia global. Um poema como uma escolha que se forma na discussão entre observação e imaginação, real e irreal. O desenho enquanto poema por ser uma força que encerra em si inquietações e mundos do autor e não como uma contemplação à paisagem que o circunda. Uma concretização real de um apetite humano, que se representa por linhas

¹⁴⁷ *poíesis* - a atividade na qual uma pessoa traz à existência algo que não existia antes. Um estado comovido de alma para comunicar entusiasmo lírico ou épico.

¹⁴⁸ VIEIRA, Joaquim, *Eu desenho e projeto in* PSIAX nº3 / Joaquim Vieira Pinto e Vitor da Silva, ed. - [S.l.] Universidade do Minho, 2002

capacidades que concretizam e manchas, que se torna possível pela capacidade comunicativa humana. Uma vontade que surge de um desejo ou uma inquietação e que concretiza pelas capacidades físicas que permitem a sua representação.

A comparação entre desenho e poesia aparece como uma reação ao modo como os poetas se afastam da cidade, do comum, algo que também se consegue compreender no desenho, e respetivo autor. Compreender o autor que fala por linhas e manchas como o poeta que utiliza as letras para separar o indivíduo do coletivo. O indivíduo tem a possibilidade de utilizar individualmente as palavras e as linhas, enquanto a sociedade tende a uniformizar o vocabulário, o que deixa para os poetas a função de individualizar a linguagem. Ao considerar-se que os outros cidadãos não necessitam de um discurso individual, mas apenas de um discurso que seja entendido, afasta-se o poema e o desenho do discurso quotidiano e aproximamo-lo do discurso da representação do individual que se materializa com símbolos que, possivelmente, se tornam compreensíveis para o *outro*.

idealizar
materializar O poema, ou o desenho como poema, no seu processo de crescimento de ideal para real, medra pelo somatório de duas partes: uma subjetiva, a idealização, onde surge a ideia; e outra objetiva, a materialização, onde a ideia se materializa numa forma. Antes de se dividir o estudo no olhar sobre o campo subjetivo e objetivo é importante reafirmar a proximidade do desenho ao poema, ao vermos o desenho como um processo que converge a leveza de um gesto natural e a dificuldade de representação de inquietações interiores. Olhar o desenho como um corpo eivado de subjetividade, mas que utiliza um conjunto de símbolos e formas que o capacita de ser compreendido pelo *outro*.

Propõe-se o exercício que parte de uma soma, a partir do olhar sobre as partes que a constituem, para encontrar o significado do resultado:

a soma: emoções privadas + noções conceptuais = poema

dois quadros

Começa-se por distinguir emoção de sentimento. Apesar de ambos surgirem como uma reação a um qualquer estímulo, interno ou externo, a emoção vive no quadro objetivo, enquanto o sentimento no quadro subjetivo. Por um lado, o quadro objetivo refere-se à representação real e física de uma emoção, como exemplo chorar, gritar ou rir e, por outro lado, o quadro subjetivo refere-se às alterações internas que uma experiência real ou imaginativa provoca na estabilidade mental de um sujeito. Entendamos a emoção como um programa de ações, um estímulo que desenrola uma sucessão de ações¹⁴⁹, que, apesar de serem estimuladas pela mente, acontecem no exterior, no corpo. Enquanto os sentimentos são considerados uma experiência mental que o sujeito tem sobre o que se está a passar no seu corpo ou envolvente. Entenda-se a emoção como algo objetivo por permitir ao *outro* compreender as alterações provocadas por tais ações, enquanto a subjetividade do sentimento permite a um sujeito esconder do *outro* o que se passa dentro de si. O sentimento é mental, enquanto a emoção é comportamental. Ambos surgem como uma reação a um qualquer estímulo, como um sistema de reações inato que é desencadeado por um processo intelectual, uma coisa que se percebe, que se ouve, que se vê e depois acontece dentro do corpo.

As emoções servem para compreender o sujeito na sua caracterização quotidiana, um olhar sobre o modo como ele reage aos experimentos externos, quer sejam sociais ou

¹⁴⁹ Victor Hugo mostrar isso em no livro segundo de *Os Miseráveis* aquando de uma reflexão sobre Jean Valjean, um ex-presidiário que completou 16 anos de prisão, e que nesse trecho da obra o autor mostra o percurso dos seus pensamentos da escuridão à iluminação. Um percurso que termina com Jean Valjean a roubar um pequeno limpa chaminés de 10 anos o que despoleta um conjunto de emoções no sujeito que servem de expressão a todos os movimentos internos que o inquietam no momento. Um estímulo para uma sucessão de ações incontroladas pelo próprio sujeito.

o sentimento
altera posições

individuais¹⁵⁰. O que interessa a este estudo é olhar para a formação subjetiva da emoção, o sentimento, pois é essa que inquieta o poeta a exteriorizar conflitos interiores. Procura-se olhar os tipos de movimentos que provocam um autor a pegar numa caneta e a escrever palavras ou linhas que representam movimentos internos. A distinção entre emoção e sentimento surge para compreender o que leva o homem a escrever um poema ou a desenhar. O sentimento pode se considerar como um acontecimento individual que altera a posição do homem sobre a sua noção da realidade.

vontade de
exteriorizar

Surge a ideia de nomear este campo que provoca o poema como emoções privadas, por ironia à emoção e à privacidade, enquanto a emoção se exprime ao *outro* de modo incontrolado pelo sujeito, os sentimentos só se libertam por intenção pessoal. Pode-se então considerar que os sentimentos que surgem na poesia, no desenho, são emoções, a partir do momento que tornam o sentimento representável, e privadas, por se tornarem explícitas por intenção do sujeito que as guardava. Por isso se consideram os sentimentos como individuais, por pertencerem a um sujeito e que só se tornam conhecimento geral se este pretender. É nessa vontade de exteriorizar esses sentimentos, que aparecem as emoções privadas que formam o campo subjetivo de um poema, ou desenho.

O poema faz-se pelo encontro entre as emoções privadas e o conjunto de noções conceptuais que capacitam essas emoções de ser representadas e entendidas pelo *outro*. A aproximação do sujeito ao campo da linguagem surge pela necessidade de tornar comunicável o seu pensamento para o *outro*. O sujeito, que tenta tornar externos os seus movimentos internos, procura o conjunto de símbolos e relações entre símbolos que tornaram reais os seus pensamentos. O movimento humano

¹⁵⁰ Nota de realce da relação entre o que acontece no cérebro e o que acontece na nossa vida social. A organização social é o reflexo da organização básica efetiva do conjunto de seres que a formam. Isto funciona como uma provocação mútua, pois o modo como a sociedade se organiza e o modo como equilibra as suas relações de moralidade, justiça, economia, política e artes influencia a vida dos afetos dos sujeitos que dela pertencem.

músculos
físicos e mentais

pressupõe uma razão verbal, uma razão explicável pelo verbo. A linguagem justifica, explica e interpreta os movimentos musculares, quer sejam os músculos de ação física, quer os de ação mental. A linguagem justifica tanto o movimento da mão como também o motivo e a vontade que leva o sujeito a querer extrair algo de si. Tudo o que acontece na mente do sujeito só se torna real quando representável, mesmo as grandes abstrações mentais são expressas, no último momento, por um conjunto mínimo de contrações musculares, que na escrita e no desenho se representam como movimentos da mão.

O desenho nasce a partir de um dicionário próprio do autor?

ou

O desenho é o dicionário próprio do autor?

dicionário

ser e nascer Procura-se agora estudar se o desenho é o dicionário do autor como representação física de uma linguagem pessoal ou se por outro lado o desenho nasce a partir de um dicionário do autor. A distinção prende-se na alternância entre o verbo ser e nascer. De um lado da discussão, o desenho é o próprio dicionário da linguagem do autor, enquanto do outro lado, o desenho aparece apenas como uma das plataformas de reprodução, que transformam o vocábulo próprio em linhas, formas e manchas. A partir da metáfora¹⁵¹ compreende-se o dicionário como um lugar comum do autor, uma coleção de símbolos, formas, significados, linguagens e referências. A linguagem própria e os significados pessoais atribuídos a cada elemento surgem da imaginação do autor e formam-se como o conjunto de símbolos que possibilitam a expressão de noções interiores. O estudo define-se, desde já, sobre duas linhas:

- Por um lado, como o estudo procura um olhar sobre o desenho e o autor, afasta-se o elemento coletivo do problema, necessário para distanciar o discurso de ideias de dicionários linguísticos e globais. Para isso surgem dois desvios e uma aproximação:
- desvio 1 o primeiro desvio surge aos meios comunicativos básicos que procuram a comunicação quotidiana e que se definem por um carácter global, por aceitação de uma
 - desvio 2 massa social; o segundo desvio acontece sobre estudos de formações artísticas ou arquitetónicas, onde linguagens próprias ao indivíduo ou a um conjunto de indivíduos se unem pela aproximação de interesses, o que se transforma numa compreensão de

¹⁵¹ Para exprimir o que pretende o estudo recorre-se a uma figura de estilo.

códigos artísticos ou arquitetónicos; a aproximação surge ao indivíduo e ao dicionário individual que medra na construção da identidade do autor que se define pelo conjunto de experiências no mundo que se vão acumulando em camadas que se sobrepõe, confundem e misturam.

estudo - sim
descrição - não

Por outro lado, como o ensaio não procura uma crítica, mas um olhar, tenta-se uma aproximação à explicação ou à pergunta, em vez de uma afinidade a uma descrição ou relato. As descrições não passam de processos contínuos de máquinas e de comunicações quotidianas que não procuram compreender o processo humano, mas sim ritmar movimentos de produção contínuos e enquadrados numa dimensão social. O estudo, por sua vez, tende a compreender o carácter identitário da matéria em observação, e este ensaio tem em crer que só assim se procura uma verdadeira análise ao gesto do homem.

semiologia

A semiologia tem como objetivo o olhar sobre os diferentes sinais de comunicação entre indivíduos e coletivos, de modo a analisar os modos como se produzem e funcionam. Para isso, interessa entender que estes sinais de comunicação se geram como símbolos que compreendem em si uma informação que um sujeito procura transmitir a outro. O símbolo pertence a um conjunto de fontes a que o emissor de uma determinada informação recorre para, através da reprodução de elementos dessas fontes, representar uma mensagem que será entendida pelo seu destinatário.

símbolo

Pelas palavras de Umberto Eco considera-se símbolo (ou signo) *todos os tipos de sinal considerados comunicativos que o homem ou outros seres recebem de outros seres ou da própria matéria inorgânica*.¹⁵² O símbolo descreve-se como uma forma ou figura que representa algo que é abstrato e que esse abstrato só se torna real para os sujeitos que estiverem inteirados do seu significado. A descoberta do símbolo nas linguagens artísticas

¹⁵² ECO, Umberto, *O Signo*, Lisboa: Editora Presença, 1977, p.39

permitiu ao autor compreender que através de formas poderia criar um dicionário pessoal capaz de traduzir os seus pensamentos internos para uma linguagem representável para o outro ou para si mesmo. Tornar em linguagem comum um determinado conjunto de formas ajuda o autor a entender melhor as representações dos seus pensamentos.

*manipulação dos
símbolos* O símbolo cresce como uma convenção, para ser real e comunicável tem de ser aceite por dois ou mais sujeitos. O dicionário próprio de um autor aparece quando este se desvia da lógica do símbolo como convenção e o aproxima de uma representação pessoal sobre algo. Assim surge a manipulação dos símbolos que permite ao autor criar significados privados para as formas e figuras que entender, isto pode tornar a comunicação um meio de relações arbitrárias, mas o importante neste tipo de manipulações é o modo como o autor cria uma ferramenta para compreender melhor as relações internas que o inquietam. Uma nova linguagem cria, automaticamente, um novo modo de ver e autonomia absoluta sobre o material linguístico permite ao autor encontrar significados que as relações linguísticas convencionadas não permitem. Refere-se aqui uma linguagem em que o emissor partilha a função de destinatário e o valor está na mensagem e no modo como este a representa. Por isso, *nova linguagem*
novo modo de ver podem-se considerar este tipo de manipulações de biográficas, ou até autobiográficas, visto que são feitas pelo próprio para si mesmo, e podem servir de fundamento para a análise ao gesto do autor. Relaciona-se autor e gesto como Heidegger relaciona artista e obra, *O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente.*¹⁵³ Neste ponto a comunicação visual de um dado autor aproxima-se do seu próprio processo criativo ou produtivo. Na manipulação e elaboração dos símbolos disponíveis para o autor encontra-se o *manipulações*
(auto)biográficas dicionário, que serve como uma nova medida entre realidade exterior e interior, uma individualização do real. O dicionário funciona como um mapa mental em constante alteração que se liga por relações internas em que um novo movimento tem a capacidade de mexer sobre todo o conjunto. A sua repercussão na representação dita *uma nova medida*

¹⁵³ HEIDEGGER, Martin, *A origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, 2018, p.9

as condições mediante as quais os sistemas de comunicação próprios ao autor atuam na realidade. De seguida será útil estudar o percurso que abriga estas manipulações.

percurso 1

O percurso que alberga as manipulações linguísticas é similar ao percurso que cria a analogia, por esse paralelismo o estudo encaminha-se a olhar para uma ideia que parte do real, linguagem ou experiência, para chegar à noção da analogia e das manipulações pessoais que distorcem o real para o melhor conhecimento do pensamento interior. Este percurso considera-se intuitivo e inconsciente para a maioria dos sujeitos. Metaforiza-se o percurso para tornar representável uma ideia ou suposição de relações interiores.

O percurso acontece como uma sucessão de quatro ações: *experienciar*, *coleccionar*, *imaginar* e *representar*. O estudo de seguida pretende destilar cada uma dessas ações, mas é revelante, desde já, olhar para o percurso como um todo, para isso cria-se uma narrativa explicativa.

narrativa explicativa

Para a narrativa só se necessita de um sujeito e de um objeto. O percurso desenvolve-se desde o momento em que o sujeito tem contacto com o objeto, quer seja visual¹⁵⁴,

experienciar

olfativo, auditivo, ou através do tato ou do paladar. A experiência que o sujeito tem do objeto pertence-lhe no momento presente da ação, mas também lhe pertencerá no

coleccionar

futuro devido à capacidade do homem de coleccionar em formato de memórias as experiências passadas. O objeto fica guardado no sujeito através da memória, mas a sua perceção sobre o mesmo nunca será a mesma da experienciada no momento real, pois este objeto, que se aloja na mente humana, vai contactar com um conjunto de movimentos internos, diversos e dispersos, que se encontram albergados no mesmo

¹⁵⁴ Um dos erros do homem é sobrepor a experiência visual sobre a experiência recebida por todos os sentidos. O homem confia demasiado no olho.

imaginar

espaço. Este contacto com outros objetos da memória ativa novas realidades sobre os mesmos. A capacidade de criar a partir de combinação de ideias, objetos ou pensamentos chama-se imaginação, palavra que aloja a faculdade criativa do ser humano. Estas novas relações concretizam-se em novas ideias sobre o objeto experienciado no real, o que cria uma analogia, em que ao objeto real se insere um conjunto de informações externas ao mesmo, mas que o sujeito lhe tornou características. A capacidade de caraterizar objetos, formas ou figuras com um novo e pessoal significado capacita o sujeito de um entendimento próprio sobre as suas ligações internas. O sujeito encontra assim, em símbolos que lhe são próprios, significados e definições que lhe permitem exteriorizar ideias e relações internas e, é quando o mesmo procura sistematizar de modo representativo essas ligações, que encontra um dicionário linguístico próprio. Antes de partir para a análise de que cada uma das ações que caraterizam o percurso, deixa-se em nota que uma manipulação biográfica de símbolos linguísticos, não é mais que uma analogia.

representar

imagine-se uma linha



experiência

*cegueira é uma arma
contra o
conhecimento*

Experimentar é a ação do homem de apreender o mundo através dos sentidos. Anuência da mente humana que restringe a ação ao campo da lógica e que compreende a ação como uma aparência física que se manifesta ao homem, e não como matéria real. Uma apreensão do homem que experimenta algo sobre uma lente individual que lhe mostra a novidade que se torna conhecimento interpretado da matéria que o envolve. A experiência constrói o corpo interno a partir do contacto com a matéria externa. Gonçalo Tavares sugere: *Tens um mapa habitado que é a tua casa da tua casa para dentro. E tens um mapa desabitado, com riscos, cores e superfícies; e essa é a tua casa para fora, é a cidade*¹⁵⁵, o que mostra que o homem tem de procurar na realidade que o envolve a provocação para os movimentos internos. O movimento físico alarga a experiência, como uma vigilância real que procura amizade nas coisas que não conhece. É importante, para qualquer sujeito, evitar a cegueira¹⁵⁶ e enaltecer a atenção que o capacite de um questionar sobre a experiência, num afastar do objeto e da ação para que possa compreende-los pelas várias faces, como um afastamento físico que se torna um afastamento mental que provoca novas medidas à experiência e à realidade. Estas notas sobre a experiência tornam-se úteis para mostrar que o percurso que cria o tal dicionário próprio medra deste primeiro contacto com o real, e essas experiências reservam-se no autor como concepções mentais fragmentárias, não como objetos reais e estáticos guardados dentro do corpo humano.

coleção

*coletor de
significados*

A coleção surge então como um grupo de fragmentos mentais de experiências que se caracterizam por significados diversos e dimensões imprecisas. O homem é um coletor de significados que capta um número limitado de coisas, mas tem a capacidade de

¹⁵⁵ TAVARES, Gonçalo, M., *Biblioteca*, Lisboa: Campo das Letras, 2004, p.14

¹⁵⁶ dos vários sentidos.

tornar esse catálogo limitado num catálogo ilimitado como um dispositivo de aquisição de linguagem capaz de entender e produzir em simultâneo. As experiências caracterizam-se pela sua presença num determinado tempo e lugar, mas aquando da alteração geográfica de externa ao homem para interna essa localização perde-se e encontra novos lugares e relações. O ato de colecionar pode-se compreender como um gesto de captar, apreender e/ou compreender para colecionar as impressões sobre critérios individuais. Através das filosofias estoicas compreende-se o ato mental de colecionar como uma premissa ideológica básica que se refere ao estado de espírito de cada ser humano no receber das impressões exteriores, o ato de colecionar apenas percepções que contêm alguma marca especial. Um colecionar sobre uma compreensão individual¹⁵⁷.

imaginação

novas ligações

Muitas linhas se têm escrito sobre a imaginação e este estudo não procura mastigar o termo em demasia, mas sim olhar para ele a partir da sua localização no percurso que forma a analogia e as manipulações linguísticas. Gaston Bachelard¹⁵⁸ mostrou que a imaginação é algo que junta, que elimina separações, um trabalho interno do homem que cria novas ligações entre diferentes fragmentos guardados na memória. Considera-se um trabalho interno por ser capaz de imaginar o que não está diante do homem, como um desligar do espaço e do tempo presente que, viajando para outro lado para experimentar ideias novas, pode considerar o que ainda não existe. O homem é o animal que imagina, o animal criativo. A criatividade é a capacidade do

¹⁵⁷ Sobre a conservação das recordações: *Para conservarem as suas recordações, os famas embalsamam-nas da seguinte forma: depois de fixada a recordação com todos os pormenores, envolvem-na dos pés à cabeça num lençol preto e encostam-na de pé contra a parede da sala, com um pequeno cartão que diz: "Excursão a Quilmes" ou "Frank Sinatra". Os cronópios, em contrapartida, esses seres desarrumados e mornos, deixam as recordações à solta pela casa, a gritar alegremente, andam entre elas e quando uma passa a correr acariciam-na suavemente e dizem: "não te magoes" ou "cuidado com os degraus". É por isso que as casas dos famas são arrumadas e silenciosas, enquanto que nas dos cronópios há muito barulho e portas a bater. Os vizinhos queixam-se sempre dos cronópios, e os famas abanam a cabeça com condescendência e vão ver se as etiquetas estão todas no seu lugar.* in CORTÁZAR, Julio, *Histórias de Cronópios e de Famas*, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2019, p.104

¹⁵⁸ BACHELARD, Gaston, *The poetics of Space*, New York: Penguin Books, 2014

homem de ter o poder de imaginar o mundo que ainda não é o mundo desse mesmo homem. A imaginação é um movimento interno que traz ao pensamento, o movimento humano por excelência, a novidade e a liberdade sobre o conhecimento anterior. Ao compreender a aglutinação entre pensamento e imaginação encontra-se um movimento que avança, não por continuidade, mas sim por alternância, *antítese da* imprevisibilidade e inovação. A imaginação é a *imobilidade* que estagna o homem à sua posição atual, que se fixa ao passado. O novo só tem capacidade de crescer a partir da imaginação, ao alterar associações comuns e estagnadas, o homem constrói novos conceitos, novas formas de compreender, explicar e relacionar, tanto *novas relações* a matéria real como a informação mental. Novas relações entre diferentes fragmentos *novos corpos* criam novos corpos, também eles fragmentários, mas que num conjunto de associações comuns ao autor aproximam-se de um corpo total. A imaginação nega a repetição, ao contrário da ciência, prefere os novos cruzamentos que baralham e distribuem de novo, criando novas possibilidades.

Imaginação e criatividade são uma parte do mesmo corpo e revela-se oportuno pensar sobre a criatividade para compreender esta capacidade humana de, através de fragmentos de memórias e experiências, criar novas ligações que ao serem representadas criam um novo dicionário de comunicação. A imaginação e a criatividade não têm a capacidade de inventar algo que não existe, não partem do *a imaginação* vazio, têm sim a capacidade de transformar a matéria que a mente humana coleciona. *transforma a* O sucesso deste processo criativo está dependente dos estímulos (experimentos), *matéria* graças aos sentidos, vistas, cheiros, sons ou ideias que são constantemente reconfigurados nos movimentos internos. O que os sentidos captam misturam-se com memórias, reflexões e emoções reservadas na coleção interna, por isso, todas as experiências que o homem tem são matéria-prima usada pelo cérebro para criar e todos esses estímulos são transformados em ideias novas. A atenção, requerida anteriormente, torna-se evidentemente necessária para aumentar o campo dos *cruzamentos* estímulos. O autor que cria o seu dicionário próprio tem de ter o olhar do imaginador, *internos* que não se acalma na experiência comum, mas que procura sim a estimulação

máxima, visto que as possibilidades da imaginação são infinitamente maiores do que as possibilidades da experimentação. Apela-se à imaginação sobre o olhar, porque ver fixa-se no contexto de lugar e tempo, enquanto imaginar tem uma liberdade total tanto de localização temporal e espacial, como também da velocidade a que o processo se desenvolve.

representação

Olhar agora sobre a representação que é a meta final deste percurso. Uma representação específica que se concentra na procura, através da manipulação de símbolos e da analogia, criar um dicionário próprio ao autor. Apesar da capacidade interior de criar novas ligações, a consciência humana encontra no ensaio externo dessas relações a sedução à superioridade de caráter e método. É na representação dos movimentos internos que o homem consegue mostrar perante o *outro* e perante si a capacidade de transformar em real as inquietações e linguagens internas. Na representação o homem encontra a sabedoria ou a compreensão através da ação prática, um tornar real que não se ensina entre sujeitos, mas conquista-se sim no desenvolvimento pessoal. Um conhecimento que se conquista pelo ensaio e pela prática. As manipulações, que são as analogias, que o homem transforma no seu interno tornam-se movimentos externos de linguagem. A analogia é a liberdade de associação entre ideias e ligações que só completa o seu crescimento ao ser representada, enquanto movimento interno torna-se inútil, sendo a sua função criar uma nova relação necessita de se tornar comunicável.

uma necessidade

O homem tem uma noção própria e abstrata de continuidade e a analogia serve para o individuo, inserido no coletivo, ter a capacidade de através de símbolos ter a sua percepção sobre a continuidade da matéria que o envolve e que leva dentro de si.

Na necessidade de compreender os cruzamentos que transforma no seu interior e a realidade que o envolve, encontra no dicionário de signos pessoais a sua arma pelo

uma construção
infinita

tornar em linguagem nova as relações que o próprio cria. Esta construção entende-se como infinita e em constante mutação pela capacidade dos símbolos representativos de suportar incursões e mudanças nas relações que iludem uma predefinição. Como qualquer projeto humano parte de uma ideia inicial do que pretende ser, mas vai tomando novas formas ao longo do processo. Constrói-se assim uma responsabilidade transversal a qualquer sujeito autor pela consciência dos símbolos que pode utilizar para comunicar e para compreender o que a sua mente lhe tenta comunicar.

imagine-se a
representação de
uma experiência
coleccionada



ATO_4

A cortina abre-se.

Narrador: *A peça caminha a passos lesto para o seu fim, espero que continuem pacientes para ver onde poderá ela chegar. Talvez a lado nenhum!*

Apresento-vos o ato que talvez mostre a inquietação que forma toda a peça, talvez existam muitas perguntas levantadas, mas existe uma principal que inquieta o desconhecido autor. Uma pergunta que serve de mote a todo o ato, mesmo que por vezes escondida como o mocho que nos surpreende de uma árvore numa qualquer noite de verão. Não se vê, mas está lá, a observar a realidade que o envolve.

Para vocês, meu público, tenho duas notas que enquadram as próximas linhas. Por um lado, o corpo que se segue principia-se com ensaios que procuram conectar o ato anterior com os devaneios que definem este próximo ato, como uma rótula entre a arma e o autor do crime, e, por outro lado, esse mesmo corpo objetiva-se em colocar as questões desenvolvidas anteriormente ao criminoso, como um medir de distâncias entre a teoria de desenho anterior, Aldo Rossi e a sua obra.

Tal como o ato anterior caracteriza-se por ser especulativo, além de também se desenvolver por temas fragmentados numa intenção de provocar uma nova forma de ver que não tem de ser totalmente justificável por ser uma provocação ao tentar perceber o pensamento do assassino no momento do crime. A investigação que acompanha toda a peça encontra agora um momento, em que através do crime desenhado e das obras em si representadas, tenta perceber o percurso que transforma o autor do crime.

A cortina fecha-se.

Nota ao leitor: *o leitor pode encarar isto como uma hipótese ou como uma fantasia; de qualquer forma far-lhe-ia bem um pouco de antropoescapismo*¹⁵⁹

de ferramenta a poema

Convida-se Aldo Rossi¹⁶⁰ para participar neste ensaio para dialogar sobre o modo como o ato criativo pode ir de ferramenta a poema¹⁶¹. No ato anterior estudaram-se variações do desenho que o entendiam como ferramenta, poema ou dicionário para uma provocação à forma de ver. Essas variações, no caso de Aldo Rossi, compreendem-se em todo o ato criativo, isto é, superam a plataforma de desenho e aproximam-se de outros modos representativos como a obra (construção da arquitetura), a crítica (teoria) e o próprio autor (gestos autobiográficos). O percurso de ferramenta a poema é transversal a esses modos representativos, mesmo que, por vezes, apareça dissimulado em fases distintas dos processos que formam essas representações. Como hipótese que confirme ou apoie esta ideia pense-se na arquitetura¹⁶², por um lado, na fase que antecipa a construção compreende-se o gesto criativo como uma ferramenta de resposta a problemas diversos que acompanham qualquer processo de desenho arquitetónico e, por outro lado, na fase que precede a construção encontram-se representações, quer em desenho, quer em obra construída, dessas mesmas respostas, que por ultrapassarem o campo do real, da resposta concreta, e ao encontrarem o campo do subjetivo e do indivíduo que cria, transformam o ato criativo em poema. O mesmo se pode entender no inverso, isto é, poema no gesto inicial e ferramenta na conclusão construtiva. Existe como uma aproximação ao fantástico e ao irreal que ultrapassa o olhar sobre o ato criativo como um momento de resposta concreta.

*aproximação ao
fantástico e ao irreal*

¹⁵⁹ CORTÁZAR, Julio, *Histórias de Cronópios e de Famas*, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2019, p.73

¹⁶⁰ Com a sua Introduzione a Boullée in *Architettura Saggio Sull'Arte*, 1967

¹⁶¹ Talvez a utilidade maior desta primeira cena esteja na libertação de inquietações que serão transversais a todo o ato.

¹⁶² Tal como o desenho enquanto ferramenta se torna poema, também a arquitetura o faz.

A metamorfose¹⁶³ de ferramenta a poema acontece quando no íntimo do indivíduo medra uma emoção que procura ser comunicável. Um movimento emocional que é desprovido de qualquer possibilidade de desenvolvimento, e se restringe a uma representação que o associa a uma solução figurativa, a uma forma aparentemente distante da sua própria natureza, mas que lhe serve de plataforma de repouso no real. Olhe-se esta evocação de Aldo Rossi sobre uma emoção que se desenvolveu internamente e que num processo posterior procurou na arquitetura o seu lugar representativo: *encontrei-me no campo, fiquei ali ao lado de uma árvore, à luz da lua. Minha efígie, feita pela luz, despertou a minha atenção (certamente isso não era uma novidade para mim). Por uma disposição particular do espírito, o efeito deste simulacro pareceu-me de grande tristeza... Impressionado pelo sentimento que experimento, ocupei-me, a partir deste momento, de como aplicar esta particularidade à arquitetura*¹⁶⁴. Este relato de Aldo Rossi serve como indicador da distância entre desenho¹⁶⁵ enquanto ferramenta e poema, por mostrar que alguns projetos seus procuram uma resposta programática real, mas que encontram no campo do subjetivo forças autobiográficas que definem formalmente e espacialmente a resposta. Uma distância que capacita a forma de se tornar não só um limitador espacial para a ação humana, mas também uma representação real de uma emoção íntima que pertenceu noutros tempos ao autor - um poema. Boullée foi o mestre que mostrou a Aldo Rossi a ideia de poema como o diálogo, de partes independentes, entre um núcleo pessoal e uma técnica representativa.¹⁶⁶ Usam-se as palavras de Aldo Rossi, sobre Boullée para entender a ideia de poema como sistema, ou método projetual que mostra uma compreensão possível para o ato criativo:

Este domínio técnico é do próprio interesse de Boullée, que procura sempre resolver a sua arquitetura para além do núcleo pessoal gerador e do mesmo sistema dos seus projetos numa

¹⁶³ Para este caso pense-se em metamorfose como um verbo transitivo pela existência de dois momentos distanciados por uma alteração física provocada pelo novo olhar sobre a forma

¹⁶⁴ ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d, p.9

¹⁶⁵ Ou outras formas representativas.

¹⁶⁶ A técnica representativa para nomear a ação que torna a emoção interna comunicável.

*construção hábil, de todo o arquitetónico e essencialmente independente, no limite superior, do conteúdo abordado.*¹⁶⁷

em arquitetura

Depois de ilustrar a possibilidade de como o ato criativo pode ir de ferramenta a poema pergunta-se: *Arquitetura será o edifício ou o pensamento?*¹⁶⁸. Uma pergunta que chama, mais uma vez, Aldo Rossi para a conversa, que agora, se centra no tema da arquitetura fantástica de Boullée¹⁶⁹:

*E essa arquitetura está dentro do racionalismo e é das demandas racionais que os desejos superam a partir de uma mesma base lógica. Assim, a luta e a indignação de Boullée pela arquitetura da fantasia, pela arte fantástica, é sua contínua ocupação com as questões técnicas, distributivas e práticas dos projetos. Então a arquitetura como o POEMA não apresenta nada arbitrário. Individuada oposição interna do sistema binário das artes e da arte, da teoria e da autobiografia, alguns artistas são levados a exasperar-se ao tentar romper os limites clássicos entre o real e o racionalismo inteligível, entre o racionalismo e a paixão. E neste sentido falo de um racionalismo exaltado, emocional e metafórico.*¹⁷⁰

Arte, teoria e autobiografia introduzem à ferramenta desvios subjetivos que a transformam em poema. Através das palavras de Aldo Rossi, compreende-se que o sistema que cria a arquitetura não é validado pela sua representação formal, mas que é sim um sistema lógico, metafórico e autónomo. O sistema compositivo é o resultado de um trabalho pessoal, uma explanação de um conjunto de ligações próprias ao autor.

¹⁶⁷ Idem p.6

¹⁶⁸ Não se procura uma resposta direta a esta pergunta, pois a mesma surge como um acoplamento entre os conteúdos distendidos no ato 3 e 4 que serve dois motivos, por um lado, relacionar arquitetura com a ideia de desenho desenvolvido no ato 3 e, por outro lado, introduzir Aldo Rossi, obra e autor, na mesma problemática.

¹⁶⁹ O conceito de arquitetura fantástica de Boullée aproxima-se do entendimento de arquitetura como poema que se procura neste ensaio. Aparece como exemplo máximo.

¹⁷⁰ Idem, p.4

Um produto do espírito. Um poema que surge pelo desenho como uma ferramenta ao pensamento, mas que se torna uma reprodução de emoções privadas, através de um dicionário pessoal. A ideia de que o desenho surge de uma natureza subjetiva, o que constitui a parte emocional e evocativa da criação. Onde a *origem do projeto é um ponto de referência emocional e que escapa à análise; está associado a um tema desde o início e cresce com ele ao longo do projeto.*¹⁷¹ Um tema como um fragmento que provoca a novidade, que em Boullée se torna *independente do edifício*¹⁷² e que demonstra a possível inquietação sobre o que pertence ou não ao campo da arquitetura.

A partir deste olhar sobre a arquitetura fantástica de Boullée propõe-se a discussão sobre a dimensão científica e artística da arquitetura¹⁷³. Pense-se na arquitetura como um sistema que medeia entre desenho e argumentação, entre concreto e subjetivo. Algo que procura ser tanto racional como sentimental, que procura *construir um mundo que garanta e satisfaça não apenas as necessidades lógicas, mas também intelectuais do homem.*¹⁷⁴ E o olhar sobre a arquitetura tem de ser feito sobre esta noção e combater as contradições entre a análise da linguagem, do processo interno e da produção no real. A arquitetura, uma vez inserida materialmente nos mecanismos do universo produtivo, vê comprometido o seu caráter experimental ou o caráter biográfico do autor pela manipulação de grande número de variantes externas ao autor. Da mesma forma que todo o gesto humano é autobiográfico, a arquitetura também o é, mas a sua distância entre intenção e realidade (e as suas condições) afasta-a de ser uma representação livre dos movimentos internos do autor, com isso pode-se questionar a autoria em arquitetura. Quem é o autor? O arquiteto ou a realidade que forma a arquitetura?

questionar a autoria

O olhar sobre a arquitetura como um ato criativo que parte de ferramenta e se torna em poema torna-a uma representação dos devaneios interiores do seu autor e que, formalmente, responde a questões sociais. Talvez seja uma crença pessoal que define

uma especulação

¹⁷¹ Idem, p.6

¹⁷² Idem, p.6

¹⁷³ Uma discussão que tem a única função de inquietar e libertar fragmentos de pensamentos.

¹⁷⁴ Idem, p.4

este modo de ver, mas é esta uma possível dimensão artística da arquitetura, que torna o autor reconhecível e que, apesar de formalmente ser apenas uma pequena aproximação a um dicionário pessoal pelas condicionantes reais que apresenta, encontra assim o exponencial máximo artístico. É o momento em que se aproxima do desenho e da escrita, gestos que se movem sobre um dicionário pessoal e individual verdadeiro. A distância ao dicionário pessoal mede a dimensão científica e artística da

individual arquitetura, onde ao olhar o desenho e a escrita, olha-se o individual e ao olhar as

coletivo formas da arquitetura olha-se o coletivo. Talvez seja pela influência cronológica nos elementos arquitetônicos, talvez seja pela distorção real do devaneio interno, mas há algo que a distingue e a afasta de outros atos criativos. A sua linguagem torna-se

tempo diferente representação de uma ideia coletiva e encontra definição num tempo diferente da escrita e do desenho. Através de uma composição formal que trabalha com a luz e a sombra tornam-se reais os movimentos internos para um coletivo. Talvez se possa negar tudo isto aquando da *vontade de parar um momento de arquitetura como foi concebido, mas também vivo no tempo, nos dias e nas estações*¹⁷⁵. Uma vontade capaz de alertar para os

dois tempos dois tempos da arquitetura, o do presente (experiência) e o do passado (pensamento e construção). Talvez seja este alerta que o *homem* tem de levar consigo ao olhar a arquitetura, talvez seja essa atenção que aproxima, mais uma vez, a arquitetura ao campo artístico. Uma atenção que entende que as tipologias dos edifícios provocam inquietação como novas teorias sobre o real em que o estudo se torna maior que o projeto. Não será isso arquitetura? O pensamento maior que o edifício? Atente-se nestas palavras de Aldo Rossi: *A primeira vez que ele vê a biblioteca como a sede física da hereditariedade espiritual dos grandes homens das culturas do passado, eles são eles mesmos, com suas obras, os livros, e assim permanecem para o desenvolvimento do projeto, o primeiro dado, o material organizado do projeto como no Palazzo Nazionale, o material da arquitetura será constituído pelas leis constitucionais.*¹⁷⁶ Use-se este excerto como uma resposta possível sobre o que é arquitetura tanto no seu gesto como no seu material.

¹⁷⁵ Idem, p.9

¹⁷⁶ Idem, p.6

Uma hipótese que conclui:

Tudo se encontra no real, até o pensamento, que apesar de ser interno e subjetivo encontra na representação real e no contacto com o *outro* a sua validade. O real não é feito só pelos homens e pelas suas coisas, mas sim por tudo o que envolve.

Até se pode provocar o exercício oposto em que o subjetivo é uma representação interna do real que envolve o homem. Uma distorção que serve para enquadrar Aldo Rossi ao dizer: *Architecture is not fantastic; and it is extremely linked to nature, to its law, to its becoming*¹⁷⁷, em que desconstrói a fantasia como elemento subjetivo e a torna uma simples e comum camada do real.

Uma hipótese que não conclui:

Talvez este seja um ensaio de desvios e que dificilmente se enquadre no ritmo da peça como um todo. Entenda-se então este ensaio como um diálogo que se torna externo, mas que pode servir de provocação ao que se encontra no interno. Talvez possa ser uma provocação ou um motivo externo que mexe ou motiva toda a peça. Talvez seja libertação de vontades ou representação de amarras que não se soltam do autor. Um talvez.

¹⁷⁷ Idem, p.9

do desenho à obra

Qual a distância do desenho à obra? A distância enquadrada num processo construtivo real é longa e dissociável, mas ao invés, enquadrado num processo criativo a sua distância torna-se tão curta que é difícil separar o desenho da obra¹⁷⁸. Olha-se o poema como exemplo, ao considerar-se o desenho como a representação externa do movimento interno e a obra como o seu resultado físico e observável pelo outro encontra-se a semelhança ao poema em que não existe qualquer distância entre desenho e obra, por este ser os dois em simultâneo. A analogia serve apenas como provocação para novas unidades de medida para calcular a distância entre obra e desenho. Esta provocação serve sobretudo para mostrar que no processo criativo, teórico ou prático, não existem distâncias dissociativas e que tudo se concentra num movimento contínuo que procura a sua extração e/ou representação nos vários suportes possíveis e necessários.

movimento contínuo

*Here the question is like this logical construction of architecture (that is sought to delineate between sequential pages) that can arrive at the composition and where one encounters a personal or autobiographic moment.*¹⁷⁹

Estas palavras de Aldo Rossi elucidam, neste momento, a unidade entre as várias formas de expressão que se encontram no processo criativo, que não são mais que momentos pessoais que procuram a distância certa entre movimentos internos e as suas reproduções externas. Compreende-se então que não existe distância temporal entre o pensar e o projetar, e que a única distância que existe entre o movimento

¹⁷⁸ Obra como o objeto construído e não como o seu processo de conceção.

¹⁷⁹ Idem, p.4

interno e a sua representação é o momento da escolha e da experimentação em que o autor tem de tornar em projeto ou teoria a sua intenção interior.

Obra e processo, ou teoria e prática, são tudo percursos que se influenciam mutuamente e que no caso de Aldo Rossi apresentam semelhanças de método. Pode-se compreender isso quando se visitam os cadernos azuis¹⁸⁰ de Rossi onde rascunhos de projetos espelham significados e motivos projetuais que se compreendem tanto na sua arquitetura como na sua escrita. Rascunhos que utilizam o desenho para uma provocação formal com simbologias próprias que se ligam e desligam entre si de forma variada através da alteração das distâncias entre si e da legendagem das mesmas formas. A procura da arquitetura através do desenho, a procura da realidade através do desenho. Diogo Seixas Lopes compreende o desenho como uma interface entre mente e matéria, entre intenção e forma, em que *imagem e realidade devem interligar-se gradualmente até serem inextricáveis. À realidade topográfica, material e histórica, contrapõe-se a imagem fantástica do projeto.*¹⁸¹ Neste percurso entre o desenho e a obra procura-se desmontar uma suposição do processo criativo de Aldo Rossi, tanto aquando da construção dos seus desenhos, como das suas obras. Nesta cena importa compreender que as palavras poema, desenho e obra funcionam como sinónimos, pois a construção do método de Aldo Rossi proposta crê que desenho, teoria e obra são três partes de um gesto maior, em que essas partes se formam por métodos similares.

percurso 2

Como se constroem os desenhos de Aldo Rossi? Imagine-se a formação de um poema como uma analogia explicativa da construção dos desenhos de Aldo Rossi, um poema medra sobre três momentos construtivos: a palavra, o verso e a estrofe. Tal como o

¹⁸⁰ *I Quaderni Azzurri* - Os Cadernos Azuis onde Aldo Rossi escreveu notas de trabalho, de viagens e aspetos mais pessoais de sua vida.

¹⁸¹ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.254

poema também o processo criativo de Aldo Rossi se divide em três momentos de construção.

palavra Para substituir o termo da palavra do poema aparece a construção analógica que se forma (semelhante ao percurso 1 do ato anterior) na sequência - experimentação, coleção, imaginação e representação. Ao compactar em si os temas das referências e da analogia este primeiro momento do processo aproxima o leitor de características biográficas de Aldo Rossi, sobretudo do modo de olhar e de pensar a matéria que o envolve.

verso Para substituir o verso concebe-se uma construção de dicionários pessoais, que no caso de Aldo Rossi, recorrem à utilização de elementos figurativos com significados próprios. Este segundo momento do processo embarca em si os temas da natureza figurativa e das relações entre forma e motivos internos.

estrofe Por último, para substituir a estrofe aparece a construção por fragmentos que se forma pela composição dos elementos definidos nos dicionários pessoais. Este momento de finalização do processo incorpora o tema do fragmento e da construção através da composição e colagem de elementos análogos. O processo desenvolve-se numa sucessão de compreender, guardar e reescrever a matéria envolvente numa linguagem própria. Através dessa reescrita cria-se um dicionário linguístico pessoal a que se recorre aquando da construção dos desenhos, numa lógica construtiva de composição de elementos fragmentários.

Servem estas palavras para enquadrar os ensaios desta cena que procura construir fragmentos de ideias do modo como desenha, projeta ou pensa Aldo Rossi.

referências

*Atualmente, as melhores análises de urina são as que mais ponderam tudo e em que figuram mais componentes. O doente, perante elas, tem o consolo de ver em quantas coisas ele próprio se desdobra, de comprovar que existem coisas nele que nem sequer imaginava.*¹⁸²

A referência surge no processo como um desmontar e enquadrar o termo experimentação no caso de Aldo Rossi e olhar sobre o modo como o material que envolve o autor torna-se apoio ao pensamento. De onde derivam as referências? Sobre o conceito de referências importa descrever os dois campos de onde provêm e o momento de decisão que define a utilização de umas em prol de outras.

história	No caso de Aldo Rossi, a referenciação divide-se entre a história e o <i>outro</i> . Por um lado, história e contexto, entendem-se como o repertório do existente, como <i>um pano de fundo para encontrar soluções concretas para problemas específicos</i> ¹⁸³ . A observação do existente serve como apropriação de elementos de formação e ensinamento, o que torna o autor um ser <i>deformado pelas correspondências que o rodeavam</i> . ¹⁸⁴
exemplos	Por outro lado, o <i>outro</i> aparece pela ideia de que a aprendizagem acontece através de exemplos. O <i>outro</i> aparece no processo no momento primordial do contacto com a matéria que provoca a inquietação e, consequentemente, no momento da intenção representativa. Isto
provocação	move o <i>outro</i> para o processo criativo de dois modos; por um lado, como o provocador da reação, o que fez ver a novidade, por outro lado, como a arma representativa das inquietações interiores. Surge então o <i>outro</i> como um retrato autobiográfico do autor,
citação	na lógica de que o autor volta a ser o que pesquisou e ainda o <i>outro</i> como uma citação de uma forma ou frase que o autor ainda não consegue linear com a sua mão. O <i>outro</i> e a história aparecem como provocações a uma nova forma de ver num momento inicial do processo, mas quando voltam a ser chamados para a construção do mesmo surgem como imagens já criadas que tentam suplementar as falhas e os receios da

¹⁸² DE LA SERNA, Ramón Gómez, *O médico inverosímil*, Lisboa: Antígona, 1998, p.52

¹⁸³ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.275

¹⁸⁴ Idem, p.303

representação do autor. Como instrumentos que vêm responder ao *habitual sentimento de imperfeição*¹⁸⁵.

provação
O momento de decisão torna-se importante pela autonomia autoral na escolha de determinadas *verdades* em prol de outras, como um manifesto de aproximação aos materiais de interesse.

ou se afirma
ou se nega
A crer na lógica do percurso 1 pode-se acrescentar uma variação da mesma para uma aproximação ao modo como se pretende olhar as referências no caso de Aldo Rossi. Ao evidenciar a escolha pode-se distorcer a linha de aprendizagem - experiência, coleção, imaginação e representação - numa nova linha - referência, estampa (ou imagem), decomposição (ou relação com outras imagens) e escolha representativa. Esta distorção aparece como provocação a olhar o momento da escolha, porque apesar de só a última fase utilizar o termo escolha, todo o processo não passa de uma constante negação e afirmação de determinadas matérias em lugar de outras, onde até o estado de espírito ou a força da atenção no momento de contacto com a referência (ou experimentação) diferencia a memória ou imagem que se guarda na biblioteca interna. Esta simulação de fuga torna-se pertinente neste momento para salvaguardar o caráter especulativo e de escolha que os próximos ensaios apresentam para pensar o desenho de Aldo Rossi. Pertinente pela noção de que muitas letras já se demarcaram no papel para descrever o campo das referências em Aldo Rossi, mas o que aqui se propõe é um olhar para as referências que possivelmente formam os desenhos e a linguagem do mesmo sob uma premissa maior que é entender o assassinato que o autor cometeu em 1974.

Os próximos três ensaios propõem uma aproximação aos temas da atmosfera que envolve o autor, à presença de mestres e ao momento da decisão, moldada pela encenação em que se enquadra.

¹⁸⁵ Idem, p.302

*como atmosfera*¹⁸⁶

não controlável

negar o conceito de
tábua rasa

Por referências como atmosfera entende-se o clima estilístico, a história, as referências que não são escolha, mas que circundam o autor por forças externas. Como trabalham essas forças externas na construção do pensamento? É o próprio Aldo Rossi, nos seus cadernos azuis, que aborda a temática da formação da identidade a partir da matéria circundante, aquando da evocação do livro de Jean Marc Gaspard Itard, intitulado *Victor de l'Aveyron*. A pertinência de chamar ao ensaio este livro prende-se na intenção de desmontar e negar o conceito de tábua rasa e de afirmar a que todo o ser é *prisioneiro detido*¹⁸⁷ da sua própria educação e envolvente. As referências, as memórias, a história e o ensino são setas que indicam o caminho para a formação de uma ideia, são a provocação que estimula a relação entre passado (tradição) e presente (invenção). O próprio conceito de progressivo forma-se na sociedade pelo confronto entre tradição e invenção. O chavão de Lavoisier, espremido pela sociedade até ao mínimo resquício de humidade, *na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma*, ganha oportunidade aqui pela noção e defesa do poder da história e das referências no ato da criação. Que não se confunda a função deste tipo de referências entre atmosfera e meio, as ideias podem ser despertadas pela envolvência física ou cultural, mas como estas referências não derivam da escolha, o clima e os objetos em redor, definidos por forças externas, não serão meio ou método projetual.

Sintetiza-se agora, pontos fundamentais em que este conceito de referência como atmosfera influencia as ideias¹⁸⁸. Parte-se de quatro palavras - geografia, cidade, história e cultura - e de quatro perguntas para mapear pontos de contacto entre as referências que não são escolha e Aldo Rossi.

¹⁸⁶ Título do ensaio como agradecimento a Diogo Seixas Lopes.

¹⁸⁷ ROSSI, Aldo, *I Quaderni Azzurri* - Excerpts from Volumes I-IX, 1969-71, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d, p.11

¹⁸⁸ Fragmentos que surgem como uma provocação e que procuram desmontar o olhar de Aldo Rossi sobre a relação passado e projeto.

geografia Qual a geografia de um desenho? Um desenho ou um projeto parte de duas geografias distintas, a geografia do local do objeto a construir ou desenhar e a geografia da ideia, afasta-se aqui a ideia da geografia interna do pensamento. A geografia local dá pistas sobre o modo como se deve adaptar uma ideia ao real, enquanto a geografia da ideia dá pistas sobre a origem do projeto. Sobre a geografia dos seus projetos Aldo Rossi escreveu na sua *Autobiografia Científica: são como cópias de observações e de tempos diferentes: a observação juvenil*¹⁸⁹, percebe-se então que a geografia da ideia pode estar num lugar remoto da infância ou da imaginação, mas que está, sobretudo, no olhar. A geografia como referência pode-se considerar o momento de atenção sobre algo que desponta a ideia que encontrará ou não a sua forma física e real no futuro. O desenho surge então no encontro entre uma geografia do olhar (da memória) e uma geografia possível (do momento).

cidade Qual a dimensão da cidade num desenho? A cidade pertence a um desenho não pela sua representação, mas pela força referencial que tem ao autor, por isso a sua dimensão pode ser maior ou menor dependendo da intensidade da atenção¹⁹⁰ do autor ao passear pela cidade, pela memória. Aldo Rossi ao escrever sobre o Duomo de Milão diz: *muitas vezes quase me parece um projeto meu e de facto é, tal como são obras nossas todas as que vivemos*¹⁹¹, o que reflete o cariz educativo que a cidade tem no autor. Além de toda a importância que a cidade tem para Aldo Rossi (já atrás ensaiado), aqui ela ganha uma nova e oportuna dimensão pela sua relação com o pensar e com o desenho. A cidade pertence à biografia do homem pela capacidade do mesmo de a observar como um lugar habitado que encena memórias e realidades passadas. A cidade ocupa todo o desenho se servir de momento de inquietação ao pensamento, se circundar o autor como um clima que serve de cenário de uma observação, pois, tal como a geografia, a cidade é um olhar e uma memória.

¹⁸⁹ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.71

¹⁹⁰ *Todo ponto de vista é um ápice de uma pirâmide invertida, cuja base é interminável*. in PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, Porto: Assírio & Alvim, 2014, p.99

¹⁹¹ Idem, p.96

história A história pertence a um desenho por estímulos externos ao autor? A história é um lugar que guarda as memórias coletivas e é útil à formulação de uma ideia ou desenho como museu de exemplos de outras experiências, mas esta utilidade prende-se a um fator de escolha ou necessidade do autor recorrer à história como ferramenta processual. A história como uma referência climática afasta-se desse fator de escolha e não é mais do que um outro estímulo da memória na provocação ao pensamento. Isto divide o olhar sobre a história em duas linhas; por um lado, como um museu do repertório experimental do homem e, por outro lado, como um lugar do passado que inquieta o observador. Ao caracterizá-la como uma atmosfera identifica-se o autor com a história, a história como um olhar que provocou um gesto que pode ter passado despercebido ao autor, mas que em algum momento do seu processo reapareceu, como uma evocação de uma memória. *E também o tumulto ou o palácio, tudo preanunciava um evento que já havia acontecido nalgum lugar, adquirido algures.*¹⁹² Escreve Aldo Rossi para elucidar esta noção das representações como recriações de algum momento anterior, um convocar de uma memória ou de um momento passado de um qualquer homem. Neste ponto a história surge no desenho como um estímulo externo, como algo que pode ser incontrolável pelo autor, mas que aparece e reaparece no processo da ideia como evocação a uma memória sua, ou uma memória contada pelo *outro*, mas que ganhou espaço no seu interior e lá ficou à espera do momento certo para se mostrar e ser arma ao pensamento.

cultura Qual a origem social de um desenho? Esta pergunta pertence a um dos dois caminhos que surgem por outra pergunta. Se pensar-se de onde parte um desenho encontra-se um caminho individual relacionado com o autor, onde se encontra o ponto zero do processo da ideia, e um outro caminho coletivo relacionado com a sociedade que envolve o desenho, que se encontra, de desenho para desenho, em momentos distintos do movimento de ideia interna até forma representada. Este fragmento tenta olhar

¹⁹² Idem, p.76

sobre esse segundo caminho que se relaciona com o enquadramento do desenho no social e com o enquadramento do social no desenho, num invés que se compreende de provocação mútua, pois tanto o desenho provoca a sociedade que o envolve, como essa sociedade é uma provocação ao desenho. Um olhar culturalmente frágil facilmente negaria a cultura passada e preferiria a criação a partir da tábua rasa, mas a ironia desse olhar é que o mesmo é tão frágil que se torna impossível, pois em nenhum momento uma ideia ou desenho nasce do zero sem respeito ou cultivo pelo material existente. O novo desenho enquadra-se na cultura que o envolve como a poesia e o teatro, como exemplos, o fazem. Enquadra-se e pertence-lhe por ser, além de novidade, um movimento que surge de histórias e culturas locais, um novo artesanato que medra de gestos passados e experimentos anteriores à existência do próprio autor. A cultura é a referência atmosférica primordial por compactar em si as outras noções referenciais como um diário que a sociedade guarda junto à cama no qual escreve as suas histórias, viagens e experiências. Qualquer desenho encontra duas origens sociais, por um lado, quando o desenho encontra em si referências da cultura que o envolve, e, por outro lado, quando o desenho se apresenta ao *outro* e ganha presença no espaço social.

como escolha¹⁹³

selecionar

Por referências como escolha entende-se o coletivo de seleções feitas pelo autor que acompanham a formação de uma ideia (ou desenho). Um coletivo que se forma pelo interesse (humano) no *outro*, no seu pensamento e no seu material produzido. Pensamento e material que é levado para a discussão da ideia por uma motivação

controlável

interna do autor e não por forças não controláveis pelo mesmo.

O que o autor escolhe para participar no desenho, sejam referências formais, teóricas ou construtivas, sejam pensamentos ou modos de ver; tudo influencia a formulação e representação do movimento interno. Com isto, pode-se entender o momento da

¹⁹³ Título do ensaio como agradecimento a Diogo Seixas Lopes.

decisão (ou escolha) como um momento criativo. Talvez também se possa considerar um momento revestido de alguma arbitrariedade, não em relação à escolha, mas ao seu resultado, pois não é possível racionalizar na perfeição o resultado de diferentes ligações, por um lado, por criarem novidade e, por outro lado, por essas mesmas ligações derivarem do campo subjetivo, onde o facto não é um dado consumado, mas sim uma hipótese. A invocação de referências pode acabar por reduzir ou modificar as mesmas? A redução ou alteração de tais referências é uma parte do processo que o torna criativo. No momento em que um autor por escolha evoca matérias externas possibilita essas mesmas matérias a uma reinterpretação, o que permite um novo olhar sobre as mesmas e, sobretudo, uma provocação que inquietará a ideia. Não há como considerar essa mutilação prejudicial para nenhuma das partes.

uma preferência

No ensaio seguinte olha-se a evocação de mestres que guiaram ou provocaram o sistema de Aldo Rossi, mestres que não são mais que escolhas que surgem a partir de um filtro de seleção que se baseia em motivações e memórias pessoais. O poder da escolha está no facto de partir de um impulso que leva determinado autor a preferir uma determinada matéria em prol de outra, um impulso capaz de se afastar do racional e de se ligar ao mesmo por motivos sentimentais ou de tendências que lhe são biográficas. As referências como escolhas são como uma procura de testemunhas que validam a linha de formação do pensamento em processo. Uma validação que, quando conseguida, impele a ideia a aproximar-se da sua formação no real.

como mestres

A conotação de mestre pode parecer ser excessiva, mas aparece como uma nomeação a uma relação de ensinamento que um autor apresenta a *outro*. A finalidade do ensaio prende-se no olhar sobre as referências (autores/mestres) que ajudam a desmontar o processo de pensamento de Aldo Rossi com duas motivações específicas, por um lado entender a dimensão e/ou o papel que o *outro* enquanto mestre tem no desenho de Aldo

Rossi, e, por outro lado, através de alguns autores, que Aldo Rossi cita como seus mestres, compreender uma possível formação de um método processual.

Os materiais desenvolvidos pelo *outro* são uma arma possível para a construção de uma ideia pessoal, visto que nenhum movimento surge do zero, mas sim de uma inquietação ou provocação, o recurso ao *outro* e, sobretudo, ao material do *outro* torna-se útil para compreender os campos de interesse e crenças pessoais. Em Aldo Rossi, essas referências tornam-se visíveis pela sua constante evocação formal, onde o autor encontra na enunciação de referências uma linguagem própria e pessoal. Uma técnica de desenho em que as referências *demonstram uma incapacidade para resolver este elemento sem recorrer ao processo de citação*¹⁹⁴. Talvez o termo *incapacidade* utilizado por Diogo Seixas Lopes possa apresentar um aroma pejorativo, mas ao desmontar o processo de Aldo Rossi compreende-se que essa possível lacuna se transforma num método processual em que o *outro* entra no processo e, através dessa entrada e da conversa entre autor e referências, surge a novidade. O simples gesto de alterar a localização de uma determinada referência provoca a novidade e é isso que interessa a Aldo Rossi, o transporte de pensamentos e formas de outros para os seus desenhos de modo a que o seu movimento se torne mais um diálogo do que um monólogo. Aldo Rossi crente na sua ideia de se posicionar num ponto aleatório da linha continua que é o desenvolvimento do homem sente na referenciação ao outro - processo de citação - um momento de se inserir nesse processo que não parte da tábua rasa, mas que se caracteriza sim por ser contínuo e, para já, infinito.

alterar a localização

A partir da ideia de que alterar a localização de algo traz automaticamente novidade, parece útil um exercício de ligar referências citadas por Aldo Rossi e representadas nos seus desenhos com os três momentos construtivos propostos para uma possível metodologia do arquiteto.

¹⁹⁴ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.195

desenhos que refletem inquietação

É possível entender em todos os autores referenciais para Aldo Rossi a ideia de uma construção analógica, mas destaca-se Piranesi pela relação que o mesmo cria entre as suas obras, a partir do tema da ruína, e um estado de espírito melancólico, uma analogia que diz muito a Aldo Rossi e que se encontra representada em vários desenhos. Os desenhos de Piranesi refletem inquietação em relação à arquitetura do momento e critica-a (ou destrói-a) através da linguagem da ruína, que invoca o passado e a perda. A construção analógica aproxima formas de significados que lhe são distintos, no caso de Piranesi *os edifícios davam forma a ideias e sensações, transcendendo os limites físicos*¹⁹⁵ exaltando o passado e as memórias. Piranesi mostrou que possibilitar as formas de novos significados amplifica o conhecimento transmitido ao outro e Aldo Rossi usou essa referência para construir campos analógicos pessoais que capacitam os seus desenhos e obras de superarem o seu significado formal e apresentarem-se como mapas de inquietações e conhecimentos internos do autor, que podem servir de retratos autobiográficos do mesmo.

Boullée e a construção de dicionários

A natureza figurativa de Boullée ligada à intenção do mesmo de criar um sistema próprio foi preponderante ao desenvolvimento da teoria projetual de Aldo Rossi. A figura de Boullée reveste-se de tanto significado que o próprio Aldo Rossi o via como um modelo ao ponto de o traduzir¹⁹⁶ e estudar o seu sistema e modo de pensar. Os motivos possíveis de encontrar em Aldo Rossi da forma pela forma são uma herança de Boullée que desenhava a partir de unidades geométricas simples que, através de revestimentos de simbologias pessoais, se tornavam capazes de superar a existência objetiva e material e aproximarem-se de significados subjetivos enquadrados por um dicionário pessoal. Isso torna os desenhos de Boullée (e de Aldo Rossi) composições de

¹⁹⁵ Idem, p.43

¹⁹⁶ BOULLÉE, Étienne-Louis, *Architecture: Essai sur l'art*

sistema próprio

(de)compor

(re)compor

formas auto-referenciais que pertencem a uma biblioteca comum que possui elementos capazes de tornar a arquitetura num gesto que referencia entre forma e teoria. Além desta noção de um sistema próprio Aldo Rossi também levou para o seu desenho significados e simbologias próprias de Boullée, inclusive utilizou noções do mesmo para as suas composições. Apesar da natureza figurativa de Aldo Rossi ser ensaiada numa próxima fase deste estudo é importante deixar como exemplo a forma circular que representa o símbolo da igualdade, o símbolo da arquitetura como equilíbrio entre construção e motivo. Uma representação que parte da noção simbólica de esfera para Boullée e é apropriada nas composições de Aldo Rossi, sobretudo, para espaços de significado especial e distinto nas suas obras. A forte influência de Boullée não se encerra neste ponto, também a análise das composições arquitetônicas e a capacidade de as decompor e recompor em novas ligações ou a intenção de tornar as referências em linguagem pertencente a um dicionário pessoal foram motivadas por este mestre que soube mostrar a Aldo Rossi como a arquitetura pode ser poesia.

Giorgio de Chirico e a construção por fragmentos

apropriação

colagens de citações

Tal como no caso de Boullée existe uma proximidade formal entre Aldo Rossi e de Chirico e é impossível negar essa partilha de formas e significados semelhantes. O estado melancólico de Aldo Rossi também se sente nos desenhos de Chirico, o sentimento de perda, a nostalgia do passado que se separa do presente, a solidão e o silêncio são símbolos e formas que Aldo Rossi apropria ao artista italiano. Não obstante, o interesse deste exercício não está nessa aproximação formal, mas sim no gesto de apropriação de Aldo Rossi. O processo de trazer formas de *outros* para os seus desenhos liberta-os, como anteriormente referido, de uma noção de monólogo e transforma-os numa conversa com os seus mestres (formais e teóricos). Um método que torna possível a apropriação de sensações reconhecidas em obras de outros para o seu próprio projeto, o que transforma as suas composições em colagens de citações de várias fontes (internas e externas).

manifesto

Estes mestres que são referências formais e teóricas de Aldo Rossi entram tanto no processo da ideia como na própria conceção da mesma, num gesto que erradamente se poderia entender como plágio, mas que na verdade não é mais que um manifesto de que o movimento e as novas ligações sobre matérias distintas capacitam o gesto de criar a novidade e resposta que muitas vezes custa em transparecer ao artista ou autor.

analogia¹⁹⁷

Escreveu Aldo Rossi num dos seus cadernos azuis como relato de uma pintura de Sengai: *O triângulo*¹⁹⁸ *é a lei natural, fixa e inalterável da qual nascem todas as formas.*

Parte-se deste pensamento-fragmento para propor uma possível explicação do termo analogia. Um exercício que utiliza uma analogia para entender a própria analogia. O objeto-forma escolhido é o triângulo, considerado por Aldo Rossi como o símbolo da analogia. Compreende-se analogia como uma *cosa mentale*¹⁹⁹ que confronta uma representação com uma fonte que não lhe pertence, um objeto com um significado novo ou uma *esfera subjetiva de correspondências entre fontes díspares*.²⁰⁰ Recorrendo ao triângulo equilátero percebe-se que num dos ângulos encontra-se o objeto ou representação que servirá de símbolo da analogia, noutro ângulo encontra-se o significado que vem de outra fonte, distinta ao objeto ou representação que se pretende usar e no ângulo sobranete encontra-se a nova relação, o momento da novidade, o lugar da nova interação associativa. Se se desmontar ainda mais a analogia com o triângulo equilátero compreende-se ainda que o mesmo *tem exatamente o mesmo valor, quaisquer que sejam as suas dimensões*²⁰¹, o que demonstra o equilíbrio de valores entre os elementos que constroem a analogia, e ainda, que a analogia não se forma

¹⁹⁷ *A analogia é tanto mais infundável quanto mais permanece imóvel e neste dúplice aspecto há uma desmesurada loucura.* in ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.89

¹⁹⁸ O tema do triângulo será recuperado posteriormente, aqui aparece como mote para a escrita do ensaio.

¹⁹⁹ cf. LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.253

²⁰⁰ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.181

²⁰¹ DAUMAL, René, *O Monte Análogo*, Lisboa: Veja, 1992, p.23

sem a presença destes três elementos, *é como se, para medir a distância que vai de um astro ao nosso planeta, você me fornecesse um ponto conhecido à superfície do globo: o cálculo é impossível; dê-me um segundo ponto e isso passa a ser possível, porque agora posso construir o triângulo.*²⁰² Parece que ao colocar-se o triângulo com um dos seus ângulos a apontar para cima (e a esse ângulo pertencer a nova relação associativa) encontra-se uma posição de equilíbrio em que os elementos que constroem a analogia pertencem ao campo do real e do conhecido, enquanto o novo elemento, a nova ligação pertence ao campo do subjetivo, ao campo do ainda desconhecido. Isto prova dois pontos: por um lado, que novas ligações entre elementos díspares constroem automaticamente novidade e inquietação à realidade conhecida e, por outro lado, *o momento privilegiado que procuramos deve ser determinado por um padrão de medida de tempo que seja comum ao monte análogo e ao resto do Mundo; logo, por um relógio natural, e muito provavelmente, pelo movimento do sol.*²⁰³, isto é, que a novidade criada se assenta numa base real e pertencente à escala humana, onde a geografia (ou alteração da geografia) dos elementos compreende o ponto de origem dessa mesma novidade.

Após este breve exercício importa realçar que esta ideia de analogia nasce, a partir da lógica do percurso 1, algures no confronto entre o espaço da coleção e espaço da imaginação e ganha forma no momento da representação. Uma posição que entende que a analogia se encontra no confronto entre a memória e a imaginação, entre o real (passado) e a imaginação (presente). Pelas palavras de Andre Breton, no seu Manifesto: *Beloved imagination, what I most like in you is your unsparing quality.*²⁰⁴ entende-se o poder e a importância da imaginação neste processo. Se o objeto e a fonte distinta pertencem à base da analogia, também a memória e a imaginação encontram aí o seu lugar. Aldo Rossi tanto não se distanciou desta perspetiva de Breton e da analogia, como inclusive a mesma abundou no seu trabalho. A partir da biblioteca de Boullée e da analogia que leva o livro a ser edifício, até ao inverso, do edifício a ser conhecimento, Aldo Rossi encontrou a liberdade para construir analogias pessoais e com as mesmas complementar os seus desenhos e obras de qualidades poéticas autobiográficas. O que

²⁰² Idem, p.36

²⁰³ Idem, p.52

²⁰⁴ BRETON, André, *Manifestoes of Surrealism*, Michingan: The University of Michigan Press, s.d., p.4

enquadra o gesto criativo em motivações onde a analogia interseta qualquer ação ou movimento.

imagine-se uma
montanha em
forma de triângulo



Antes de passar a olhar a construção analógica no caso de Aldo Rossi, com exemplos como casos concretos, importa distribuir ainda um conjunto de letras que concluem a ideia de analogia que se pretende formar neste ensaio, sobretudo, para entender como a analogia se move entre o real e o subjetivo. Palavras de Aldo Rossi: *compreendo que é esta afinidade de toda a técnica; a identificação da coisa com a fantasia que a tem por base*²⁰⁵. Como a sereia que é metade real, metade fantasia também a analogia se desenvolve entre forma, matéria e fantasia. Um cruzamento entre a noção real e a imaginação, entre a linguagem conhecida e as inquietações internas, entre experiência e invenção. Como uma cidade²⁰⁶ que se organiza pelas relações entre edifícios distintos, também a analogia cruza formas distintas, umas instituídas na linguagem comum, como um edifício pré-existente, e outras que surgem da invenção de termos e novas relações, como o edifício que ainda só se conhece pelas suas escavações.

construção analógica

Ao sair da proposta de um significado de analogia, este ensaio sugere um olhar como a mesma constrói obra e desenho em Aldo Rossi, procurando compreender um método²⁰⁷. De que modo pode a analogia construir o desenho? *A analogia poderia estabelecer uma correspondência entre coisas díspares, independentemente da sua época ou lugar*²⁰⁸, Aldo Rossi ao ter noção desta lógica transformou por completo a sua forma de tornar as ideias em representações. O olhar sobre a analogia que constrói leva Aldo Rossi a um sistema que privilegia a imaginação antes da construção, um método que liberta o gesto e o deixa à mercê das forças imaginativas. Uma criação que parte da memória e da autonomia de novas ligações que se representam em formas analógicas e que só num segundo momento do processo são dispostas em confronto com outras

²⁰⁵ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.67

²⁰⁶ Como a Rue de Toulon: *essa rua bem picante onde convivem o cosmorama e a leiteira, o bordel e os vendedores de Bíblias*. in BORGES, Jorge Luís, *Ficções*, Lisboa: Quetzal Editores, 2020, p.138

²⁰⁷ A não esquecer que na lógica de formação de um método em Aldo Rossi, em analogia com o poema, este momento encerra a definição do termo palavra.

²⁰⁸ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.162

imaginar para
construir

formas distintas. Construir um desenho de forma analógica é um processo que se desenvolve num primeiro momento pela imaginação e num segundo pela construção entre várias relações imaginativas. Pode-se chamar a este processo de analogia a construir o desenho, ou melhor, a analogia a construir um dos primeiros momentos do desenho. Este momento pertence ao *modus operandis* de maior escala que apresenta, como anteriormente referido, três momentos construtivos, considere-se este como a primeira construção. Um momento que *enquanto operação, mergulha na memória e no pensamento associativo, pensando desencadear uma série de novos significados*²⁰⁹, transposições e associações que se relacionam com o significado procurado por Aldo Rossi para o projeto. Ao compreender a imaginação como uma experiência fundamental ao método projetual, pode se acreditar que este modo de criar ou pensar combate a mediocridade do racional²¹⁰ com um objetivo de destruir a ideia de criação sistemática e apresentar como motivo projetual a necessidade de expressão autobiográfica. A experiência e a memória a ganharem espaço no processo criativo e capacitando-as de uma representação formal, tal como acontece nas palavras do poema que não procuram uma estrutura definida *à priori*, mas sim extrair inquietações internas.

imagine-se uma
recolocação de
edifícios (objetos)



²⁰⁹ Idem, p.181

²¹⁰ A mediocridade não é compreendida tanto ou apenas na forma humana ou na forma teórica. Passamos a entender a insuficiência, e a mediocridade, como aquilo que é o resultado obtido de forma racional, e então deriva de forma contínua dos princípios que podemos oferecer. in ROSSI, Aldo, Introduction to Boullée, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery, Yale University, s/d, p.1-2

Pode-se considerar o período entre os dois livros²¹¹ de Aldo Rossi como a fase da procura da noção de construção analógica do desenho? Torna-se interessante o exercício de compreender o enquadramento temporal deste romper de Aldo Rossi, talvez se possa entender que circunstâncias biográficas alheias entre esses dois marcos teóricos da sua obra tenham desviado o mesmo para uma nova direção. Aldo Rossi na sua *Autobiografia Científica* comenta: *eu sou deformado pelas conexões, com tudo aquilo que me rodeia*²¹², talvez novos momentos ou novos olhares tenham despertado o mesmo para esta necessidade de desenhar no confronto entre a imaginação e a memória (ou inventário interno). Parece surgir nesta fase do processo de Aldo Rossi uma necessidade de tornar poética a sua obra. Realça-se, como suposição, a importância do acidente que o mesmo sofreu em 1971 e o reflexo direto que isso teve na sua obra. Talvez a coincidência entre o acontecimento e o projeto para o cemitério de San Cataldo tenham servido de alerta para esta nova necessidade. Relações diretas entre forma organizativa (em esqueleto) e o tema da morte, ou o percurso que o edificado constrói e a sua ligação direta com o percurso da morte até à vida sejam exemplos desse desvio.²¹³

Conclui-se esta primeira construção (analógica) com uma acentuação de pontos fundamentais a este momento do processo da construção do desenho em Aldo Rossi. Distancie-se a ideia de romantizar os termos utilizados de seguida. A construção analógica está diretamente relacionada com uma ausência e um sentido. A ausência do ruído, torna vazio o espaço interno, transporta o homem para dentro de si mesmo e capacita-o de organizar a sua coleção interna. Ao compreender que o silêncio liberta o espaço na memória, Aldo Rossi encontra o lugar para depositar as suas inquietações e espaço para as confrontar com as representações possíveis. O sentido que diretamente se relaciona com a analogia é a visão. A capacidade de ver e de se

²¹¹ A arquitetura da Cidade e *Autobiografia Científica*

²¹² ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.45

²¹³ Este possível transvio para a localização do desvio de Aldo Rossi serve como provocação que se deixa aberta à especulação (talvez pela sua inutilidade).

identificar com o objeto observado torna a descrição interna do mesmo material útil para formulações analógicas. Como nas palavras de Aldo Rossi:

*Talvez a observação das coisas tenha sido a minha mais importante educação formal; depois, a observação transformou-se numa memória destas coisas. Agora, parece-me vê-las a todas como se fossem instrumentos numa fila perfeita; alinhadas como num herbário, numa listagem, num dicionário. Mas esta listagem entre imaginação e memória não é neutra, ela regressa sempre a alguns objetos e, nestes, participa também na sua deformação ou, de algum modo, na sua evolução.*²¹⁴

natureza figurativa

*momento
reflexivo*

O desenvolvimento do sentido da visão motivado pela construção analógica capacitou Aldo Rossi de um olhar que se bifurca entre a envolvente (externo) e sobre si mesmo (interno). Ao entender a capacidade da natureza analógica, transforma o seu desenho num momento reflexivo que procura uma linguagem pessoal para se representar ao outro. Assim nasce uma necessidade de construir dicionários próprios que, no caso de Aldo Rossi, se assentam em símbolos de natureza figurativa. O autor encontra no desenho das formas geométricas os objetos que se tornam o recetor dos novos e subjetivos significados e inventa um meio para refletir sobre si próprio e sobre o percurso que mais o inquieta, a vida (sua e das coisas). Este percurso encontra-se esfumado em todas as sombras dos seus desenhos e encontra na relação com as formas o local para as analogias que o constroem, o espaço para *as deslocações de ar, de palavras, partes do corpo, deslocações de sentido nas partes do corpo*²¹⁵. Um corpo subjetivo que parece em constante desconstrução, mas que se unifica numa intenção de questionar o percurso que move tanto a ação humana como o movimento da natureza. O movimento que parte da analogia e encontra a natureza da simbologia figurativa

homem e natureza

²¹⁴ Idem, p.49

²¹⁵ HELDER, Herberto, *Apresentações do Rosto*, Porto: Porto Editora, 2020, p.179

*gabinete de
curiosidades*

capacita o desenho de nascer a partir da construção de formas moldadas pelo objetivo de representarem uma ideia ou imagem interna, na lógica de que *a analogia estabelece a concepção, fundindo memórias e imagens para dar origem ao projeto.*²¹⁶ A adição de objetos e circunstâncias relativos ao autor tornou os desenhos concebidos como um gabinete de curiosidades que continham memórias pessoais, referências visuais e impressões poéticas, como retratos autobiográficos.

*mistério da
existência*

Parece necessário trazer ao discurso a provocação (anterior) sobre o momento de mudança no processo de Aldo Rossi nos anos setenta. A possível relação com o acidente e essa mudança torna lógica o início de transferências de circunstâncias autobiográficas para o desenho, tanto como uma presença poética e subjetiva representada por símbolos próprios. O desenho transforma-se assim num processo pessoal que procurar transcender as suas fronteiras e abranger inquietações que movem o percurso interno de Aldo Rossi, movimentos que marcam distâncias pessoais ao mistério da existência. A inserção da poética no desenho surge como uma escala métrica que procura medir a distância de dois momentos geométricos; por um lado, uma reta como analogia ao tempo infinito²¹⁷ da natureza e, por outro lado, um segmento de reta que representa a vida humana, que inquestionavelmente nasce e termina em pontos distintos.

Parece nascer assim, em Aldo Rossi, uma ideologia projetual como um manifesto romântico que se move entre referências e imaginação, e que se concretiza em objetos críticos formados por uma experiência de consciência pessoal sobre si mesmo e sobre a sociedade. Apesar de ser criticado pelos seus pares²¹⁸ por desenvolver gestos que não passavam de reflexões pessoais que se aproximavam do irreal, conseguiu diferenciar-se dos arquitetos da época, pois o tom poético da sua obra, que se formava a partir de reflexões pessoais, procurava soluções concretas. A falta de compromisso com o real

²¹⁶ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.247

²¹⁷ Infinito pelo desconhecimento do fim e do início.

²¹⁸ Um dos grandes críticos foi Manfredo Tafuri que na sua *History of Italian architecture* utiliza todo um capítulo para um olhar sobre Aldo Rossi.

função: provocar
quem utiliza

que lhe foi apontado mostrou-se errada pela forma como a sua obra transformava essas inquietações internas em momentos espaciais reais e poéticos. Através da natureza figurativa do desenho, Aldo Rossi encontrou uma arquitetura que provocava o utilizador e transformava espaços em sensações que estimulavam a reflexão a quem os percorria. O desenho nasce como ferramenta para a construção desses espaços e, através das significações próprias a Aldo Rossi, torna-se um poema retratado na folha e em formas espaciais. Aldo Rossi, ao compreender que a arquitetura sempre se moveu sobre os mesmos enunciados e que a sua função era meditar sobre as coisas e sobre a resposta a problemas reais, encontrou o lugar onde conseguia representar as suas inquietações internas.

símbolos figurativos

Através de uma natureza figurativa conseguiu tornar tantos os seus desenhos como as suas obras em momentos refletivos que utilizam a forma em relação com a imaginação para encontrar a poética da construção dos desenhos e dos espaços. O gosto pela forma pura representada desde início nos seus desenhos, como é exemplo o Monumento de Cuneo, um dos seus primeiros projetos, fez medrar, em Aldo Rossi, um alfabeto visual de base que relacionava *edifício e símbolo, facto e metáfora*²¹⁹. Um sistema pessoal que trabalha na lógica entre forma e biografia e que acaba por se tornar um dicionário a que o autor recorre para a construção das suas composições desenhadas. Um dicionário que encontra em símbolos figurativos, como peças individuais ou fragmentos de significados, espaço para capultar referências emocionais para símbolos escolhidos revestindo-os de novos significados. Pode-se acreditar que este método surge do contacto com o material de Boullée tanto pela semelhante aproximação a um dicionário linguístico que se torna sistema, como também, por uma noção similar da independência entre o tema das formas e o próprio edifício, onde o tema surge de referências emocionais que aproximam o gesto do poema.

²¹⁹ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.197

A partir deste entendimento sobre a importância figurativa no processo de desenho de Aldo Rossi os dois próximos ensaios propõem o exercício de distinguir, por um lado, os conceitos de forma e figura e, por outro lado, a distinção entre o motivo do desenho e o modo de o construir.

forma e motivo

objeto ou ofício

O que é um motivo? Balança-se entre duas possibilidades, por um lado, pode-se considerar a razão ou causa que provoca um movimento, mas, por outro lado, o movimento da própria razão ou causa. A partir da definição que considera o movimento como algo que apresenta um momento de início e de fim, pode-se compreender a causa como um movimento que se desloca por si mesmo, sendo motivo e fim em simultâneo. Esta dúvida torna-se útil para tentar entender se o motivo de um desenho está preso a uma causa anterior ou se o próprio é a causa de si mesmo. Esta atenção desperta-se pela compreensão que entende o interesse do desenho pelo seu resultado, onde a avaliação se faz pelo objeto final e não pelo ofício²²⁰ que o constrói. Compreensão que separa causa e movimento em dois momentos distintos de um processo. Este estudo considera que causa e movimento são dois elementos da mesma unidade - o desenho. Torna-se oportuno salientar isto, pois com a construção de um dicionário que parte de uma natureza figurativa por Aldo Rossi medra regada por esta noção. A representação pela forma de significados que lhe são distintos demonstra o equilíbrio em que o desenho e a sua causa crescem, um equilíbrio que os torna reflexos um do outro.²²¹

²²⁰ Na realidade, a construção lógica da arquitetura constitui o ofício - em certo sentido a arquitetura oposta que não a identifica com o resultado dessa arquitetura. in ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d

²²¹ Como mostra Albert Camus ao citar alguns romancistas filosóficos: *Mas justamente essa escolha que fizeram de escrever em imagens em vez de escreverem raciocínios revela um certo pensamento que lhes é comum, na persuasão da inutilidade de todos os princípios de explicação e na convicção da mensagem instrutiva da aparência sensível. Consideram ao mesmo tempo a obra um fim e um começo. Ela é a consequência de uma filosofia por vezes inexpressiva, a sua ilustração e a sua coroação.* in CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo*, Lisboa: Livros do Brasil, 2020, p.94-5

Aldo Rossi encontra na forma geométrica o espaço onde pode inserir os seus motivos compositivos. As características formais de diferentes formas geométricas e o modo como Aldo Rossi as entende define as ligações possíveis entre esses motivos e a sua representação. Este ensaio sugere de seguida dois exercícios relacionados com a lógica provocada na frase anterior. No primeiro exercício procura-se compreender o conceito de forma em confronto com diferentes termos que ajudem a compreender a utilização da mesma em Aldo Rossi, enquanto, no segundo exercício, supõem-se relações entre formas utilizadas pelo mesmo nos seus desenhos e significados possíveis.

Dos exercícios que se propõe afasta-se um resultado ou função prática. Servem antes como uma provocação que procura uma nova forma de ver.

exercício 1 *momentos curtos e fragmentados de confronto entre dois conceitos e citações de Aldo Rossi*

fragmento a - forma e história

*In reality, we know that all of the cycles of the seasons of humanity are the cycles of architecture and that we always tend toward the first condition of architecture. So that the fossilized man and lithic utensil have a time we can only imagine; and from the sentiment of that image we develop the beauty of form.*²²²

fragmento b - forma e cidade

The city always presents itself as an architectural place that provides certain occasions and its own interests that always refer to a partial system of the surroundings. Very progressive otherwise for architecture is the attachment to an architect like Antolini who draws the

²²² ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d, p.9

*significance of the monuments from the city and sees the relationships between the urban and the diverse buildings that form a foundation for the significance of architecture.*²²³

fragmento c - forma e arquitetura

*Diré sencillamente que considero la forma como un signo preciso que se coloca en la realidad y que constituye la unidad de un proceso de transformación. De este modo, la forma arquitectónica es algo cerrado e completo que, una vez más, está estrechamente vinculada a un enunciado lógico.*²²⁴

exercício 2 *momentos de confronto entre representações e suposições de significados.*

Parte-se de obras (e respetivos desenhos) representadas em *Architettura Assassinata* para uma desconstrução das suas formas e uma provocação sobre significados que lhes são intrínsecos.



prisma retangular - Unidade Habitacional no bairro de Gallarate 2, Milão, 1972

A forma evoca dois elementos, a parede e o pórtico, que bifurcam o possível significado que lhe está associado. Uma bifurcação que cria dois caminhos que levam ao mesmo destino, a cidade.

A parede define-se como o elemento arquitetónico que separa o espaço privado do espaço público, a linha que limita o contacto entre individual e coletivo. A ligação da forma a um significado de cidade surge pela mesma se definir por esse confronto entre individual e coletivo onde a sociedade equilibra as suas relações pela utilização de barreiras (paredes) para a definição de esferas privadas e públicas.

²²³ ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d, p.10

²²⁴ ROSSI, Aldo, *Posicionamientos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018, p.31

O pórtico evoca o espaço de encontro, como um abrigo que alberga o contato entre individualidades que formam o coletivo. O pórtico tem uma relação tradicional com a vida cívica da cidade, o lugar do mercado, o espaço que protege o evento coletivo.

Uma forma que recebe significados próprios pela *análise objetiva da cidade, bem como livre curso da imaginação*²²⁵ que permitiu a Aldo Rossi encontrar nas memórias passadas soluções formais para as problemáticas do projeto. Uma motivação pessoal subjacente a uma intenção social que utiliza a forma, por um lado, para criar espaços que propiciem essa intenção e, por outro lado, para evocar significados, que Aldo Rossi acredita serem essenciais à arquitetura, na composição do desenho.

cidade

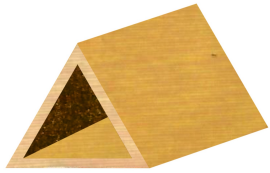


cilindro - Unidade Habitacional no bairro de Gallarate 2, Milão, 1972 e Monumento aos Resistentes, Segrate, 1965

Ambos os projetos, e respetivos desenhos têm na sua composição a forma cilíndrica da qual se supõe uma relação analógica com o tema história. Repare-se que em ambas as composições o cilindro aparece como elemento de suporte às outras formas, tal como acontece na coluna clássica, é o elemento construtivo que suporta estruturalmente as construções em que se insere. Uma metáfora à história como a biblioteca que suporta toda a evolução da sociedade e o lugar a que o homem deve recorrer para compreender a experiência do seu antepassado. A ligação da forma com a história surge com uma outra suposição que relaciona a figura da sua base com o tema da continuidade, isto é, o círculo com a noção da história como um movimento continuo que não encontra nenhuma quebra (ângulo). Aldo Rossi acreditava na noção de história como um movimento linear que registava o percurso do homem em que a rotura e o regressar para alterar o percurso era uma ilusão. História é o registo ou a memória da continuidade, que se prolonga no espaço e no tempo.

história

²²⁵ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.161



prisma triangular - Monumento aos Resistentes, Segrate, 1965

Considera-se que esta forma aparece como representação da obra de Segrate, mas em verdade encontra-se em tantos desenhos de Aldo Rossi que pode pertencer a outras obras ou desenhos. Provoca-se a relação com este projeto específico pelo mesmo se desenvolver sobre o tema do monumento, que se acredita ser a simbologia correspondente a esta forma. Se se considerou a posição do cilindro como uma posição de suporte, ao prisma triangular pertence a posição de elevação. Uma posição que pode simbolizar o modo como a cidade (prisma retangular) e a história (cilindro) suportam o conceito de monumento (prisma triangular), elementos que pertencem à base da composição e sem a qual esse conceito não era possível. A forma do prisma triangular concebe-se a partir do grande triângulo, roubado aos frontões clássicos, uma figura que se torna forma quando Aldo Rossi aquando da XII Trienal de Milão (1964) procura que o plano de duas dimensões se torne percurso. A forma prismática nasce da intenção de criar passagem entre dois pontos, como uma ponte. Surge assim o prisma triangular como um elemento de relação especial com a cidade, um marco que se representa como um símbolo que evoca e celebra *a memória coletiva da sociedade que lhe deu origem*²²⁶. Como uma analogia ao monumento torna-se um novo momento, um instrumento mnemónico da cidade que simboliza acontecimentos específicos em lugares específicos e sem o qual o homem não conseguiria compreender a passagem do tempo sobre o coletivo. Outra forma que Aldo Rossi utiliza para representar e pensar a relação entre coletivo e individual, uma personificação da arquitetura e do desenho, onde a *união entre o passado e o futuro existe na própria ideia da cidade, união essa que flui da mesma forma que a memória flui durante a vida de uma pessoa*²²⁷.

monumento

²²⁶ Idem, p.150

²²⁷ Idem, p.152



Cone - Town Hall, Muggiò, 1972

Para desmontar o possível significado do cone (truncado) de Aldo Rossi tem de se evocar as chaminés²²⁸ que também aparecem em muitos dos seus desenhos. A relação entre as duas formas compreende-se por uma suposição na qual as mesmas partilham um significado comum que se relaciona com o conceito de tempo. Por um lado, o tempo como um estado da apropriação, na ideia da chaminé de uma fábrica abandonada e, por outro lado, o tempo como um movimento de limite, na ideia do caminho vertical que pode simbolizar o percurso da vida até à morte. Parte-se de uma citação feita por Diogo Seixas Lopes de palavras de Aldo Rossi sobre o cone do cemitério de San Cataldo: *Rossi observou que “a deslocação da torre cónica leva o caminho a um objetivo. Creio que aqui a arquitetura é individualizada, independentemente da escala e da função.” Assumindo uma aparência monumental, a torre cónica permaneceu uma figura climática na sua arquitetura*²²⁹ para se perceber a monumentalidade aplicada a esta forma. Tal como acontece em vários dos seus projetos, como é o caso de Muggiò, a forma do cone truncado aparece no centro da composição como o elemento pelo qual todo o labirinto compositivo se forma. A forma monumental criada por Aldo Rossi procura gerar reação emocional e, sendo o tempo o elemento primordial da construção quer do desenho quer da arquitetura, a simbologia entre o cone (ou a chaminé) e o caminho vertical, a ascensão, rumo ao subjetivo torna-se o motivo poético principal das composições do arquiteto.

Dos dois exercícios surge uma pergunta sobre o desenho de Aldo Rossi: Podem as formas representar o motivo? A analogia possibilita todo o tipo de relações entre formas (elemento objetivo) e intenções (elemento subjetivo) e, em Aldo Rossi, compreende-se um desenho que investe no caráter simbólico das formas. Compreende-se o poema e o motivo que surge em paralelo com a construção formal como um conjunto de formas e significados que pela sua composição criam uma

²²⁸ As chaminés nascem como uma homenagem a Chirico

²²⁹ Idem, p.195

narrativa contínua. Aldo Rossi aspirava encontrar, na sua obra e no seu desenho, o espaço para o diálogo entre o subjetivo e o real, o lugar onde a arquitetura pode ultrapassar as barreiras disciplinares e ascender ao romance que narra e discute as questões que são transversais à existência do homem. Através de um conjunto de formas, como elementos espalhados por uma sala de uma exposição pessoal e que se tornam familiares a Aldo Rossi, às quais o mesmo recorre para montar a narrativa das suas composições e, sobretudo, o motivo que torna necessário o desenho. Um movimento que está na origem das suas construções, em papel e em espaço, e que serve de causa única para a provocação que procura. Um apelo à invenção que nasce a partir desse espectro formal e que é capaz de tornar formas representativas em espaços que provocam reação emocional e justificam a utilidade e a necessidade da arquitetura.

tempo

figura e modo



O ensaio anterior relacionou forma com o motivo e tentou supor ligações entre formas e significados que lhes podiam estar intrínsecos, por isso, e para evitar exercícios repetidos, é bom afirmar que as ligações analógicas entre figuras e significados subjetivos também são possíveis, mas, excetuando um desvio²³⁰, não é esse o caminho que este ensaio procura. Qual a relação entre as figuras e os modos de construir o desenho? Para pensar em figuras é necessário sair do campo espacial e entrar no campo do plano, o que mostra que o pensamento que se segue concentra-se apenas no desenho e não na construção da arquitetura (espaço). Aldo Rossi utiliza a geometria como uma ferramenta compositiva, como o recurso para a distribuição planificada. Tanto no desenho como processo do pensamento, como no desenho das próprias obras (plantas e alçados) o arquiteto recorre ao plano para compreender relações, percursos e localizações. O modo de construir as várias geografias dos espaços dos seus projetos, os momentos de rotura com o elemento parede ou a distribuição programática parte da figura e da sua posição num plano bidimensional - uma relação entre geometria, uso e forma. modo de construir o desenho parte de elementos geométricos e de uma convicção de Aldo Rossi na qual a monumentalidade compositiva encontra-se não nas formas e figuras, mas sim nos significados que correspondem às mesmas. Assim surge figura como a significação compositiva, como o limite ou a linguagem a que os movimentos internos recorrem para se representarem no plano.

ferramenta compositiva

significação compositiva

²³⁰ Desvio: a partir de entradas nos seus cadernos azuis, e anteriormente referidos, encontra-se um relato de uma pintura de Sengai que representa três símbolos como as formas fundamentais do universo. O círculo que representa o infinito, o triângulo como a lei natural e fixa de onde nascem as formas e o quadrado como a primeira forma do homem.

construção de dicionários

A construção de um dicionário próprio aparece como o segundo momento neste possível entendimento do método de Aldo Rossi. Como remate aos ensaios que antecederam este parece interessante um exercício que parte de três perguntas relacionados com esta noção de construir um dicionário para atingir respostas de estímulo fragmentário.

O que é um dicionário de formas?

museu de formas

Parte-se da ideia de dicionário (geral) como um conjunto de vocábulos de uma língua com a sua respetiva significação para se chegar a uma ideia de dicionário (de formas) como um museu de formas com significados que lhes são intrínsecos. Aldo Rossi utiliza a forma como vocábulo para a sua linguagem própria.

O que é um dicionário de formas pessoal?

aspeto biográfico

Um dicionário (pessoal) como um museu de formas expostas por uma ordem definida por um curador interno, que é o mesmo artista que as esculpiu e lhes deu significados pessoais. O ponto de partida de cada relação entre forma e significado é um aspeto biográfico pertencente a Aldo Rossi. Ao recetor, a repetição de elementos e a constante ligação com um significado subjetivo provoca uma suposição de um entendimento. O carácter pessoal destas relações não permite sair do campo da suposição, a autonomia entre as formas e os seus significados oferece ao autor a exclusividade de um olhar que é seu.

Como se constroem um dicionário de formas pessoal?

uma extração

A partir de uma linguagem pessoal que se extrai do solo que suporta o próprio autor e que transforma ideias e palavras em formas potenciadas por uma força interna. No caso de Aldo Rossi, por um lado, compreendem-se ideias que se fomentam nas noções, para si basilares, da arquitetura com os temas da cidade, da história e dos monumentos numa representação das suas inquietações em relação ao coletivo e, por outro lado, para representar os seus motivos pessoais, evoca relações com o tempo e com a morte como poemas sobre o romance da vida. Na década de 60 percebe-se nos seus desenhos o início das formulações formais, mas é na década de 70 que o encontro entre forma e significados subjetivos encontra a sua firmeza e definição. É nessa fase que Aldo Rossi encontra o seu alfabeto visual de base que representa, em símbolos de uma linguagem pessoal, as inquietações e os sentimentos que movem a sua poética compositiva.

fragmento

Um fragmento pode ser considerado um ponto onde se inicia ou um pedaço de objeto quebrado. Num exercício que procura desmontar o significado de fragmento sobre esta bifurcação de entendimento entre a ação de iniciar a ação de quebrar convocam-se dois autores: Gonçalo M. Tavares e Aldo Rossi.

fragmento como o ponto que inicia com Gonçalo M. Tavares

*O fragmento é, pela sua natureza, um ponto onde se inicia; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo novo. Poderemos dizer que o fragmento é uma máquina de produzir inícios, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, que produz começos - pois tal é a sua natureza.*²³¹

²³¹ TAVARES, Gonçalo, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa: Relógio d'Água, 2019, p.41

O fragmento é um movimento que produz novidade. A sua utilização impõe uma velocidade e uma geografia própria que se entendem com a associação do substantivo *fragmento* ao verbo *iniciar* e ao adjetivo *urgente*. Na associação com a ação que inicia algo encontra-se o local do nascimento da novidade, o momento de maior intensidade da ideia, a vontade que provoca e acompanha esse movimento. A força que produz começos tem tendência a desvanecer nos diálogos com o real, o que aproxima este movimento produzido, no campo da imaginação da ideia, de um pensamento urgente. O adjetivo escolhido para acompanhar o substantivo *fragmento* demonstra duas características do mesmo, por um lado, a sua capacidade para acelerar o pensamento e a sua representação (linguagem) e, por outro lado, a sua imprudência ao nascer de uma decisão rápida. Duas características que o capacitam de poder ser um movimento que cria novidade, um movimento que provoca o experimento, o erro. A criação necessita de uma razão diária de erro, que tanto elimina o que não faz avançar, como provoca nascimentos, e que Gonçalo M. Tavares considera como a *razão de erro positiva, de um erro inventor*.²³²

fragmento como um pedaço de objeto quebrado com Aldo Rossi

*É provável que eu goste de fragmentos; tal como sempre pensei que seja uma situação positiva encontrar uma pessoa com quem se tenha rompido relações; é a confiança com um fragmento de nós próprios.*²³³

O fragmento é uma parte quebrada de uma unidade. Caracteriza-se pela sua dimensão e pela sua localização, que se podem entender com a associação do substantivo fragmento ao verbo *quebrar* e ao adjetivo *biográfico*. Nasce da separação, abandona o objeto total e passa a ser uma parte de um todo, o que revela a sua dimensão de um destroço do tempo, um símbolo apropriado pela realidade que o circunda que

²³² Idem, p.42

²³³ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.33

abandona a sua origem, mas que carrega consigo as memórias e características desse primeiro momento. O fragmento torna-se biográfico por revelar confidências do total a que pertencia e que ainda o caracteriza. Um pedaço quebrado que exprime por completo o facto que o originou, uma separação que permite o reencontro constante com o seu passado. Esta relação entre fragmento e a totalidade, a que pertencia, capacita a parte de características do total, o que a reveste de simbologias maiores que a sua própria dimensão. O fragmento é uma quebra biográfica capaz de carregar consigo um mundo subjetivo maior que a sua origem por provocar agitações nostálgicas de sentimentos perdidos.

fragmento como uma célula

Ao unir estes dois entendimentos de fragmento encontra-se uma associação analógica com a célula. Se o olhar for sobre o homem compreende-se, na reprodução das células, um quebrar da unidade que cria uma nova vida, uma simples divisão que não termina, mas inicia. Uma parte de um objeto que se torna um novo objeto. Uma parte de uma unidade que se transforma numa nova unidade. Um movimento que provoca um novo movimento.

construção por fragmentos

Correspondances

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*²³⁴

Na analogia à construção do poema chega-se ao terceiro, e último, momento de construção. O momento em que o poeta reúne as estrofes e cria o novo poema. Um momento que se constrói por composição de elementos pertencentes a um dicionário pessoal. Um dicionário a que o poeta recorre num gesto de escolha das matérias que procura colocar em confronto no novo poema. O momento da representação, em linguagem própria, das memórias, das inquietações e dos movimentos autobiográficos que percorreram o corpo subjetivo do poeta e que gritaram, em apelo, por uma correspondência na matéria real.

²³⁴ BAUDELAIRE, Charles, *As Flores do Mal*, Lisboa: Relógio d'Água, 2003, p.38

composição das
várias partes

O método de construção pela composição de elementos pode ser considerado a técnica primordial da arquitetura e para isso basta pensar no desenho de uma casa e como o mesmo surge pela composição das várias partes. Em Aldo Rossi compreende-se essa composição das várias partes, mas com uma variante biográfica que centra o desenho na construção de um corpo principal a partir do qual as partes nascem. Considere-se este corpo principal, real ou subjetivo, como o espaço primordial de uma composição espacial, ou então, o motivo que gera o desenho. Ao refletir sobre esta ideia de projetar através de uma combinação de elementos, no caso de Aldo Rossi, é importante compreender que elementos são esses. Como exercício, substituí-se o termo elemento pelo termo fragmento. Assim, pode-se considerar a técnica de Aldo Rossi como uma construção através da composição de fragmentos. Ao entender-se as ideias que os ensaios anteriores evocam, compreende-se como é que este projetar como combinação de fragmentos se torna um gesto que constrói relações entre colagens autobiográficas de memórias e referências representadas por símbolos de natureza figurativa derivados de dicionário pessoal. Assim, os projetos de Aldo Rossi *evocavam sobretudo coisas intangíveis, como memórias, compostas como combinações de fragmentos.*²³⁵

dois momentos

Entendam-se dois momentos nesta construção, um primeiro, em que Aldo Rossi provoca novas relações e, um segundo, em que o autor olha o resultado dessas provocações e tenta entender o percurso compositivo que o desenho pretende. Como o próprio escreveu: *Gostaria finalmente de ver o tipo de deformação que é justamente a aquisição de alguns elementos e também o significado dos modos de representação e da ação das formas representadas*²³⁶. A observação em dois momentos provoca, automaticamente,

duas experiências

duas experiências distintas em que o experimento encontra novos lugares no desenho. Como um *cadavre exquis* construído por várias mãos, apesar de todas pertencerem ao mesmo corpo real, que derivam de sentimentos e inquietas dispersas pelo pensamento de Aldo Rossi.

²³⁵ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.254

²³⁶ ROSSI, Aldo, *I Quaderni Azzurri* - Excerpts from Volumes I-IX, 1969-71, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d, p.11

O desenho forma-se num processo de adição em que a colocação de novos elementos não procura a compensação de um erro prévio, mas uma soma formal de significados novos ao desenho. Um movimento que pode surgir no desenho de formas variadas, provocando desde momentos de contaminação, modificação ou decomposição da matéria já pertencente ao desenho, como também alteração de ritmos compositivos ao inserir a repetição, o comentário ou o silêncio. Movimentos construtivos que procuram o motivo do desenho, como escreve Aldo Rossi: *nos projetos, também a repetição, a colagem, a deslocação de um elemento desta para aquela composição nos coloca perante um outro projeto que quereremos fazer mas que também é memória de uma outra coisa.*²³⁷

segmento de reta

O desenho cresce como um segmento de reta que recebe no seu percurso um conjunto de pistas que o autor sente serem imprescindíveis para o próprio desenho, como um ser consciente, entender o seu próprio caminho. O desenho como uma forma que nasce a partir de mecanismos que relacionam pedaços de outras formas, um *sistema feito somente de fragmentos reconstruídos*²³⁸ que dialogam com o autor para este encontrar *o sentido de um desenho global*²³⁹. Esta atenção ao modo como o desenho cresce como provocação à pergunta, *porque se compreende o pensamento arquitetónico pelo objeto construído?*, para mostrar a ilusão de definir o gesto pelo qual o objeto se constrói sem antes perceber a sua origem, a sua biografia.

*um fragmento da
biografia do autor*

A construção que nasce como uma ferramenta e se transforma em poema é, talvez, um fragmento da biografia do autor. Parte do desenho, ou da vontade de representar conflitos internos, e encontra, no caso da arquitetura, na construção de formas e espaços o seu momento de contributo para o *outro*, revelando-se um movimento de apoio ao coletivo. A forma como este movimento contribui para formação do próprio autor, como entidade individual, talvez se perceba nos próximos ensaios.

²³⁷ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.48

²³⁸ Idem, p.33

²³⁹ Idem, p.48

imagine-se uma
construção por
fragmentos



do desenho ao autor

Propõe-se duas medições. Por um lado, procura-se medir a distância entre o desenho e o autor, e por outro lado, a distância entre desenho e linguagem pessoal do autor, propostas que possibilitam a formação de três perguntas.

Para medir a distância entre o desenho, como movimento que contribui para o nascimento de algo, e a formação do seu próprio autor, tem de se esticar uma fita sobre duas direções (ou linhas) - uma horizontal e uma vertical.²⁴⁰

pergunta 1 Qual a distância horizontal entre o desenho e o autor? A resposta a esta pergunta circunda uma intenção de compreender o autor pela obra e a obra pelo autor, onde a distância entre ambos é tão curta que pode mesmo considerar-se nula. Como o título deste estudo sugere - *Biografia de um fragmento ou fragmento de uma biografia* - a obra torna-se um momento bibliográfico do autor onde se entendem motivos e modos do gesto num determinado fragmento criativo. O desenho que se entende como um marco de um percurso.

pergunta 2 Qual a distância vertical entre desenho e obra? A obra (ou desenho neste caso) surge, por um lado, como local de experimento e, por outro lado, *como mapa, bússola e onkhako*²⁴¹ de percursos passados. Uma carta que se escreve, como uma representação de experimentos sentimentais do momento, e que se envia ao *eu* do futuro que sorrirá ao regressar a memórias e a locais que pertencem ao antigamente. Esta evocação de lugares passados ganha utilidade como momento retrospectivo que permite ao autor crescer com os seus próprios movimentos sobre a matéria, uma aprendizagem que completa a compreendida no momento do experimento e que torna o desenho um

²⁴⁰ O homem caminha na horizontal, mas cresce na vertical.

²⁴¹ ONDJAKI, *Os da minha rua*, Lisboa: Editora Caminho, 2020, p.144

duplo momento de leitura autobiográfica. O desenho que se entende como um feijão de crescimento.

pergunta 3 Qual a distância entre desenho e linguagem pessoal do autor? O desenho, enquanto símbolo que representa uma inquietação interna, surge como um reflexo de uma conversa entre o corpo interior e o corpo exterior do autor. Pode-se considerar uma representação de um diálogo que utiliza símbolos pessoais e transforma a matéria existente numa procura de uma linguagem pessoal que se torna útil ao autor aquando da necessidade de olhar a obra como um retrato autobiográfico.

Todas as distâncias que se entendam entre desenho (ou linguagem) e autor só podem conter uma dimensão compreensível no campo do real, em que a autor pode estar, como exemplo, a dormir na sua cama, enquanto a sua obra repousa num museu. No campo do subjetivo e do pensamento, autor e desenho são duas partes de uma mesma unidade, onde a dimensão que ambos possuem se altera pela lente que o recetor utiliza, ou ainda, onde a obra, como fragmento do percurso do autor, cresce ao perspectivar-se como alojamento de representações biográficas.

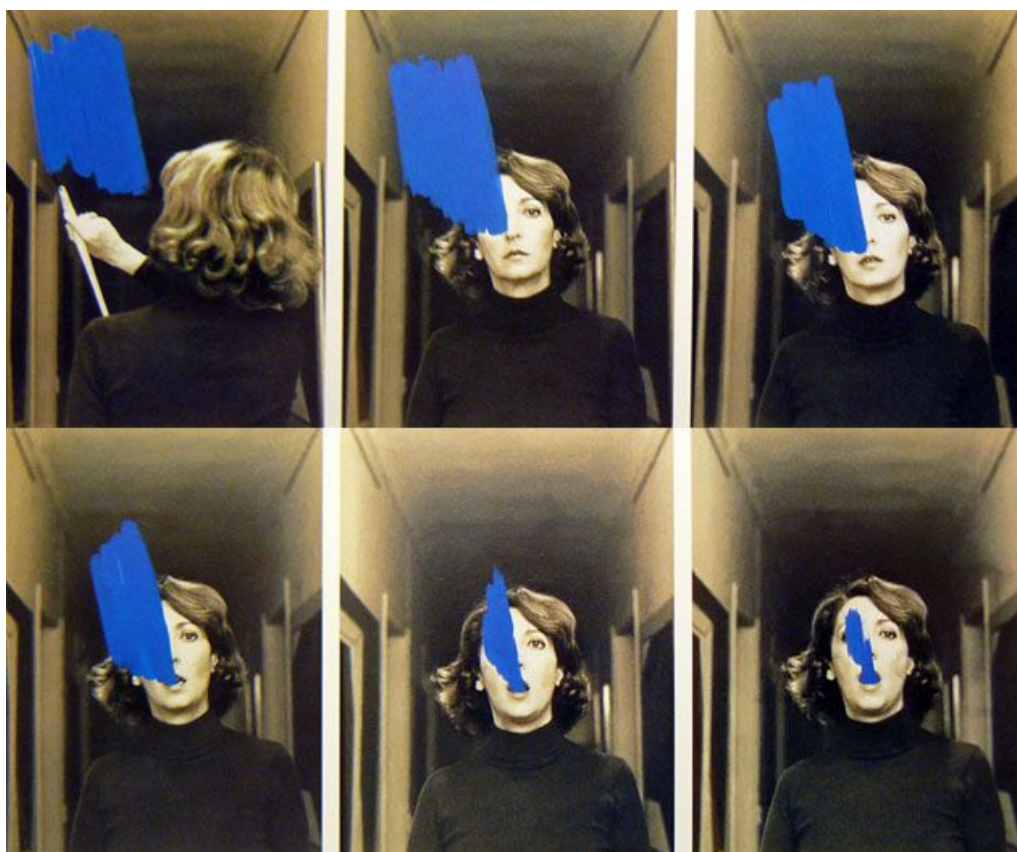
percurso 3

Um novo percurso que se constrói num segmento que parte da experiência, como os dois anteriores, para chegar a uma representação pessoal. Um percurso que concentra as suas geografias possíveis no autor e nos fragmentos que constroem a sua biografia. Ao longo deste ato caminha-se sobre vários temas importantes ao gesto criativo de Aldo Rossi e o que esta cena procura de novidade em relação às anteriores é a aproximação a um sentimento de perda na obra de Aldo Rossi. Um segmento no qual o arquiteto entra como corpo aparente e sai como voz, *que é tanto da alma como do corpo*²⁴², de uma inquietação que se tornou o seu motivo de desenho. Compreenda-se o percurso

²⁴² CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo*, Lisboa: Livros do Brasil, 2020, p.76

como um caminhar sobre dois momentos separados por uma provocação. Por um lado, um primeiro momento que procura olhar sobre noções de identidade e de autobiografia, além da construção do *corpus único* como a unidade que as recebe e, por outro lado, um segundo momento que procura compreender a noção melancólica de perda de identidade em Aldo Rossi. A provocação que separa os dois momentos desconstrói o conceito de ruína como o motivo que suscita a alteração do estado criativo de Aldo Rossi. O autor torna-se um ator e traz para o palco as suas inquietações acorrentadas, as linhas dos desenhos²⁴³ tornam-se personagens e Aldo Rossi *desenha-as ou esculpe-as, mete-se na sua forma imaginária e dá o próprio sangue aos seus fantasmas*.²⁴⁴

imagine-se um autor
que se alimenta da
sua obra



Como o estudo trata de entender o assassinato feito por Aldo Rossi, através do desenho, em 1974, entenda-se esta cena como a análise biográfica do criminoso no momento do crime.

²⁴³ Uma linha que sai do desenho para se aproximar das letras como a construção de romances e teorias pessoais. Uma linha especial que o próprio Aldo Rossi reconhece: *Reencontro isto em muitos desenhos, num tipo de desenho em que a linha já não é linha mas escrita*. in ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.74

²⁴⁴ CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo*, Lisboa: Livros do Brasil, 2020, p.76

identidade

O que é a identidade? Uma pergunta que pode direcionar ou traçar vários caminhos distintos, mas que neste ensaio será aconselhada pela intenção de ter como destino um olhar sobre o conceito de *corpus único*.

caraterísticas de
uma entidade

Começa-se por entender identidade como o conjunto de caraterísticas que pertencem e definem determinada entidade, um somatório nunca concluído de sinais que permitem distinguir pela diferença qualquer corpo. Para se compreender esta definição sugere-se um percurso que caminha sobre fragmentos de significados, próprios a este ensaio, que se podem estratificar em três fragmentos considerados consequentes uns dos outros - corpo, consciência do corpo e alimento do corpo. O ensaio divide-se em três partes e nenhuma delas nega o diálogo com fontes externas que por vezes se tornam mais românticas que científicas.

corpo

Considere-se corpo como um ponto de unidade. Um ponto de cruzamento. Um ponto que encontra em si a representação objetiva e subjetiva de uma identidade, tanto como objeto do corpo físico, como um núcleo interno que pertence a um corpo sensorial. *O corpo como uma unidade, unidade que não diferencia o corpo que vê do corpo que toca e do corpo que sente.*²⁴⁵ O corpo que concentra todas as variantes pertencentes ao *eu*²⁴⁶, no qual identidade e unidade se fundem, confundem e provocam. Identidade e unidade surgem como seres simétricos que formam o centro do corpo, por um lado, por se compreender identidade como o conjunto (ou unidade) das partes que formam o corpo e, por outro lado, por se entender unidade como um conjunto de partes que pertencem a uma mesma identidade. Um vice-versa que pode parecer confuso, mas que mostra como a descrição de um entende a descrição do outro. Para se compreender este corpo como uma unidade de identidade tem de se perceber como este corpo, na verdade, concentra um conjunto variados de outros corpos. Como Roland Barthes mostra no

²⁴⁵ TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa: Relógio d'Água, 2019, p.231

²⁴⁶ O pronome que serve para identificar o sujeito que contém uma identidade.

seu fragmento o corpo plural: *Tenho um corpo digestivo, um corpo nauseável, um terceiro susceptível de enxaquecas, e assim por diante*²⁴⁷, podia se continuar a enumeração de corpos, feitos pelo autor, mas este recorte torna-se suficiente para compreender como um corpo se forma por corpos fragmentários que se unificam numa unidade que acaba por definir uma determinada identidade.

consciência do corpo

A consciência do corpo é possível a partir de dois pronomes pessoais - *eu* e *ele*.

eu

Pelo *eu* que compacta em si uma relação entre um corpo físico, e a matéria que o envolve e entra em si através dos sentidos, e as reações que o homem cria no seu interior. Uma ideia que permite entender que cada corpo comporta em si um mundo interno que nasce pela consciência que o sujeito tem do seu corpo como objeto em discussão com o seu corpo subjetivo. A consciência do corpo que se constrói a partir do *eu* cresce na noção de que o sujeito nunca deixa de sentir o próprio corpo e que essa forma de sentir só a ele lhe pertence, como mostra esta evocação de memória de Ondjaki: *porque o corpo mudava, a voz mudava, as mãos no corpo mudavam, era visível que eu preferia acordar mais tarde que acordar mais cedo, era visível, para mim, que ouvia barulhos e sentia cheiros que não podia dividir com ninguém.*²⁴⁸

ele

Pelo *ele*²⁴⁹ que compacta em si, por um lado, a capacidade do sujeito observar o *outro* e compreender nele a ideia de um corpo que circula no real com pensamentos não observáveis e, por outro lado, a impotência que o sujeito tem no entendimento do *outro* sobre o seu próprio corpo. O corpo que se constrói por vontades externas ao sujeito ao qual pertence. Uma forma de olhar que se torna ausente ao mesmo, uma descrição de si mesmo que parte de consciências de outros corpos. Como reclama Pirandello: *Mas assim como aquele corpo não fora feito por mim, assim como não dera a mim próprio aquele nome e fora posto na vida por outros, sem a minha vontade, mas também sem a minha vontade muitas outras coisas me tinham vindo de outros, em cima, por dentro e em torno, nas quais eu*

²⁴⁷ BARTHES, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa: Edições 70, 2009, p.75

²⁴⁸ ONDJAKI, *Os da minha rua*, Lisboa: Editora Caminho, 2020, p.137

²⁴⁹ O pronome que suporta em si a conotação de outro.

*efetivamente nunca pensara, a que nunca dera imagem, imagem estranha, inimiga, com que agora se atiravam a mim.*²⁵⁰

A consciência da unidade e identidade de cada corpo, quer seja por um olhar de reflexo ou de perspectiva, permite encontrar uma geografia do corpo como um órgão de equilíbrio entre a forma externa e o sujeito interno que o capacita de consciência.

alimento do corpo

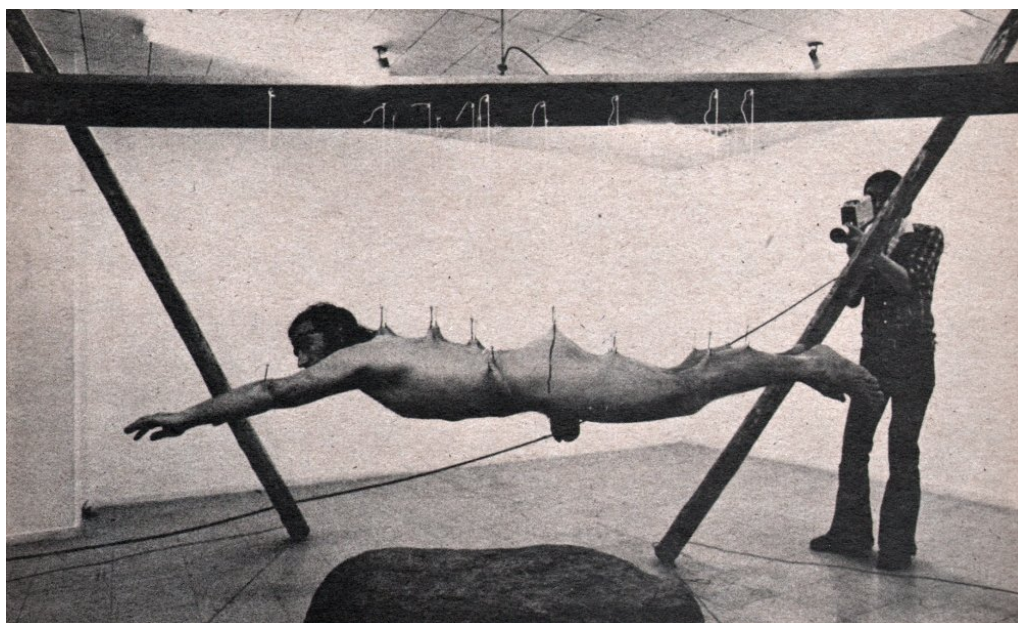
Antes de compreender (ou lançar fragmentos sobre) o conceito de *corpus único* interessa conversar (como um solilóquio que encontra agora um recetor externo) sobre a presença deste corpo consciente e a sua necessidade de alimento.

Há algo de romântico no fragmento - *corpo como sombra do interior* - não por parecer uma relação amorosa entre interior e exterior de um sujeito, mas por mostrar como a projeção de um corpo interno, a essência subjetiva de um sujeito, tem a capacidade de encontrar representação real, não só num corpo que pertence à sua unidade pessoal, como também em corpos que pertencem à unidade infinita. Um olhar romântico que encontra a presença do corpo consciente no tempo e no espaço. O corpo está no tempo, capacitado das noções de passado (memória), presente (experiência) e futuro (projeção), como um volume inteligente que compreende, através de uma percepção cronológica, as suas possibilidades. O corpo está no espaço, como algo que está rodeado de outros corpos e que em simultâneo também os rodeia, uma consciência geográfica que descortina ao sujeito uma envolvente de alimento para o corpo. A percepção dessa dupla presença permite ao sujeito consciente do(s) seu(s) corpo(s), e que tem as suas vontades, atrações e repulsas, colmatar a sua necessidade de alimento. Uma necessidade que excede as carências físicas do corpo orgânico, que precisa de alimento para a sua sobrevivência, e alcança, pela percepção da sua localização (tempo e espaço), a vontade primordial do sujeito interno que é entender o mundo (individual e coletivo). A escolha da palavra alimento parece interessante por se compreender que cada sujeito tem reações de atração e repulsa ao alimento que se lhe apresenta. Uma

²⁵⁰ PIRANDELLO, Luigi, Um, ninguém e cem mil, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2017, p.52

evocação de um entendimento de individualidade como algo que se desenvolve no confronto entre ação e ideia. A ação que se desenrola sobre uma envolvente, cenário que o sujeito tem consciência, serve de alimento à individualidade através de um processo mental de retorno, a reflexão²⁵¹, do qual é possível entender o mundo do individual. A memória e a capacidade humana de a localizar permite o alimento desse mundo individual, nas palavras de Aldo Rossi, *não existe um específico sem memória nem uma memória que não provenha de um momento específico; e apenas esta união permite o conhecimento da própria individualidade e do contrário*²⁵². Uma individualidade que medra por um conjunto de escolhas que se formam e diversificam pela capacidade de encontrar em lugares passados experimentos individuais que apenas e só pertencem ao sujeito.

imagine-se a tentativa
de separação entre o
corpo interno e o
corpo externo



Como ultimo exercício em torno do conceito de identidade sugere-se a provocação de um fragmento que tenta responder à pergunta: o que é o *corpus único*? Por um lado, pode-se considerar o *corpus único* como uma unidade que comporta em si outras unidades, uma unidade que se forma pelo somatório de outras unidades e, por outro lado, pode-se considerar que não se forma por adição de várias partes, mas que, ao

²⁵¹ Movimento de recuperar mentalmente uma ação.

²⁵² ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.100

invés, se consegue dividir, como uma unidade total capaz de provocar representações de si enquadradas a determinadas circunstâncias. Ambas as noções compreendem em si uma ideia de unidade que se desenvolve a partir de experiências reais e subjetivas, a distinção acontece quando se considerar que esse corpo²⁵³ se forma, por um lado, dividir como um todo que encontra linguagens diversas para se representar no espaço e no tempo, ou se, por outro lado, a partir de diferentes corpos que encontram nesse corpo somar um sentido de unidade que lhes permite experimentar nessa forma real uma representação única.

autobiografia²⁵⁴

Depois da pausa para pensar sobre a identidade suscita-se um refletir sobre a autobiografia por ser o termo que relaciona a criação com os traços biográficos do artista. Não diferente da consciência do corpo por parte do *eu*, a consciência da obra como um retrato permite ao sujeito perceber como é que o seu corpo interno forma uma ideia e como o seu corpo externo, a partir da modificação da matéria existente, a tradução traduz. Perceber autobiografia como uma narrativa da vida do artista, intencional ou não, permite olhar para a obra como um outro corpo pertencente ao sujeito criativo. Um corpo que surge como uma representação de uma necessidade, a partir das palavras de Aldo Rossi, que *tiene un artista a lo largo de su vida de referirse a algo que exprese de forma completa un universo de aspiraciones que pretende seguir*.²⁵⁵ Entenda-se esse olhar sobre a obra como um corpo autobiográfico por ser a unidade que alberga tanto a representação formal como a intenção subjetiva. Um corpo que se torna retrato por servir de representação das vontades do sujeito, como um *resultado de um período particular e das suas preocupações*²⁵⁶, ao qual o artista (ou o outro) pode recorrer para compreender marcos biográficos pertencentes ao segmento de reta que representa a

²⁵³ Corpo como uma biblioteca ou um arquivo.

²⁵⁴ *A autobiografia da obra está certamente e apenas na própria obra mas descrevê-la é um modo de transmissão não diferente do projetar ou do construir.* in ROSSI, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 2016, p.112

²⁵⁵ ROSSI, Aldo, *Posicionamientos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018, p.28

²⁵⁶ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.268

sua vida. A distância que surge entre a obra, enquanto autobiografia, e o autor mede-se perante a noção de que *a concepção é originada a partir de uma variedade de noções e emoções, mas todas se relacionam com a possibilidade de serem convertidas em forma.*²⁵⁷ Uma forma capaz, por um lado, de representar correspondências entre a experiência do sujeito e representação que lhe garante continuidade e, por outro lado, de mostrar o nexo natural e inseparável entre o gesto e o autor, entre a mão e o corpo a que pertence.

*A existência de um grau superior de metáfora e a possibilidade de provocar emoções a partir da criação do que Baudelaire chama de correspondências.*²⁵⁸ Utiliza-se este trecho de Aldo Rossi para abrir um exercício que possibilita uma medida entre o desenho e a autobiografia em Aldo Rossi. O desenho em Aldo Rossi surge de *um impulso emocional decorrente de certas referências e instâncias pessoais*²⁵⁹ e cresce pela capacidade do autor tornar esses fragmentos iniciais em proposições e percursos que, apesar de reaparecerem a partir de uma coleção pessoal, tornam-se o motivo criativo. A associação que surge a partir dessa construção analógica com o desenho capacita-o de ser um revelador do caráter do autor, como um autorretrato que se forma não a partir da observação num reflexo de um espelho, mas sim de uma memória consciente. Tanto as inquietações como as críticas de Aldo Rossi encontram-se representadas nos seus desenhos, como é o exemplo do seu painel para a Bienal de Veneza de 1976 em que o autor coloca em relação representações suas, o que cria, além de uma forma crítica, uma fonte autobiográfica em que o próprio pode encontrar linhas capazes de o guiar sobre uma linguagem pessoal passada. Uma autobiografia exaltada e racional como o próprio entendia no desenho de Boullée: *insisto sempre na relação entre lógica e arte, e em Boullée como racionalista: autobiográfico, e exaltado/elevado.*²⁶⁰

autorretrato

²⁵⁷ Idem, p.162

²⁵⁸ ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d, p.2

²⁵⁹ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.158

²⁶⁰ ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d, p.1

A evocação de elementos autobiográficos em Aldo Rossi podia se tornar em algo próximo do interminável, mas a sua pertinência neste ensaio reduz-se pela vontade do mesmo de ser um corpo fragmentado capaz de fazer a conexão entre uma noção de identidade e uma possível construção consciente da mesma. Uma crença de que um entendimento sobre a distância entre desenho e autobiografia pode ser uma forte arma para o entendimento da formação de um *artista absurdo*²⁶¹ como foi Aldo Rossi.

imagine-se um
desenho *revelador do*
caráter do autor

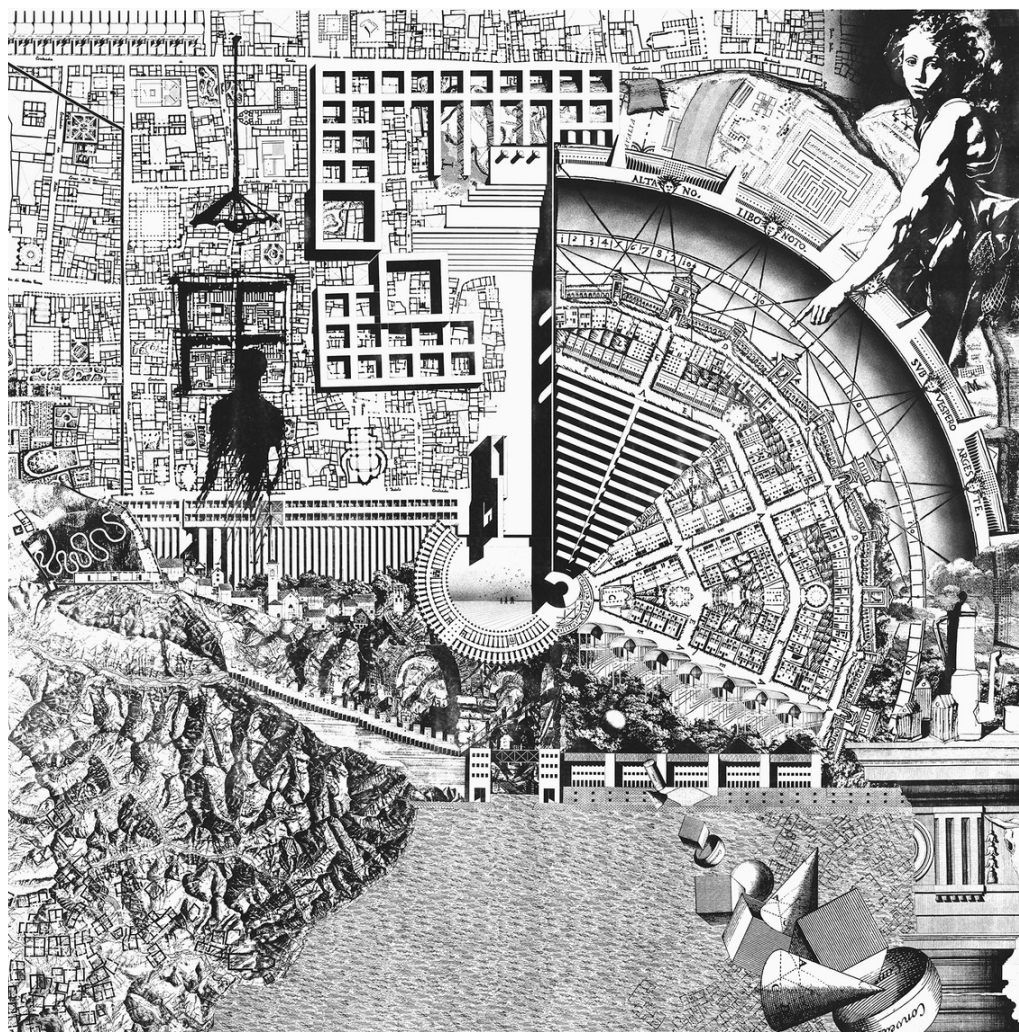


²⁶¹ cf. CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo*, Lisboa: Livros do Brasil, 2020

construção da identidade (pelo desenho)

Terminada a visita a um imaginário análogo a um pintor que traça o seu autorretrato, segue-se a visita a um sujeito capaz de crescer ao alimentar a sua identidade com o desenho.

imagine-se a
construção de
uma identidade
por um desenho



A dificuldade em conceber uma ideia de como se constrói uma identidade pelo desenho apela a mais um exercício provocador. Antes de explicar o exercício torna-se importante mostrar que não se procura entender como se constrói a identidade de um sujeito, mas sim como o olhar consciente sobre o desenho²⁶² pode revelar traços de uma possível construção dessa identidade. A partir de um texto de Jorge Luís Borges,

²⁶² Uma alteração na matéria feita pelo próprio autor.

intitulado *Sul*²⁶³, recolhem-se fragmentos que tanto provocam como organizam uma perspetiva possível sobre a construção da identidade. Afirma-se que os fragmentos perdem a sua ligação à obra original aquando da alteração da sua geografia e, como anteriormente dito, procuram-se fragmentos que tentam iniciar algo. Relacionam-se os fragmentos externos com palavras, que se tornam pertinentes para enquadrar os mesmos numa possível teoria da construção da identidade²⁶⁴.

construção - *Os muitos anos haviam-no reduzido e polido como fazem as águas a uma pedra ou as gerações dos homens ao um provérbio.*²⁶⁵

uma circunstância
de uma viagem longa

Tem de se entender que o desenho como representação autobiográfica surge como um elemento circunstancial numa viagem longínqua. Ao capacitar um desenho de características pessoais, este torna-se um movimento lento pelo diálogo interno constante que balança entre a adição incessante de novos factos externos e deduções pessoais. Essa lentidão de aproximação possibilita os variados desenhos de se tornarem ou reflexos de inquietações circunstanciais e momentâneas, ou então, de traços que caracterizam a verdadeira essência do sujeito. No caso de Aldo Rossi, a sua capacidade de *entrelaçar a narrativa da sua formação humana cultural, literária, poética e filosófica com a sua ideia de arquitetura*²⁶⁶, permite um mapeamento de uma personalidade artística que começa no homem e termina na obra. Esta ideia de o desenho que fala pelo autor, além de romântica, torna-se autobiográfica, onde o desenho como representação torna-se um reflexo do autor e da sua construção lenta e contínua.

²⁶³ in BORGES, Jorge Luís, *Ficções*, Lisboa: Quetzal Editores, 2020

²⁶⁴ O recetor mede pelas suas noções próprias a dimensão da palavra teoria, mas o ensaio utiliza-a por ser o melhor termo que relaciona uma intenção de compreender com uma representação racional possível.

²⁶⁵ BORGES, Jorge Luís, *Ficções*, Lisboa: Quetzal Editores, 2020, p.184

²⁶⁶ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.13

memória - *Dahlmann pôde suspeitar que viajava para o passado e não só para Sul.*²⁶⁷

Uma ideia: o homem na sua viagem guia-se pelo Norte, logo o caminho que fica para trás dos seus passos é o Sul.

exercício de retorno

A construção da identidade pelo desenho (ou obra) acontece a partir de um exercício de retorno, onde *o próprio projeto torna-se objeto reencontrado; ao redesenhar todos os projetos, tornam-se objetos de afeto*²⁶⁸. Este é o lugar do desenho no processo da construção da identidade, apesar de ter muitos lugares diferentes na construção do sujeito, a sua identidade forma-se nesta capacidade de o autor voltar a olhar para si, para a sua obra. Como exemplo: um encontro de um casal de um qualquer conto romântico que retrata um caso em que a vida separa o par e que num momento inesperado e futuro o volta a conectar; um encontro que serve para cada um olhar para o seu passado e distinguir o que era do que é. Tal acontece na relação entre obra e autor. A obra que serve de registo autobiográfico que *faz como se tempo fosse um lugar*²⁶⁹, o tempo fica enclausurado naquele objeto/obra e só encontra a sua liberdade aquando do contacto do artista com a mesma. Um retorno afetuoso que permite a construção, ou entendimento de construção, de uma identidade a partir da memória, um lugar que se volta a olhar e que encena em si as experiências que direccionaram o percurso identitário.

escolha / arbitrariedade - *Era como se o Sul tivesse resolvido que Dalhamann devia aceitar o duelo.*²⁷⁰

a escolha

Na construção, a escolha torna-se um momento decisivo por ser a indicação que realça uma hipótese sobre a outra, como conclusão disso, pode-se considerar a construção da identidade como um caminho de escolhas. Serão essas escolhas responsabilidade do

²⁶⁷ BORGES, Jorge Luís, *Ficções*, Lisboa: Quetzal Editores, 2020, p.183

²⁶⁸ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.37

²⁶⁹ ONDJAKI, *Os da minha rua*, Lisboa: Editora Caminho, 2020, p.144

²⁷⁰ BORGES, Jorge Luís, *Ficções*, Lisboa: Quetzal Editores, 2020, p.186

autor ou do que o envolve? A pergunta suscita a necessidade de separar escolha de arbitrariedade, entenda-se o primeiro termo como uma indicação do autor e o segundo como uma indicação de uma força externa ao mesmo. Esta separação serve para entender que voltar a observar a obra para um entendimento de um percurso pessoal pode mostrar dois momentos distintos, por um lado, o autor pode encontrar um momento em que entende o seu gesto passado como algo livre e independente e, por outro lado, pode ver a obra como algo que surgiu por uma arbitrariedade de fatores que lhe são externos. Quer a obra expresse ideias pessoais, quer surja de momentos específicos que formam corpos místicos ao autor do futuro, torna-se o útil aquando dessa vontade de olhar o *eu* e os vários enquadramentos pessoais que formaram esse *eu*. A aceitação dessa dupla hipótese de formação da obra compreende um momento decisivo na construção da identidade de um autor a partir do desenho, por libertá-lo das amarras do entendimento único. O que desmultiplica o seu olhar sobre a sua obra numa maior variável de condicionantes no momento da sua execução. Um autor que a desenhar não compreende algumas forças que movimentam o seu desenho, encontra no momento futuro de voltar a olhar a obra um maior entendimento sobre si mesmo. Um sujeito que num momento critica o pai *em quem vê a acumulação de desventuras que um dia serão suas*²⁷¹, noutro momento de nova localização temporal, vê no mesmo pai um feliz motivo para características que se tornaram suas e que se lhe apresentam como algo bom e verdadeiro.

²⁷¹ CORTÁZAR, Julio, *Histórias de Cronópios e de Famas*, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2019, p.115

ruína

Surge agora a provocação que separa os dois momentos desta cena com o objetivo de misturar a ideia de construção de identidade pelo desenho com a ideia de um estado mental que a pode definir.

Observe-se uma ruína.

*Lá no fundo está a morte, mas não tenha medo. Segure o relógio com uma mão, pegue com dois dedos na chave de corda, rode-a suavemente. Agora abre-se outro prazo, as árvores soltam as suas folhas, os barcos fazem regatas, o tempo vai-se preenchendo a si mesmo como um leque e dele brotam o ar, as brisas da terra, a sombra de uma mulher, o perfume do pão.*²⁷²

limite
apropriação

A ruína surge como representação do local de encontro dos dois tempos que Cortázar evoca neste texto: um tempo limite que pertence ao mundo do homem e tempo contínuo que pertence à natureza. A ruína como passado de um espaço do homem representa em si o limite da vida humana, da mesma forma que mostra o modo como a natureza se apropria da realidade do homem. Dois gestos reúnem-se então na ruína, um que inicia e termina e outro que se apropria. Torna-se útil separar os gestos. Por um lado, na ruína representa-se a vida como um segmento que tem um início e fim, um sentido de limite que se compreende nos objetos construídos e na *relação continuada que mantêm com o tempo*²⁷³. Uma noção que permite ver o desenho como algo que pertence a uma existência limitada. Por outro lado, a apropriação da natureza sobre esses objetos perdidos pelo homem mostra como *tudo gradualmente se desmorona e desaparece, apenas o mundo fica, apenas o tempo dura*.²⁷⁴ Uma noção que permite ver o desenho como algo que pertence a uma existência contínua.

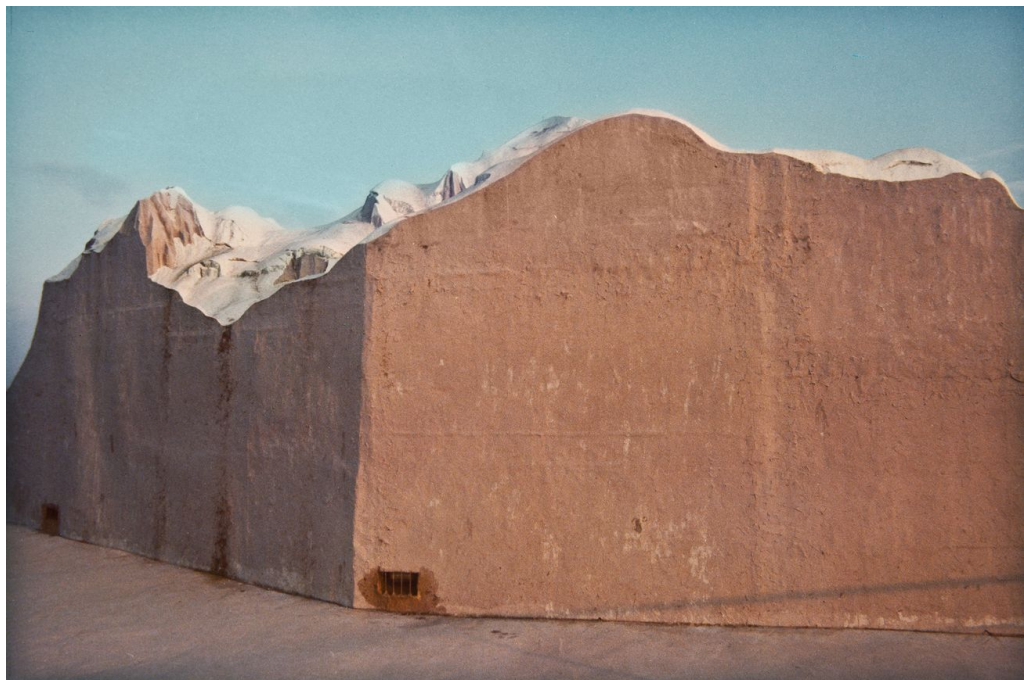
²⁷² Idem, p.25

²⁷³ ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery, Yale University, s/d, p.9

²⁷⁴ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.59

Esta dupla noção de tempo permite revestir a ruína de significados que tanto podem pertencer ao momento como à continuidade, o que permite a um autor como Aldo Rossi, compreender, por um lado, o tempo como uma linha contínua e irrepetível, como por outro lado, motivos para uma linguagem que procura simbolizar um sentido de pausa subjetivo. A ligação entre a ideia de construção de identidade pelo desenho e a ruína pode ser a forma de entender o estado mental que o autor encontrava em si no momento da *Architettura Assassinata*. Por essa possível importância (da ruína) mostra-se útil um exercício que se desenvolva entre a dupla noção que a ruína evoca e uma atenção à obra teórica e prática de Aldo Rossi. Separa-se a noção de tempo-limite de tempo-apropriação nos próximos ensaios para libertar o campo dos resultados de ambos como duas unidades separadas.

imagine-se a
evocação de uma
ruína



tempo - limite

início e fim

entre o real e o

imaginário

o tempo que

alimenta se do gesto

Olha-se primeiro para a noção de tempo de relação com a vida humana para um sentido de limite com início e fim. Um tempo que é possível de localizar como um pedaço de um algo infinito. Um tempo que se torna imaginado quando a sua representação se assegura em formas de criação humana capazes de contextualizar esse limite temporal no contínuo. História, como memória dos experimentos humanos passados, só se encontra através de momentos-pausa²⁷⁵ que consistem em alterações sobre a matéria por força de um gesto humano. Com algum atrevimento pode-se considerar que a evolução do homem só se compreende graças a esta noção de tempo, o que deixa em modo de provocação a ideia que o homem só apreende o tempo num limite entre o real e o imaginário. Para encaminhar o ensaio para o caso de Aldo Rossi evoca-se a sua noção sobre esta ideia de tempo entre real e imaginado: *Na realidade, sabemos que todos os ciclos das estações da humanidade são os ciclos da arquitetura e que sempre tendemos para a primeira condição da arquitetura. Para que o homem fossilizado e o utensílio lítico tenham um tempo que só podemos imaginar; e do sentimento dessa imagem desenvolvemos a beleza da forma.*²⁷⁶ A ligação que Aldo Rossi compreende entre ciclos da humanidade e a arquitetura poderia compreender-se em todos os campos da criação, por todos representarem gestos de homens, enquadrados em realidades específicas, que atuam como uma parábola para esta condição humana de limite. Tanto a vida como a criação não passam de um movimento limitado por pertencerem à realidade do homem que traz consigo a limitação do gesto como algo que tem um início e um fim. Assim, entende-se que qualquer criação humana está destinada ao fim, à destruição, como se o tempo tivesse a capacidade de se alimentar do gesto do homem até o tornar num nada²⁷⁷. Esta noção de tempo-limite permite compreender a ligação

²⁷⁵ Como nas palavras de Aldo Rossi sobre os Montes Sagrados: *parecia realmente que a história sagrada estivesse totalmente sintetizada nas figuras de gesso, no gesto imóvel, na expressão de uma história parada no tempo* in ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.23

²⁷⁶ ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d, p.9

²⁷⁷ Como nas palavras de Cortázar: *Ouviu-se falar de um caixeiro-viajante a que, começou a doer o pulso esquerdo, exatamente por baixo do relógio de pulso. Quando tirou o relógio, o sangue jorrou: a ferida revelava a marca de uns dentes muitos finos.* in CORTÁZAR, Julio, *Histórias de Cronópios e de Famas*, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2019, p.15

de dois estados distintos em Aldo Rossi, por um lado, encontra-se uma intenção de o desenho surgir sob uma linguagem pessoal que procura entender a *natureza complexa e contraditória da vida*²⁷⁸ e, por outro lado, uma noção de que o gesto criativo está destinado à destruição. Talvez seja no diálogo provocado por estes dois estados que se encontre um gesto, em Aldo Rossi, que procura refletir sobre si próprio, como um autorretrato (do gesto, logo do autor) e sobre o tempo próprio das coisas, como um olhar melancólico sobre o real. O próprio percebeu ser esse diálogo o motivo de aproximação à arquitetura, *porque sabia que havia sido tornada possível por uma forma precisa que combatia o tempo a ponto de por ele ser destruída.*²⁷⁹ Do desenho à arquitetura, era nas formas que Aldo Rossi encontrava os símbolos possíveis para expressar o sentimento de transição que caracteriza a vida humana. Uma vontade que se forma ciente de que a representação formal surge lado a lado com uma noção de criação e extinção, como algo que num momento encena movimento, enquanto noutro, serve de palco para o abandono.

palco para o abandono

A ruína serve como a representação do ponto final das coisas como uma memória física de algo que está ausente, mas que já pertenceu aquele lugar. Se alguma vida pertenceu a um determinado espaço, só a ruína tem a capacidade de provocar a imaginação humana para tornar em movimento essa possibilidade. A ruína como arma do pensamento que permite entender um tempo-limite que aproxima a vida e a morte a símbolos simples de um início e um fim. O artista que trabalha ciente desta noção de tempo sabe que o seu movimento será uma antecipação do fim, mas como mostra Diogo Seixas Lopes, *a analogia com a morte é possível apenas quando se lida com o objeto acabado, com o fim de todas as coisas: qualquer relacionamento que não seja o da casa abandonada e da obra abandonada é por consequência intransmissível.*²⁸⁰ Só a relação posterior com a obra permite entender esse gesto de antecipação, pois nenhuma vontade precedente à criação se capacita de representar um limite. Existe *o puro relógio do tempo, o inverosímil extraplano, o latejar que está sempre metido no silêncio* que marca o ritmo da

²⁷⁸ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.168

²⁷⁹ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.23

²⁸⁰ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.242

vida, e se, por um lado, muitos seres não têm *a subtileza bastante para ouvir*²⁸¹, por outro lado, o artista, que cria com essa vontade de evocar o limite entre criação e extinção, sim. Como no caso de Aldo Rossi em que *o princípio da conservação de energia mistura-se com a pesquisa da felicidade e da morte*²⁸² e que pauteia o gesto por esse tempo que se esconde debaixo das camadas do real, e que só o artista, que pensa na ruína que a sua obra será, encontra.

imagine-se uma
pausa no tempo



tempo - apropriação

*O teatro é muito semelhante à arquitetura porque tem a ver com um acontecimento: o seu início, o seu desenvolvimento e a sua conclusão*²⁸³, mas que ao transcender o campo do real (do homem) serve de modo para a transição para o mundo da imaginação ou até do insensato²⁸⁴. Esta ideia do gesto criativo, enquanto uma adição ao existente real permite, por um lado, criar novos cenários para o predicado do homem, mas, por outro lado, permite também *a adesão da obra à leitura da natureza*.²⁸⁵ É nesse lugar que transcende o real que

²⁸¹ DE LA SERNA, Ramón Gomez, *O médico inverosímil*, Lisboa: Antígona, 1998, p.116

²⁸² ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.22

²⁸³ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.80

²⁸⁴ Idem, p.105

²⁸⁵ ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d, p.8

se encontra o tempo que ultrapassa o limite, o tempo que pertence à natureza. Só um tempo externo ao homem conhece a ideia de algo que não tem nem início nem fim. Um tempo que entende a dimensão da natureza sobre o homem, sobretudo, a sua capacidade para se apropriar das formas do homem. O olhar sobre a ruína permite compreender esta segunda noção de tempo, esse tempo contínuo e infinito, a qual o homem tenta, por força da linguagem, limitar e definir. A ruína permite ver, por um lado, as vontades do gesto criativo que se perderam, ou modificaram por novas vontades de novos homens, e, por outro lado, um certo momento de pausa a uma realidade que já não pertence, mas que em algum momento pertenceu e à qual a natureza decidiu preservar a representação. Vontades passadas como *mesas postas para a eternidade, bebidas nunca consumidas, coisas que são apenas elas próprias*²⁸⁶, que representam o contraste entre esses dois tempos, um de limite e outro de apropriação.

A ligação que se cria entre esta ideia de apropriação e natureza não serve apenas para entender a forma como o mundo natural envolve o objeto humano, mas também, como o próprio homem se apodera de formas criadas por homens passados. Pausa neste excerto de Cortázar: *Uma esperança construiu uma casa para si e pôs-lhe um azulejo que dizia: "Bem-vindos os que chegam a este lugar"*.²⁸⁷ A ironia deste gesto que constrói por vontade própria, mas chama o *outro* para se apropriar dessa vontade, serve de retrato para essa ideia que mistura uma certa vontade de criar algo como seu e uma liberdade para a apropriação. Essa mistura surge pela compreensão que o limite a uma determinada apropriação é ilusório e só pertence ao real na limitação da existência humana. Aldo Rossi entende essa necessidade de abandono sobre a obra, sobre o desenho, que *deve ser de algum modo conclusivo, mesmo que seja apenas para poder ser repetido com leves variações ou deslocações, ou assimilado por novos projetos, novos lugares e novas técnicas: outras formas de vislumbrarmos sempre um pouco de vida*.²⁸⁸ O abandono surge como um elemento do destino que o autor não pode controlar. Pode até tentar prever, mas essa previsão será limitada pelas circunstâncias momentâneas, com isso a

necessidade de abandono

²⁸⁶ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.271

²⁸⁷ CORTÁZAR, Julio, *Histórias de Cronópios e de Famas*, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2019, p.119

²⁸⁸ LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.305

tentativa consiste, no caso da arquitetura, a de criar um cenário para o predicado em que *o desenho pode ser sugestivo, e enquanto se autolimita, alarga-se à memória, aos objetos, às situações*.²⁸⁹ A própria construção perde ligações com o autor no momento da sua conclusão. O primeiro toque no papel é ao mesmo tempo o início e o fim do gesto do arquiteto. É aí que termina a sua influência na criação. Após isso são outros ventos que encaminham o projeto até ao porto. A tripulação não se faz só pelo comandante, mas é ele que encaminha no primeiro apontar. O ritmo de um projeto é pautado por esse indicar, mas perde a sua ligação ao autor quando contacta com o *outro*. A forma construída encontra no novo utilizador (distante da função de criador da mesma) uma identificação com novos predicados, e é por isso que a mesma pode compreender ao longo desse tempo ilimitado uma variação de funções e de vidas com as quais dialoga. *As modificações são intrínsecas ao próprio destino das coisas uma vez que na evolução há uma singular fixação. São talvez estes os materiais das coisas e dos corpos e, portanto, da arquitetura. A única superioridade da coisa construída e da paisagem é desta permanecer para além das pessoas*.²⁹⁰

O gesto do desenho termina em si mesmo e todas as apropriações futuras não são controláveis pelo autor, da mesma forma que uma ruína de uma casa não controla as ervas trepadeiras que pintam de nova cor as suas paredes, nem a material do chão que outrora foi de betão e hoje é de folhas de carvalho. Aldo Rossi encontra neste espaço apropriado um lugar de beleza, como ao falar da fenda do Panteão: *Gostava do assentamento do Panteão descrito nos livros de estética; a fissura imprevista, uma pequena derrocada visual mas contida, dá uma imensa força à arquitetura porque a sua beleza não se pode prever*.²⁹¹ A imprevisibilidade dá a novidade ao desenho. A obra, como o desenho, adquire autonomia própria no momento que se despede de quem a cria e torna-se matéria para novas possibilidades.

²⁸⁹ ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013, p.63

²⁹⁰ Idem, p.89

²⁹¹ Idem, p.67

O desenho não é mais que uma representação de um abandono entre autor e ideias que lhe pertenceram em determinada circunstância da sua biografia. Aldo Rossi, pela sua bivalência entre desenho e arquitetura, envia cartas aos homens que virão a seguir de duas formas: como retratos autobiográficos deixa, no caso da arquitetura, cenários para o predado do desconhecido, e no caso do desenho, poemas para o novo romântico que surgirá.

perda da identidade

Após esses ensaios que mostram uma provocação que separa dois momentos na construção da identidade de Aldo Rossi torna-se útil um ensaio que compreenda o estado do autor na concretização do desenho de 1974 e a distância que o mesmo tinha a essa ferramenta que é o desenho. Um diálogo com Diogo Seixas Lopes parece o gesto correto na aproximação a essas duas vontades.

Propõe-se que algo entre a dupla noção de ruína e um acidente sofrido em 1971 é o motivo de alteração de um certo estado de espírito em Aldo Rossi. Apesar do fascínio, reconhecido pelo mesmo, desde a sua infância, nesta espécie de formas abandonadas talvez tenha sido esse acidente, que o colocou numa posição nunca antes experimentada, a rótula de transição. A arbitrariedade da circunstância que uniu esse momento ao projeto para o cemitério de San Cataldo serviu para aproximar, cada vez mais, Aldo Rossi da ideia de perda.

rótula de transição

De acordo com esta encenação de um crime a construção da identidade desenvolve-se pela acumulação de experiências no mundo e um acidente que coloca Aldo Rossi em estado de perigo talvez possa ser um marco preponderante na definição dessa identidade, que neste caso, fala pelo desenho e pela arquitetura. A situação biográfica em diálogo com o momento disciplinar, em que *a arquitetura hesitava entre a consciência*

da sua autonomia e os atuais obstáculos à reafecção desse poder²⁹², pôde provocar um novo estado de *desilusão, resignação e redimensionamento de expectativas*.²⁹³ Um estado que Diogo Seixas Lopes classifica de melancólico, um estado inquieto como *condição prévia do génio*.²⁹⁴ Este estado torna-se interessante para a ideia de que a criação nasce do centro do autor, em que o mesmo tem de mergulhar sobre o seu íntimo para se distanciar das coisas externas e se encontrar com as interiores. Uma ideia que vê a melancolia como um estado inquieto e consciente do real que surge da tentativa do autor de encontrar o seu lugar no entorno²⁹⁵. Um estado que evoca o pensamento de que *a arquitetura acabou*²⁹⁶, e que se encontra um confronto entre a inutilidade da expressão e a obrigação da mesma. Uma sensação de ausência a que Aldo Rossi responde com um refúgio *em ideias, imagens e memórias desconexas*²⁹⁷ como um motivo para o ato criativo. Um estado de dúvida constante entre entusiasmo e frustração ou entre concentração no ato objetivo e subjetivo é o que permite a Aldo Rossi entender que se *a melancolia é uma questão de carácter. Arquitetura também*.²⁹⁸ Este seu temperamento sobre o ato criativo provoca uma nova distância entre o desenho e si mesmo, em que o mesmo serve para o labor da vida intelectual.

Para compreender a distância do desenho ao autor aproveitam-se ainda outras palavras de Diogo Seixas Lopes: *Este recuo remeteu a sua obra ao estatuto de símbolo poético, sem utilidade instrumental*.²⁹⁹ Pode-se questionar esta observação se observarmos o gesto arquitetónico não só pelo seu resultado formal, mas também pelo percurso que começa numa inquietação interna do autor e só termina numa forma física. Quando se pensa em todo esse percurso percebe-se, por um lado, que a obra começa do desenho enquanto ferramenta ao diálogo que parte de um movimento interno para chegar a um movimento externo sobre a matéria e, por outro lado, que a obra acaba como uma

²⁹² LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019, p.278

²⁹³ Idem, p.277

²⁹⁴ Idem, p.33

²⁹⁵ Como o entorno matemático que se refere ao conjunto de pontos que circundam um determinado ponto. É a posição desse ponto que o estado melancólico procura.

²⁹⁶ Idem, p.293

²⁹⁷ Idem, p.293

²⁹⁸ Idem, p.305

²⁹⁹ Idem, p.277

ferramenta ou cenário para o predicação do homem, o que desde já defende o seu caráter instrumental, e ainda, que a mesma evoca um novo diálogo entre as mesmas personagens, mas num percurso inverso, onde a mesma, como um movimento externo sobre a matéria permite a experimentação do autor, e não só, o que provoca novos movimentos internos. A obra pode tornar-se um símbolo poético, mas com isso não perde a sua utilidade instrumental. Tanto não perde como evoca uma utilidade em duas escalas, uma de encontro ao autor e outra de encontro à sociedade.

ATO_5

A cortina abre-se.

Narrador: Senhoras e senhores apresento-vos a cena final onde se conhece e se divaga em torno de um crime, como fazem as senhoras á janela ao ouvirem as discussões do novo casal no bairro, grito-vos, o momento de ligar as peças e de ativar no seu expoente máximo o carácter especulativo que uma investigação académica pode ter.

Mas isso não foi já feito?

Neste momento em que me preparo para vos abandonar questiono-me: Será que já vos apresentei realmente o crime? Esperem! Será que já me apresentaram a vocês? Não sei!

Como não sei o que responder leio as palavras que me pediram para vos ditar e que, amavelmente, escreveram neste papel:

Seguem-se dois momentos, duas apresentações. Um crime. Um narrador.

O crime já se conhece. O narrador que se confunde com um espectador, mas que na verdade foi chamado ao palco para atuar como um qualquer ator e, apesar da apresentação do narrador tornar-se demasiado autobiográfica e com isso inútil para o recetor, existem forças e vontades que superam as aspirações da envolvente, por isso a peça encerra-se com a apresentação do narrador, da personagem e não do ator

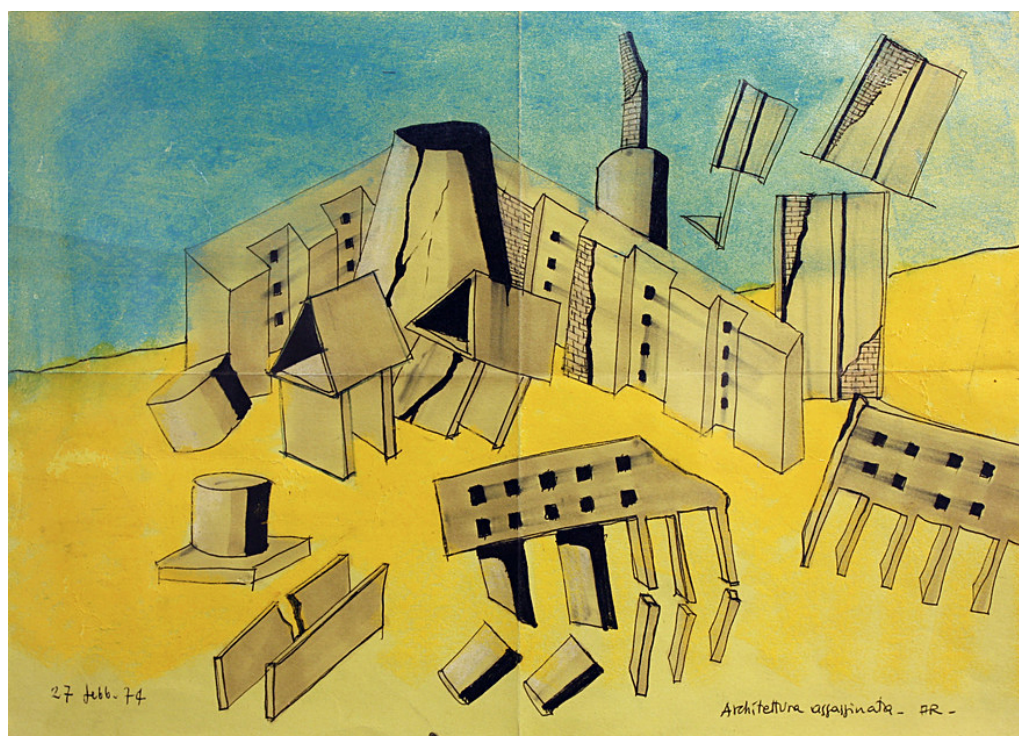
A cortina nunca mais se fecha.

[ato 5 | cena 1]

(Aldo Rossi)

história de um crime

architettura assassinata como meio



ficha técnica

ALDO ROSSI

Itália, 1931 - 1997

ARCHITETTURA ASSASSINATA, 1974

Técnica mista sobre papel

apro. 297mm x 420mm

teatro dos cinco sentidos³⁰⁰

A plateia já bufava a impaciência quando um velho de cara estupidamente feliz subiu as escadas de madeira, com cicatrizes do lodo formado pela aglomeração de uma humidade nas velhas peças. Acenou para o impaciente público que não lhe retribuiu a saudação. O seu lânguido sorriso desfez-se e compreendeu que estava perante uma plateia cega e intuída por uma ideia de repugnância por aquele decadente e mórbido Teatro ambulante. O velho tirou do bolso um farrapo vermelho com o qual vendou os olhos e iniciou a discursão, gracejou interiormente ao refletir que o discurso era uma velha e inutilizada ferramenta e o que se propunha a fazer era, na verdade, monologar divagações de estádios espontâneos:

- Bem-vindos meninos e meninas ao Teatro da felicidade, onde a verdade fica de fora e somos todos geridos por um urso aos gritos, aflito pela ausência de carinho. Todas as atuações são experimentais e momentâneas, liberdade e adversão ao pensamento para uma libertação animal do homem. Começo este monólogo contando a história de um mundo muito antigo, muito anterior ao nosso, onde apenas viviam dois homens, que comunicavam entre si apenas pelo olhar. Não existiam conceitos como adjetivos, tempo e espaço, apenas uma concentração da ação nestes dois olhares, uma relação do inquirir e da bela arte do não ter resposta, um mundo carente de intenções. A ignorância era mútua, não havia prova de êxitos na comunicação que provassem qualquer sabedoria pela relação. A verdade estava na criação individual, cada um via um mundo novo, que, pela inexistência de tempo, medrava por uma capacidade imaginativa sem limites.

O monólogo emudeceu.

O anafado velho, num gesto lânguido, abriu uma pequena jaula de cartão cancelado perfurado com cortes de navalha, que trazia consigo desde o início do

³⁰⁰ s/a, *Um velho faz um barco*, n.p

espetáculo, como uma daquelas caixas onde guardam as galinhas os comerciantes de mercado, que em memórias meninas contém um fundamento de felicidade, mas agora, compreendendo a indecência de tal gesto, cobre essas memórias de uma lama repugnante e malcheirosa, e libertou uma doninha que percorreu o público num fétido ataque, e o velho, de sorriso arteiro, continuou:

- Independentemente de só possuírem a capacidade interpretativa de sentir pelo olhar o seu mundo possui aromas, cheiros de verdade, dizia-se. Era impossível captar nas feições daqueles dois velhos recém-nascidos qualquer tipo de interjeição. Só a profundidade de um olhar que caça todos os movimentos oculares do outro - baixou o volume da sua voz para o tom de confidência e segredou - captura e coleciona para futuras conversas mudas.

Alguns personagens do público já tinham abandonado o espetáculo, inclusive um de cara com rugas definidas pelas vascas que acompanham qualquer barqueiro, de olhos soturnos e de padecimento transpirado por rijas barbas, que levou consigo a doninha perturbadora dos perfumes da cidade. O velho interrompe, outra vez, o seu monólogo e, num tom de desaforo, sonda:

- Alguém viu minha irmã? Libertei-a há pouco e não sei onde se esconde.

De facto o cheiro a verdade, compreensão e natureza pode assustar o público que não vê, só escuta e cheira, intuindo a pobreza daquele ser preso a um animal como uma irmã. O pobre velho pensou que teria de continuar para conseguir o alimento que mata o sôfrego e animal desejo que se cria no homem que adormece de barriga vazia. Agora, o seu tom aumenta, e recomeça:

-Sabem uma coisa? Esses dois homens nunca saborearam o sabor da verdade por limitarem a sua existência a um olhar mútuo, apenas porque, desde que tinham memória, era assim a sua compreensão da existência. Nunca saborearam o beijo de umas palavras de um Sabato! Nunca se viram sem ser espelhados no outro! O seu conhecimento definia-se pela constante e repetitiva ação que não se reproduz em sabedoria pelas perspectivas do olhar, mas que se encerra num labirinto de tentativa e erro, uma experiência gerida pela incúria! Reduziram todas as possibilidades de receber o seu mundo ao olhar sobre o outro! Estão agora mortos, mas ainda se olham

pela lágrima do pretexto da sua existência. Um mundo fundado pelos dois homens procurado por observadores, viajantes da memória, daqueles que debitam laivos sobre o entendimento humano. Assim, floriu uma sociedade numa densidade populacional nunca incorporada numa textura de sensação. Um mundo agora desabitado, obra da incapacidade atual de olhar o outro para interpretar o seu mundo. Apesar dos limites do olhar sobre o outro, ao menos esses dois homens olhavam!

Terminou com esta ultima exclamação a sua velha história, retirou a venda e olhou a envolvente, a arquitetura como cenário do predicado, o campo de sempre, o rio de sempre, a solidão de sempre.

Sorriu!

No rio espelhava a sua irmã, no percurso da sua corrente, da nascente até ao encontro com o mar como analogia à realidade humana que se define pela construção sensorial, pelo entendimento sobre os cinco sentidos: *olfato, visão, audição, gosto e tato*. A unidade de entendimento só se concretiza pela distribuição das distâncias de olhar o mundo como uma corrente tranquila, que se move entre gestos de *intuir, experimentar, colecionar, saborear e praticar*.

ÍNDICE

fragmentos	a disciplina	p.040
	a escolha	p.018
	a reconstrução	p.004
	analogia	p.085
	autobiografia	p.117
	casabella	p.019
	cidade como unidade	p.036
	coleção	p.060
	como atmosfera	p.077
	como escolha	p.080
	como mestres	p.081
	construção analógica	p.088
	construção da identidade	p.120
	construção de dicionários	p.102
	construção por fragmentos	p.106
	continuità	p.021
	crítica ao totalitarismo	p.002
	cronologia biográfica	p.024
	de ferramenta a poema	p.066
	de fragmentos a unidade	p.039
	de unidade a fragmentos	p.032
	dicionário	p.055
	do desenho à obra	p.072
	do desenho ao autor	p.110
	em arquitetura	p.068
	experiência	p.060
	ferramenta	p.044
	ficha técnica	p.135
	figura e modo	p.101

forma e motivo	p.094
fragmento	p.103
fragmentos da cidade	p.035
identidade	p.113
imaginação	p.061
l'architettura della città	p.030
memória individual e memória coletiva	p.016
mito do equilíbrio	p.011
museologia	p.015
natureza figurativa	p.091
o intelectual (1)	p.007
o intelectual (2)	p.008
os planos	p.009
percurso 1	p.058
percurso 2	p.073
percurso 3	p.111
perda da identidade	p.131
poesia	p.050
populismo e racionalismo	p.013
referências	p.075
representação	p.063
ruína	p.124
semiologia	p.086
teatro dos cinco sentidos	p.136
tempo - apropriação	p.128
tempo - limite	p.126

PERCURSO das imagens

Origem: Richard Long - Walking a Line in Peru, 1972

Destino: percurso 1 (p.059)

Origem: Edward Hopper - Cape Cod Morning, 1950

Destino: percurso 1 (p.064)

Origem: Massimo Scolari - Urban Passage Project, Axonometric, 1974

Destino: analogia (p.087)

Origem: Canaletto - Capriccio com edifícios palladianos, 1759

Destino: construção analógica (p.089)

Origem: André Breton - Cadavre Exquis, 1928

Destino: construção por fragmentos (p.109)

Origem: Helena Almeida - Estudo para um Enriquecimento Interior, 1977

Destino: percurso 3 (p.112)

Origem: Stelarc - Event for Stretched Skin, 1976

Destino: identidade (p.116)

Origem: Paul Klee, Senecio, 1922

Destino: autobiografia (p.119)

Origem: Aldo Rossi - La Città Analoga, 1976

Destino: construção da identidade (p.120)

Origem: Luigi Ghirri - Rimini, 1977

Destino: ruína (p.125)

Origem: Angelo Morbelli, Il Natale di rimasti, 1903

Destino: tempo-limite (p.128)

BIBLIOGRAFIA

unidade

- Rossi, Aldo, *A arquitetura da cidade*, Lisboa: Edições 70, xxx
- LOPES, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2019
- Rossi, Aldo, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, 2013

fragmentos

- BACHELARD, Gaston, *The poetics of Space*, New York: Penguin Books, 2014
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa: Edições 70, 2009
- BAUDELAIRE, Charles, *As Flores do Mal*, Lisboa: Relógio d'Água, 2003
- BORGES, Jorge Luis, *Atlas*, Lisboa: Quetzal, 2018
- BORGES, Jorge Luís, *Ficções*, Lisboa: Quetzal Editores, 2020
- BRETON, André, *Manifestoes of Surrealism*, Michingan: The University of Michigan Press, s.d.
- CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo*, Lisboa: Livros do Brasil, 2020
- CORTÁZAR, Julio, *Histórias de Cronópios e de Famas*, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2019
- DAUMAL, René, *O Monte Análogo*, Lisboa: Veja, 1992
- DE LA SERNA, Ramón Gómez, *O médico inverosímil*, Lisboa: Antígona, 1998
- DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Crime e Castigo*, Porto: Civilização Editora, 2015
- DROZ, Bernard, *História do século XX*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988
- ECO, Umberto, *O Signo*, Lisboa: Editorial Presença, 1977
- FIGUEIRA, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80*. Dissertação de Doutoramento (FCTUC, 2009)
- FOUCAULT, Michel, *O que é o autor?*, Lisboa: Nova Veja, 2018
- GRAMSCI, António, *A Cultura, os Subalternos, a Educação*, Lisboa: Edições Colibri, 2021
- HEIDEGGER, Martin, *A origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, 2018
- HELDER, Herberto, *Apresentações do Rosto*, Porto: Porto Editora, 2020
- HUGO, Victor, *Os miseráveis I*, Lisboa: Relógio d'Água, 2017, p.84ECO, Umbero, *O Signo*, Lisboa: Editora Presença, 1977
- LLOSA, Mário Vargas, *A Guerra do Fim do Mundo*, Lisboa: Leya, 2016

ONDJAKI, *Os da minha rua*, Lisboa: Editora Caminho, 2020

ORWELL, George, 1984, Lisboa: Antígona, 2013, p.38-9

OUREDNIK, Patrik, *Europeana*, Lisboa: Antígona, 2017

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, Porto: Assírio & Alvim, 2014

PIRANDELLO, Luigi, *Um, ninguém e cem mil*, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2017

ROSSI, Aldo, *Introduction to Boullée*, 1967, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d

ROSSI, Aldo, *I Quaderni Azzurri - Excerpts from Volumes I-IX, 1969-71*, in JAZMINES, Stephanie Square, *Triangle, Circle. Then the Windows: The Poetry of San Cataldo Cemetery*, Yale University, s/d

ROSSI, Aldo, *Posicionamientos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018

SPENGLER, Oswald, *O Homem e a Técnica*, Lisboa: Guimarães Editores, 1993

TAFURI, Manfredo, *History of Italian architecture, 1944-1985*, Cambridge: The MIT Press, 1988

TAVARES, Gonçalo, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa: Relógio d'Água, 2019

TAVARES, Gonçalo, M., *Biblioteca*, Lisboa: Campo das Letras, 2004

TAVARES, Gonçalo M., *Breve Notas sobre o Medo*, Lisboa: Relógio D'Água, 2019

VIEIRA, Joaquim, *Eu desenho e projeto in PSIAX n.º3* / Joaquim Vieira Pinto e Vitor da Silva, ed. - [S.l.] Universidade do Minho, 2002

