CARLO SCARPA
desenho e desígnio

Dissertação de Mestrado
FAUP 2009

Ana Paula Andrade do Fundo

Docente acompanhante:
Arqtº Manuel Botelho

Agradecimentos
Ao arquitecto Manuel Botelho pelo acompanhamento do trabalho.
Ao Andrea por todo o apoio ao longo do trabalho, pela crítica e troca de ideias.
Aos meus pais... por tudo.

CARLO SCARPA
desenho e desígnio

ABSTRACT

O processo de projectar baseia-se numa cooperação contínua entre o sentimento e o intelecto. As emoções, preferências, ânsias e cobiças que surgem e tomam forma devem ser examinadas com um raciocínio crítico. [1]

A figura de Carlo Scarpa deve entender-se no contexto em que surge. Veneziano, frequenta a Academia de Belas Artes aquando da transição, em Itália, do Classicismo para o Movimento Moderno.

É a prática do desenho, adquirida na Academia, que vai permitir a Scarpa desenvolver as suas obras de arquitectura. É através do desenho que Scarpa cria, constrói, experimenta e vê.

Os desenhos e esquissos de projecto de Carlo Scarpa não são meros desenhos de representação. São desígnio, exprimem uma intenção, um projecto. *Scarpa desenhava para construir. Até a análise mais superficial dos seus desenhos revela desde o início uma obsessão pelos materiais, a construção, os efeitos de luz e de texturas, a montagem tridimensional dos objectos.*[2]

A arquitectura de Carlo Scarpa faz-se de subtis gestos e variações, num trabalho artesanal, lento, meticuloso, rigoroso e emotivo. É uma arquitectura que mostra uma sensibilidade invulgar, um cuidadoso desenho de detalhes, relações espaciais, tensão e equilíbrio cujo sentido é procurado sempre tendo como instrumento o desenho. Scarpa desenha cada pormenor tendo em vista a imagem e o significado que pretende transmitir, não optando pelas soluções convencionais.

O desenho aliado a um espírito extremamente humanista permite a Carlo Scarpa fazer dos seus projectos muito mais do que simples edifícios. Com a sua arte Scarpa reinventa e dá um novo brilho à personagem de António Canova, restitui à cidade de Verona o seu edifício símbolo, assim como parte da sua história, representa o sonho, a vida, a morte nos volumes cinzentos em betão da Tomba Brion.

Actualmente, o estatuto artístico do arquitecto começa a desvanecer. O método de projecto de Scarpa está muito distante das técnicas de projectação contemporâneas. Com os novos meios auxiliares do projecto que ditam o progressivo esquecimento do desenho como instrumento do arquitecto, algo se ganha, muito se perde.

---

[1] Peter Zumthor, *Pensar a arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 19.

[2] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p. 12 - "Scarpa disegnava per costruire. Anche l'analisi più superficiale dei suoi disegni rivela fin dall'inizio un'ossessione per i materiali, la costruzione, gli effetti di luce e di texture, l'assemblaggio tridimensionale degli oggetti."

ABSTRACT

The design process is based on a constant interplay of feeling and reason. The feelings, preferences, longings, and desires that emerge and demand to be given a form must be controlled by powers of reasoning.[1]

The character of Carlo Scarpa must be understood in the context that he arises. Scarpa was born in Venice and he graduated from the Academy of Fine Arts, during the transition, in Italy, from the Classicism to the Modern Movement.

The practice of drawing, acquired in the Academy, will allow Scarpa to develop his architectural projects. Scarpa creates, constructs, experiments end see through the drawing.

The project drawings and sketches made by Carlo Scarpa aren't mere drawings of representation. They are "intention", they express a meaning, a project. *Scarpa draws to build. Also the most superficial analysis his drawings reveals since the beginning an obsession for the materials, the construction, the light effects and textures, the three-dimensional assembly of the objects.*[2]

The architecture of Carlo Scarpa is made of subtle gestures and variations, in a craft, slow, meticulous, rigorous, and emotional work. His architecture reveals one unusual sensibility, one careful design of the details, spatial relationships, tension and balance which sense is searched always having the drawing as an instrument. Scarpa draws every detail, looking for the image and meaning that he intents to transmit. He never adopts the conventional solutions.

The drawing associated to a humanist spirit allows Carlo Scarpa to make his projects become much more than simple buildings. With his art Scarpa reinvents and gives a new shine to the character of Antonio Canova; he gives back to the city of Verona his symbolic building, also as a part of his story; he represents the dream, life and death in the concrete grey volumes of the Brion Tomb.

Actually, the artistic statute of the architect begins to vanish. Scarpa's project method is far away from the contemporary's project techniques. With the new project aids, that announce the progressive forgetfulness of the drawing as an architect's instrument, we gain something, we lose a lot.

---

[1] Peter Zumthor, *Thinking Architecture,* Basel : Birkhäuser, 2006, p. 20.

[2] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p. 12 - "Scarpa disegnava per costruire. Anche l'analisi più superficiale dei suoi disegni rivela fin dall'inizio un'ossessione per i materiali, la costruzione, gli effetti di luce e di texture, l'assemblaggio tridimensionale degli oggetti."

ÍNDICE

1. Introdução 13
1.1. Objectivo 15
1.2. Método e desenvolvimento do trabalho 17

2. O projecto em Scarpa 19
2.1. Contextualização 21
2.2. O processo como percurso 27
2.3. O pormenor 35

3. A composição da luz na Gipsoteca Canoviana 43
3.1. Um novo espaço para os gessos de Canova 45
3.2. O desenho do espaço 49
3.3. As esculturas dispostas na luz 57

4. A ideia de restauro em Castelvecchio 65
4.1. História e projecto 67
4.2. Requalificação exterior 71
4.3. Reorganização do espaço expositivo 75

5. O mundo do sonho na Tomba Brion 87
5.1. Um espaço para a memória 89
5.2. Forma e ideia. Desenho e símbolo 93
5.3. Materialidade 105

6. Carlo Scarpa e contemporaneidade 115
6.1. Contexto de Scarpa e a Escola do Porto 117
6.2. O desenho desígnio 123

7. Nota conclusiva 129

8. Bibliografia 135

9. Créditos de imagens 139

In the work of Carlo Scarpa
"Beauty"
the first sense
Art
the first word
Then wonder
Then the inner realization of "Form"
the sense of the wholeness of inseparable elements.
Design consults Nature
to give presence to the elements.
A work of art makes manifest the wholeness of "Form"
the symphony of the selected shapes of the elements.

In the elements
the joint inspires ornament, its celebration.
The detail is the adoration of Nature.

Louis I. Kahn [1]

[1] cit. Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978,* Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 190

1. Introdução

Após uma longa estadia em Itália, ao abrigo do programa Erasmus, as viagens de Norte a Sul do país revelaram-se experiências extremamente enriquecedoras e reveladoras de arquitecturas até então praticamente desconhecidas. Entre elas, a descoberta da obra de Carlo Scarpa, na sequência de uma visita às cidades de Veneza e Verona despertou um interesse invulgar, proporcionando uma reflexão sobre a forma como certas questões frequentemente negligenciadas na arquitectura têm um papel crucial na caracterização das construções.

Nas obras de Scarpa o desenho reflectido das formas, da composição e dos detalhes construtivos surpreende pela delicadeza e elegância, cuidando sempre dos aspectos mais intrínsecos, que constituem e caracterizam a arquitectura, como o material, o invólucro, as concavidades, o cheio, o vazio, a textura, a luz e a cor. O método de projecto de Carlo Scarpa revela muito desta sensibilidade revista nos seus edifícios. O desenho, como instrumento essencial na procura incansável de uma forma e de um sentido para as construções, transforma-se no veículo do pensamento de Scarpa.

Os desenhos e esquissos de projecto elaborados por Scarpa contêm uma expressividade e emotividade que se reflecte na arquitectura que constrói.

1.1. Objectivo

A análise da obra do arquitecto Carlo Scarpa limitou-se pela selecção de casos de estudo. Foram escolhidas três obras significativas, as quais apresentam questões arquitectónicas e projectuais distintas: a Gipsoteca Canoviana (1955-1957), que constitui a ampliação de um museu já existente, onde as questões de iluminação e composição representam o fulcro do projecto; o Museu de Castelvecchio (1956-1964), edifício histórico, símbolo da cidade de Verona, cujo trabalho de restauro se guia por premissas que se distanciam das regras convencionais; e a Tomba Brion (1969-1978), monumento funerário, uma celebração à vida, à morte e ao amor, onde as potencialidades dos materiais de construção são exploradas de modo a oferecerem o máximo das suas qualidades expressivas.

A partir da análise destas obras pretende-se perceber o processo de projecto do arquitecto.

1.2. Método

O presente trabalho divide-se essencialmente em três partes distintas. Numa primeira parte é contextualizada a figura de Carlo Scarpa, seguindo-se uma análise do seu processo de projecto e do modo como o desenho constitui para Scarpa um instrumento de trabalho. É ainda feita uma referência ao pormenor nas obras de Scarpa.

A segunda parte é constituída pela análise das três obras onde o aprofundamento das temáticas relacionadas com cada uma delas procura sempre justificar as escolhas projectuais e evidenciar o papel do desenho como instrumento essencial para o desenvolvimento das intenções.

A terceira parte constitui uma reflexão acerca da arquitectura de Scarpa em contraponto com o panorama contemporâneo. O desenho sempre esteve presente na vida do homem, constituindo um meio de conhecimento, apesar disso, actualmente o arquitecto inicia a distanciar-se da experiência do desenho manual.

Analisando o processo de Scarpa não podemos deixar de recordar o método de projecto cultivado na Escola do Porto, onde o desenho é ensinado de forma a servir o processo de projecto.

O estudo tem como base a visita às obras em questão, assim como uma análise atenta dos inúmeros desenhos de projecto de Carlo Scarpa. O discurso baseia-se em textos teóricos acerca de Carlo Scarpa, assim como outros sobre a arquitectura em geral ou acerca de temas específicos que se justificaram oportunos como suporte ao estudo em causa.

2. O projecto em Scarpa

2.1. Contextualização

Carlo Alberto Scarpa nasce a 2 de Junho de 1906, em Veneza, onde viveu durante grande parte da sua vida.

Veneza

A luz viva e inquieta reflectida entre o brilho da água e as tonalidades do edifícios de fachadas decoradas, é uma característica particular da cidade de Veneza que terá influenciado muito a forma de Scarpa perceber e sentir a arquitectura.

O movimento moderno na arquitectura e na arte em geral, surge em Itália pelo menos com uma década de atraso relativamente aos outros países europeus. [1]

formação

O reflexo tardio de movimentos como a Secessão Vienense ou Arts and Crafts deu-se em Itália durante os estudos de Scarpa na Academia de Belas Artes de Veneza, nos anos 20. Estas correntes artísticas voltadas directamente para o "fazer", valorizando a habilidade artesanal influenciaram Scarpa na sua formação. Na Academia de Belas Artes reinava um espírito muito mais artesanal e artístico do que nas faculdades de arquitectura da época, embora o ensino da arquitectura na altura fosse muito ligado ao Neoclassicismo e ancorado ainda ao gosto do século anterior.[2]

Na verdade e infelizmente, eu descendo, por tradição cultural, do monumento a Vittorio Emanuele II em Roma. Eu era, de facto, o melhor aluno do meu professor da Academia, que por sua vez tinha sido o melhor aluno do autor daquele monumento... A pobreza espiritual daquela época era devida ao facto que os professores das academias de belas artes partilhavam o gosto eclético do século XIX.[3]

Ainda durante os estudos Scarpa inicia a actividade profissional como assistente do arquitecto Vincenzo Rinaldo entre 1922 e 1924, obtendo o diploma de professor de desenho arquitectónico pela Academia de Belas Artes de Veneza em 1926.

É também nesse ano de 1926, durante este clima de estagnação ideológica, que nasce o "Grupo Sete", do qual faziam parte arquitectos como Guiseppe Terragni e Adalberto Libera, entre outros. Este grupo tinha como objectivo redesenhar um novo estilo adaptado ao regime Fascista. Este estilo de inspiração Neoclássica pretendia representar a força do "Império" Fascista.

influências

Scarpa nunca se identificou nem com o estilo Neoclássico ensinado pelos seus mestres da Academia, nem como o espírito do novo estilo Fascista implantado enquanto finalizava os

---

[1] confrontar: Bruno Zevi, *História da arquitectura moderna*, Volume I, Lisboa: Editora Arcádia, 1970.
[2] notas biograficas de Carlo Scarpa confrontar: Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978,* Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 305.
[3] Carlo Scarpa, Conferência *Può l'architettura essere poesia?*, Viena, 1976, cit. Francesco Dal Co, *op cit.*, p. 283 - "In verità e purtroppo, io discendo, per tradizione culturale, dal monumento a Vittorio Emanuele II a Roma. Io ero, infatti, il migliore allievo del mio professore d'Accademia, che a sua volta era stato il migliore allievo dell'autore di quel monumento... La povertà spirituale di quell'epoca era dovuta al fatto che gli insegnanti delle accademie di belle arti condividevano il gusto eclettico del XIX secolo."

seus estudos. O interesse de Scarpa estava mais virado para as correntes vindas de fora, como o movimento artesanal do Arts and Crafts e a conjugação do trabalho do artesão com o método industrial da Bauhaus, ou o estilo decorativista e inovador da Secessão Vienense.

Acabando o curso inicia a actividade didáctica no Instituto Universitário de Arquitectura de Veneza (IUAV), tendo ao longo de vários anos leccionado neste estabelecimento como professor de: decoração, desenho à vista, geometria descritiva, arquitectura de interiores, mobiliário e decoração e composição.

Poucos após concluir o curso, Scarpa concretiza os seus primeiros projectos de decoração de interiores, em 1929. É nesta altura que Scarpa conhece as obras de Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, através de publicações em alemão, língua que não compreendia, mas cujas imagens o terão marcado.

vidraria Murano

Entre 1933 e 1947 colabora na vidraria de Murano Venini ocupando o cargo de consultor artístico, o que o levou a conhecer profundamente as técnicas de tratamento e de trabalho com o vidro, acompanhando o trabalho dos artesãos nas oficinas.

No ano de 1935 é confiado a Scarpa o seu primeiro projecto público de destaque: o restauro de Ca'Foscari, sede da Universidade de Veneza, no entanto é graças aos inúmeros *allestimentos*[1] que organizou que a figura de Scarpa começa a ganhar destaque no panorama nacional, tendo o seu primeiro projecto deste tipo surgido em 1937.

Com o fim da segunda guerra mundial é ditado o desaparecimento progressivo da arquitectura fascista e surge o racionalismo do pós-guerra, caracterizado por personagens como Luigi Walter Moretti, Gio Ponti, Giuseppe Samonà, ou ainda Franco Albini, que à semelhança de Scarpa realizou um grande número de *allestimentos*, trabalhando ainda no campo do design, que surgia no panorama italiano após a segunda guerra mundial.

Com o aumento da importância da museografia, surge na altura um forte interesse nas exposições de arte. Os arquitectos italianos da época dedicavam-se muitas vezes à organização de exposições que iam acontecendo um pouco por todo o país. É deste interesse crescente pelas exposições de arte que surge a Bienal de Veneza, com o objectivo de estimular a actividade artística e o mercado da arte na cidade de Veneza.

Bienal de Veneza

A partir de 1948 e até 1972, Scarpa inicia um longo período de colaboração com a Bienal de Veneza, realizando uma prestigiosa série de intervenções, organizando diversas exposições, tendo ainda projectado a entrada do recinto da Bienal, o Pavilhão do Livro, Pavilhão da Venezuela e os Jardins das Esculturas.

Devido à sua presença na Bienal de Veneza, Scarpa tem a oportunidade de seguir de perto os movimentos artísticos da época, acompanhando sempre a vanguarda europeia.

---

[1] *Allestimento:* palavra italiana que designa o trabalho de organização do espaço para exposições.

É após a construção do Pavilhão do Livro nos jardins da Bienal de Veneza, em 1950, que as revistas de arquitectura começam a interessar-se pela obra de Scarpa.

Durante a sua vida Scarpa contacta pessoalmente com arquitectos como Josef Hoffmann, Frank Lloyd Wright e Louis Kahn.

Para Scarpa Viena era uma espécie de refúgio espiritual, partindo rumo à cidade austríaca sempre que o trabalho em Itália o cansava ou aborrecia. De Josef Hoffmann recebe influências na reinterpretação das formas e elementos construtivos classicistas assim como no uso criterioso de decoração. *In Hoffmann existe um profundo senso da decoração que, nos estudantes habituados à Academia de Belas Artes, fazia pensar, como afirma Ruskin, que a arquitectura é decoração.*[1]

Scarpa reconhece a sua admiração pela obra de Mies van der Rohe, Le Corbusier ou Alvar Aalto, mas afirmava: *a obra de Wright foi para mim como o golpe de um relâmpago, nunca tinha tido uma experiência semelhante... estava demasiado impressionado com a obra de Wright.*[2] De facto alguns dos primeiros projectos de Scarpa constituem uma alusão clara às formas orgânicas da arquitectura de Wright, desde a geometria e decoração até de certa forma à sua inspiração oriental. É numa viagem aos EUA em que visita as obras de Wright que Scarpa vai perdendo o fascínio inicial pelas obras de Wright. É também nesta viagem que conhece Louis Kahn, cujo contacto com a materialidade e historicismo das suas obras fizeram revelar em Scarpa uma consciência sensível a estes conceitos.

Enquanto a sua figura vai ganhando notoriedade no âmbito da arquitectura italiana, Scarpa, responde em tribunal por vários processos relacionados das obras que terá assinado sem que possuísse um diploma em arquitectura, apesar de todos terminarem em seu favor. Só no ano da sua morte, em 1978, é atribuído a Scarpa o diploma *honoris causa* em arquitectura pelo Instituto Universitário de Arquitectura de Veneza.

Japão

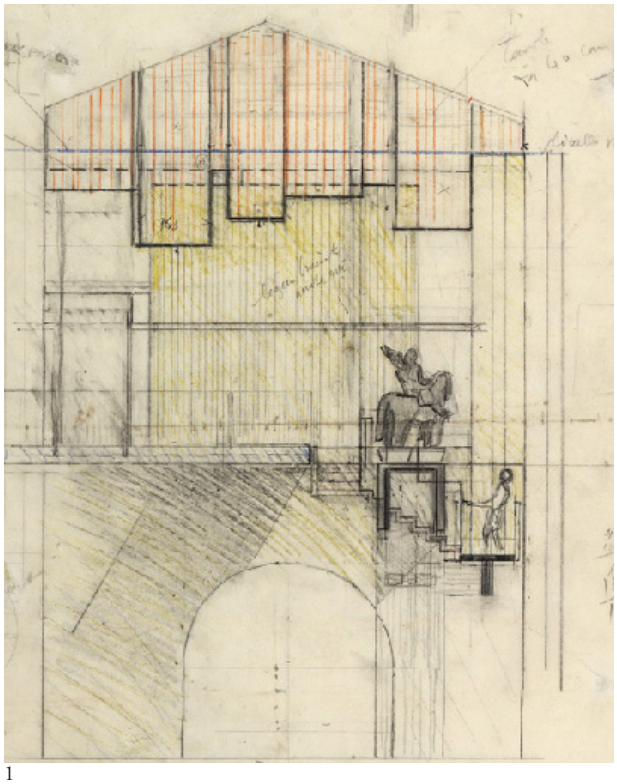
Scarpa visita pela primeira vez o Japão em 1969, apaixonado pelo país, pela sua cultura e arquitectura. Nas suas obras Scarpa inspira-se frequentemente em elementos característicos da arquitectura japonesa.

É também durante uma visita ao Japão, em Sendai que Scarpa morre, a 28 de Novembro de 1978, na consequência de uma queda de escadas.

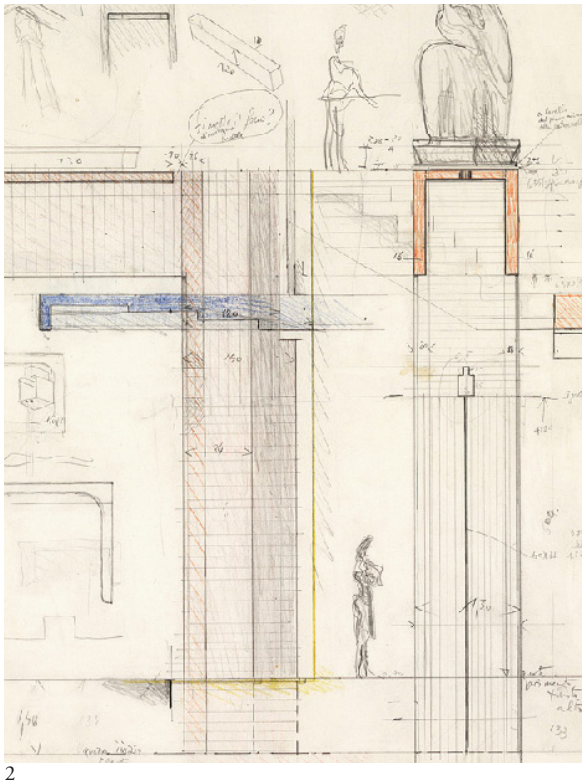
---

[1] Carlo Scarpa, Conferência em Viena, 1976, cit. Rainald Franz, in *Carlo Scarpa, Struttura e forme*, Regione Veneto: Marsilio Editori, 2007, p.99 - "In Hoffmann vi è una profonda espressione del senso della decorazione che, in studenti abituati all'Accademia di Belle Arti, faceva pensare, come afferma Ruskin, che l'architettura è decorazione".

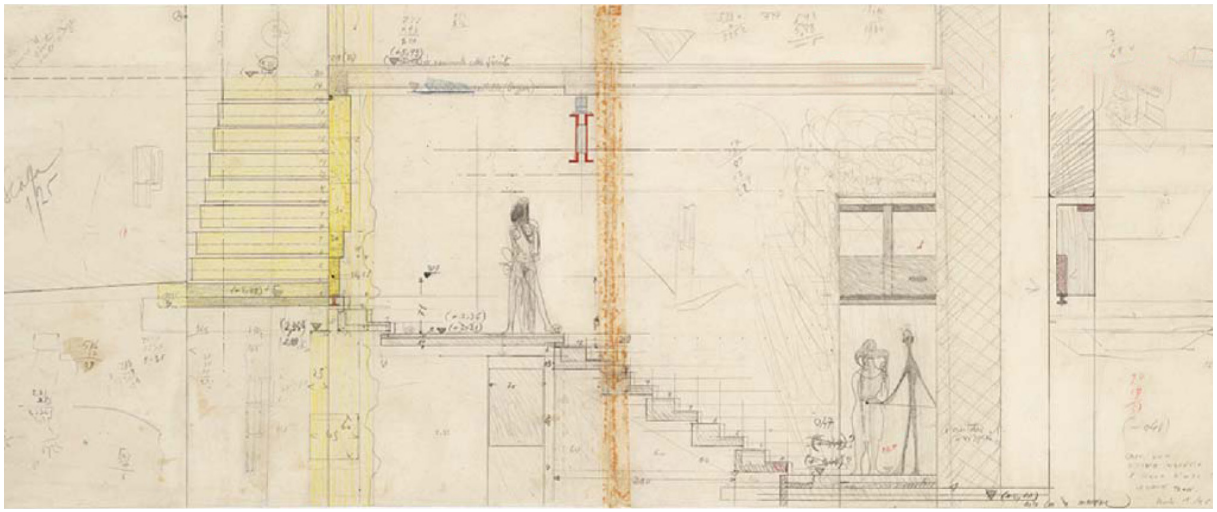
[2] Carlo Scarpa, cit. Dagmar Holste, *Carlo Scarpa, Struttura e forme*, Regione Veneto: Marsilio Editori, 2007, p.119 - "l'opera di Wright fu per me un colpo di fulmine. non avevo mai avuto un'esperienza simile... ero troppo impressionato dall'opera di Wright".



1



2



3

fig. 1 - desenho de estudo do projecto do Museu de Castelvecchio, sobre papel vegetal. (413 x 335 mm)
fig. 2 - desenho de estudo do projecto do Museu de Castelvecchio, sobre cartolina. (432 x 316 mm)
fig. 3 - desenho de estudo do projecto do Museu de Castelvecchio, sobre papel. (267 x 722 mm)

2.2. O processo como percurso

A arquitectura no seu complexo compõe-se do desenho e da construção. Quanto ao desenho, todo o seu objecto e o seu método consistem em encontrar um modo exacto e satisfatório para adaptar o todo e ligar linhas e ângulos, por meio dos quais resulte inteiramente definido o aspecto do edifício (...) de modo que toda a forma da construção repouse inteiramente no próprio desenho.[1]

desenho

O desenho é, desde que há memória, um meio privilegiado da expressão do homem.

Desde a antiguidade a arquitectura esteve sempre intimamente relacionada com as restantes artes, se pensarmos em exemplos como Michelangelo, Bernini ou Leonardo Da Vinci percebemos que o artista era plurifuncional, o seu conhecimento abrangia as mais diversas áreas, não se especializando unicamente numa delas. O arquitecto era essencialmente um artista, capaz de criar, inventar, construir edifícios e também pintar, esculpir e essencialmente desenhar.

O desenho era o método do conhecimento, um exemplo elucidativo desta questão são os desenhos de Leonardo da Vinci, que desenhava com o intuito de conhecer e perceber o seu funcionamento das coisas, o que é notório nos seus desenho do corpo humano e nos desenhos de engenhos e máquinas complexas. O desenho à mão permite uma grande aproximação ao objecto real, proporcionando um domínio sobre as formas idealizadas, num processo criativo, livre, expressivo e espontâneo.

O desenho, é de facto olhar com os seus olhos, observar, descobrir. Desenhar é aprender a ver, a ver nascer, crescer, desenvolver, morrer as coisas e as gentes. É necessário desenhar para levar ao nosso interior aquilo que foi visto e que ficará então inscrito na nossa memória para toda a vida. [2]

Scarpa tinha no desenho à mão o seu principal método de criação. O desenho era para Scarpa o instrumento essencial de concepção e experimentação das formas em permanente mutação, num processo aberto que se ia alterando e ajustando ao longo da construção, graças a um acompanhamento constante do trabalho em estaleiro.

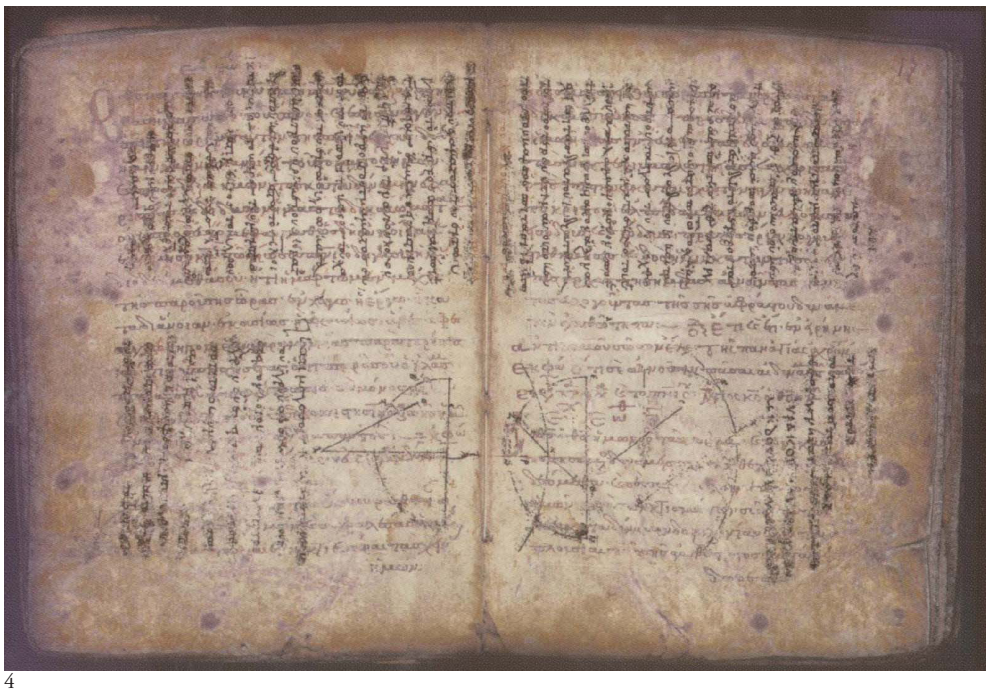
Para cada projecto Scarpa produzia uma quantidade infindável de desenhos e esquissos, que demonstram uma busca incansável e persistente da perfeição.

Scarpa desenhava sobre qualquer suporte que estivesse ao seu dispor e frequentemente sobre ambos os lados de uma folha.

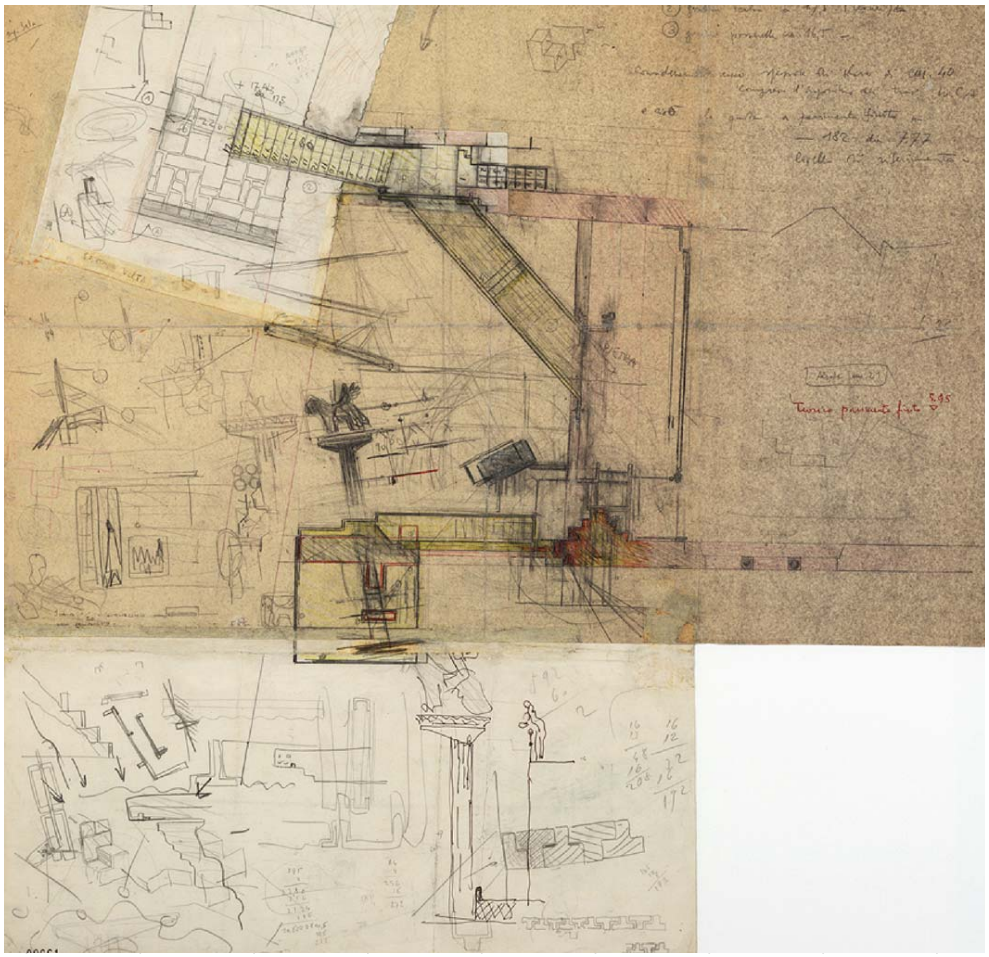
---

[1] Alberti *De re aedificatoria, Libro I, 1,* cit. Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti, architetto*, Firenze: Banca CR Firenze, 2005, p.39 - "L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione. Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare insieme e collegare linee ed angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l'aspetto dell' edificio (...) di modo che tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso".

[2] Le Corbusier, cit. Joaquim Vieira, *O desenho e o projecto são o mesmo?*, FAUP publicações, 1995, p. 39



4



5

fig. 4 - Palimpsesto de Arquimedes. Foi copiado no século X por um monge ortodoxo grego em Constantinopla e no século XII foi apagado tendo sido escritos sobre ele textos religiosos.
fig. 5 - desenho de estudo do projecto do Museu de Castelvecchio, sobre cartolinas e cópia heliográfica. (642 x 610 mm)

Quero ver as coisas, não confio em mais nada. Coloco-as aqui à minha frente no papel, para poder vê-las. Quero ver e por isso desenho. Posso ver uma imagem só se a desenho.[1]

Palimpsesto

Scarpa desenhava habitualmente, num papel espesso de cor amarelada, uma base sobre a qual ia colando várias folhas de papel vegetal nas quais desenhava e experimentava diferentes propostas. À medida que ia definindo alguns pontos do projecto, voltava à base inicial, apagando o desenho existente e reescrevendo por cima a nova forma encontrada. No mesmo desenho podemos encontrar a sobreposição de diversas ideias e a base desenhada em papel grosso ia sendo apagada e redesenhada um sem número de vezes, tal como um Palimpsesto [2] da Idade Média. De facto, a análise atenta de um desenho de projecto de Scarpa pode de algum modo ser comparada ao trabalho de um historiador que estuda um Palimpsesto tentando perceber os diversos estratos que foram reescritos, descobrindo por entre os caracteres visíveis aqueles que foram apagados ou raspados mas dos quais ainda persistem vestígios.

De entre os seus desenhos encontramos principalmente plantas, cortes, alçados ou axonometrias, desenhando por vezes plantas e secções sobrepostas numa única folha. Os desenhos de Scarpa reflectem sempre um ar inacabado, não são desenhos de apresentação ou representação, mas antes resultado da procura de uma forma.

Scarpa usava a perspectiva com precaução, já que na sua opinião, esta perturbava a verdadeira percepção da realidade, dando uma visão enganadora e pouco rigorosa.

Frequentemente os desenhos de Scarpa parecem desenvolver-se em direcções inesperadas. Pedaços de papel são adicionados e sobrepostos em diversas partes de uma mesma folha.

Scarpa conjugava vários desenhos e a várias escalas, desde plantas gerais do projecto, cortes e alçados correspondentes, até pequenos esquissos de pormenores são ampliados de escala para uma melhor visualização, procurando sempre uma visão o mais completa possível do projecto.

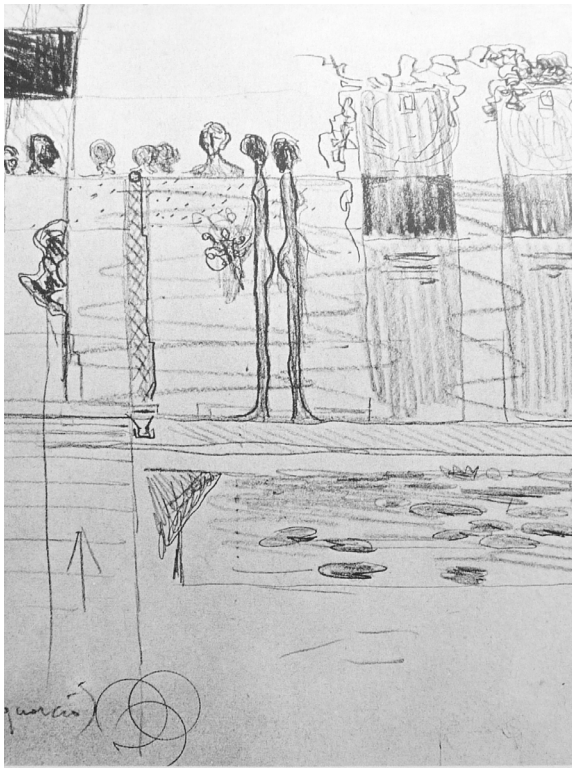
Scarpa privilegiava a escala 1/20, e tinha uma predilecção pelos desenhos à escala real, os quais por vezes eram colorados criteriosamente distinguindo os materiais e encaixes, sendo entregues directamente aos artesão servindo como desenho executivo.

A cor era empregue na maioria dos seus desenhos, sempre com o intuito de proporcionar uma maior clareza ao desenho, distinguindo por exemplo através de cores diversas paredes interiores e exteriores ou diferenças de materiais e cotas.

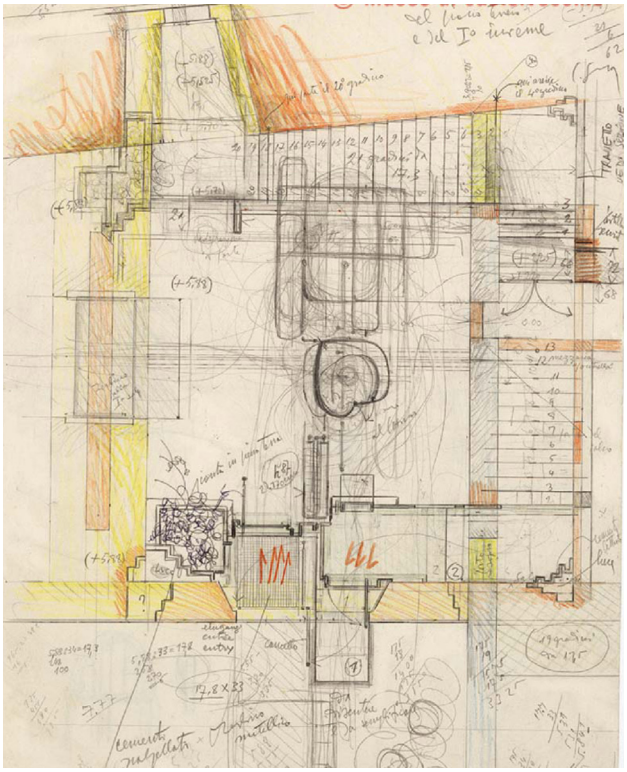
---

[1] Carlo Scarpa, cit. Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 53 - "Voglio vedere le cose, non mi fido che di questo. Le metto qui davanti a me sulla carta, per poterle vedere. Voglio vedere e per questo disegno. Posso vedere un'immagine solo se la disegno".

[2] Palimpsesto (do grego antigo *palímpsêstos*) ou seja, "riscar de novo" designa um pergaminho (ou papiro) cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização, esta prática foi adoptada na Idade Média, sobretudo entre os séculos VII e XII, devido ao elevado custo do pergaminho.



6



7

8

9

fig. 6 - esquisso de estudo do projecto da Tomba Brion

fig. 7 - desenho de estudo do projecto do Museu de Castelvecchio, sobre papel. (362 x 266 mm)

fig. 8 - Carlo Scarpa no seu atelier em Vicenza

fig. 9 - Carlo Scarpa acompanhando a obra da Banca Popolare di Verona

Os mais variados materiais eram usados na concepção dos desenhos de projecto, desde carvão, lápis de cor, pastéis, entre outros. Técnicas como a heliografia, fotomontagens ou desenhos sobre fotografia eram usados ocasionalmente para testar soluções, embora Scarpa achasse estes métodos demasiado demorados, pecando por não proporcionarem uma experimentação e visualização rápida dos resultados.

Figuras humanas, maioritariamente femininas povoavam os desenhos de Scarpa, conferindo imediatamente uma noção de escala ao desenho e revelando também a relação do edifício projectado com o homem, factor que Scarpa sempre teve como principal preocupação.

Scarpa desenhava para construir. Até a análise mais superficial dos seus desenhos revela desde o início uma obsessão pelos materiais, a construção, os efeitos de luz e texturais, a montagem tridimensional dos objectos.[1]

trabalho em obra

Scarpa mantinha um domínio sobre a totalidade do projecto, não permitindo que nada escapasse ao seu controle, o que é perceptível quer nos seus desenhos, quer na proximidade que mantinha com o trabalho em obra. Cada projecto concebido envolvia uma grande dedicação, absorvendo todo o seu interesse.

No passado os arquitectos transferiam-se e passavam a habitar perto do local onde eram erguidas as suas obras de modo a acompanhar continuamente o trabalho de construção, dedicando-se a tempo inteiro à sua obra. Como no caso de Gaudí, um outro exemplo de dedicação contínua e desenvolvimento constante do projecto, passando a viver na Sacristia da Igreja da Sagrada Família enquanto esta era construída.

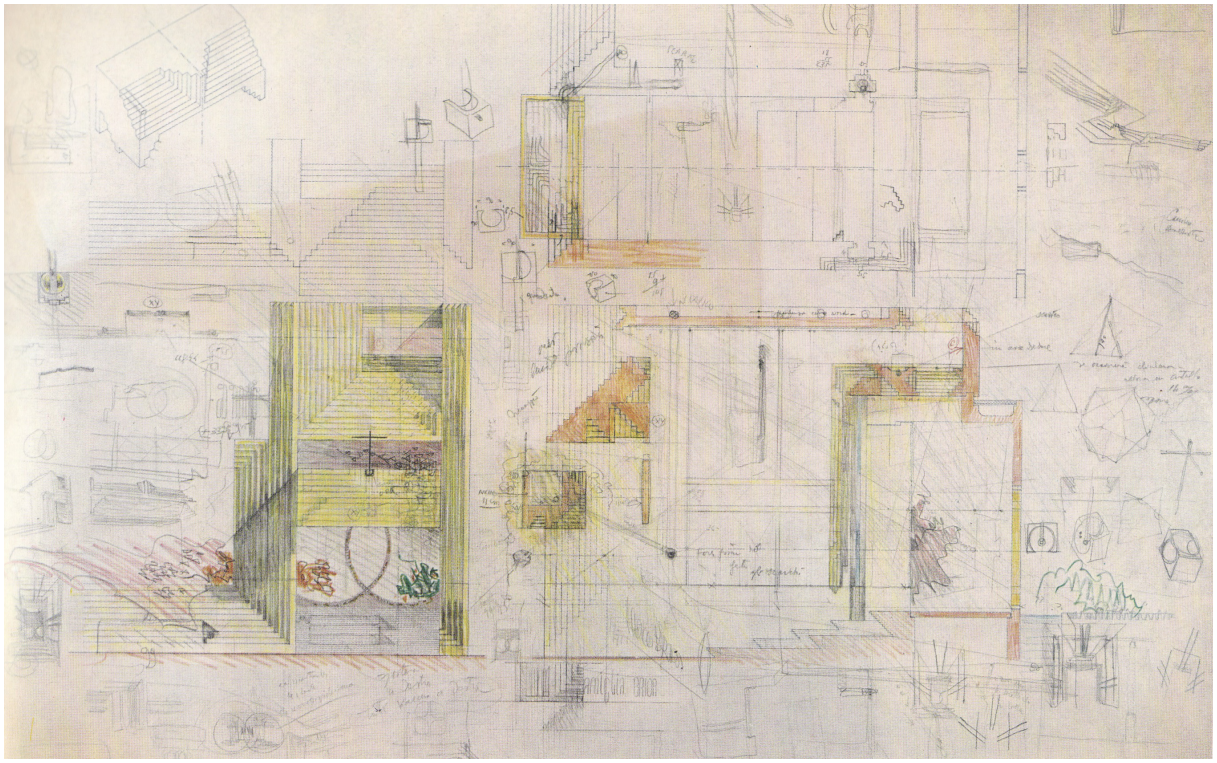
Também Scarpa, tal como os arquitectos do passado, procurava acompanhar atentamente todo o desenrolar processo construtivo. Durante a fase mais intensa da construção de Castelvecchio (1962-64) devido à dimensão e complexidade do projecto, Scarpa instala-se numa das divisões do castelo, montando aí o seu escritório, num ponto estratégico, de forma a estar sempre a par do que acontecia na obra, alterando o projecto sempre que novas descobertas ou escavações justificavam oportuno.[2] Scarpa conversava regularmente com os trabalhadores explicando exactamente como queria que tudo fosse realizado, estando ao mesmo tempo disposto a aprender com eles.

Deste diálogo constante entre o trabalho em atelier e o trabalho em obra, nasce um conhecimento profundo dos materiais e técnicas de construção que Scarpa foi aperfeiçoando ao longo dos anos. Algumas soluções construtivas eram encontradas na obra, no decorrer do processo de construção, resultando frequentemente desta troca de saberes, entre o arquitecto e os artesãos.

---

[1] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p.12 - "Scarpa disegnava per costruire. Anche l'analisi più superficiale dei suoi disegni rivela fin dall'inizio un'ossessione per i materiali, la costruzione, gli effeti di luce e di texture, l'assemblaggio tridimensionale degli oggetti".

[2] confrontar: Richard Murphy, *op. cit*, p. 10.



10

fig. 10 - desenho de estudo do projecto da Tomba Brion, sobre cópia heliográfica. (604 x 773 mm)

As longas conversas com os artesãos, que acompanhavam o desenvolvimento e a fixação definitiva dos inúmeros episódios da arquitectura de Scarpa, testemunham esta troca de conhecimentos e são a base construtiva e artesanal a partir da qual se desenvolvia a sintaxe da sua linguagem arquitectónica.[1]

O *Palimpsesto* de Scarpa encontrava-se em permanente mutação também durante a fase construtiva. A fase de projecto prolongava-se até à conclusão do próprio edifício. Do acompanhamento contínuo da construção surgiam a cada instante alterações ou descobertas que se iam modificando o desenho final que era constantemente reescrito.

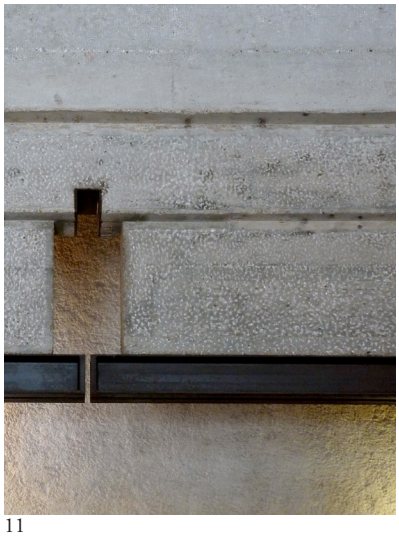
Scarpa tinha uma grande dificuldade em concluir as obras nos prazos acordados, devido a esta vontade de alterar o projecto constantemente, tentando sempre melhorar o resultado final, nunca nenhum dos seus desenhos parece acabado o que de certa forma é consequente no seu modo de projectar.

Mas depois cansei-me... sim porque eu nunca acabo os meus trabalhos...[2]

---

[1] Sergio Los, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002, p.19

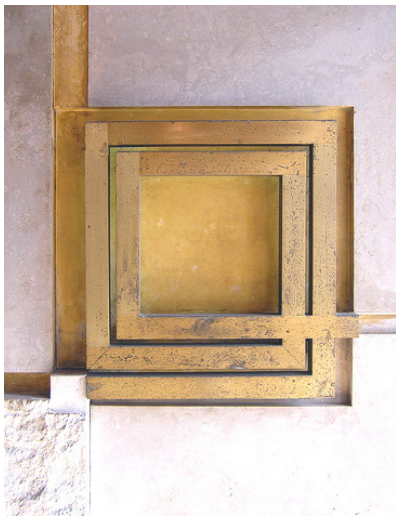
[2] Carlo Scarpa, Conferência *Mille Cipressi*, Madrid, 1978, cit. Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 287 - "Ma poi mi sono stancato... sì perchè io non finisco mai i miei lavori..."



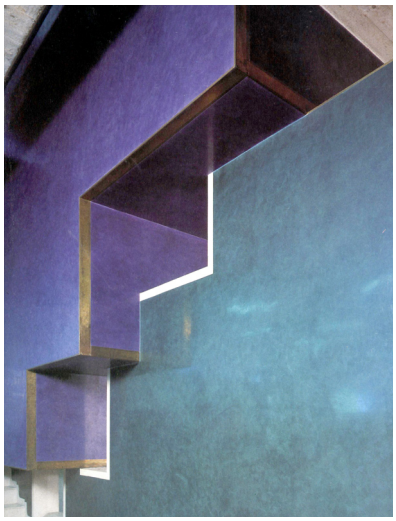
11

12

13



14



15

16

fig. 11 - pormenor na sala de entrada de Castelvecchio
fig. 12 - pormenor da Fondazione Querini Stampalia
fig. 13 - encontro entre superfícies diversas em Castelvecchio
fig. 14 - detalhe da fachada da loja Ollivetti
fig. 15 - escada de serviço na Banca Popolare di Verona
fig. 16 - detalhe do revestimento de uma parede da Fondazione Querini Stampalia

2.3. O pormenor

[Scarpa] Não partia de um plano geral para depois voltar a sua atenção aos pormenores, antes invertia o procedimento dedicando-se com feroz imaginação e extraordinária tensão ao mais pequeno detalhe, de forma a torna-lo significativo; isto na convicção que a mensagem do conjunto seria espontaneamente emerso da complementaridade dos próprios detalhes.[1]

Em Itália, e no panorama da arquitectura europeia, Scarpa foi relativamente ignorado, tendo sido apelidado por alguns arquitectos e críticos italianos de "relojoeiro" pela forma minuciosa e quase obsessiva como desenhava os pequenos detalhes da arquitectura. Cada pormenor ou elemento compositivo era desenhado cuidadosamente, conferindo um carácter único a cada detalhe.

Scarpa desenhava cada pormenor minuciosamente num trabalho perfeitamente artesanal, mas que se servia do potencial industrial como aliado, uma vez que usava com regularidade materiais tipicamente industriais como o ferro, parafusos umbraco (usados comummente nas máquinas da indústria), recordando, de certa forma, os ideais da Bauhaus. A diferença crucial entre os produtos concebidos na Bauhaus, produzidos em série a partir de um desenho coerente de base artesanal e os projectos de Scarpa está no facto de que as formas concebidas por Scarpa eram únicas e irrepetíveis, verdadeiras peças de arte.

A expressividade das obras de Scarpa advém de pequenos detalhes: a escolha e conjugação dos materiais, a transição e remate de elementos, a composição e disposição das formas. A arquitectura de Scarpa é uma combinação de "pequenos" pormenores, "grandes" na importância que adquirem na caracterização do todo.

material

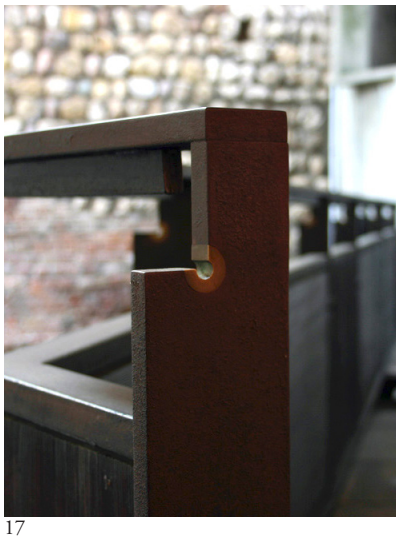
A escolha justa e criteriosa dos materiais e a forma como estes são empregues é crucial para o enriquecimento da obra de arquitectura.

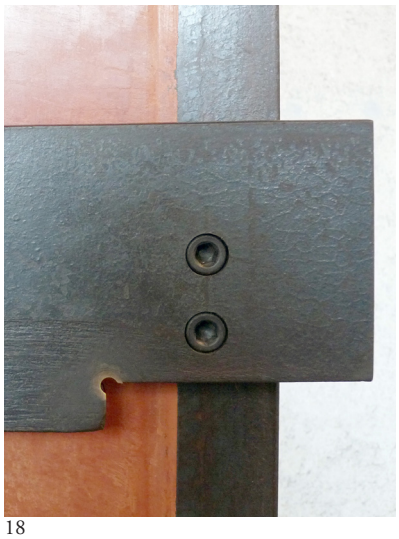
Scarpa usa nos seus projectos uma grande variedade de materiais, desde os mais tradicionais: pedra, madeira, vidro, mosaicos; até aos materiais mais inovadores como: o betão, o ferro; e alguns praticamente desconhecidos na época: placas de fibra de madeira de média densidade (MDF), müntzmetall [2], entre outros. Em algumas das suas obras chega a usar o alabastro, ou o ouro, materiais de um custo muito elevado, usando em contrapartida, frequentemente, materiais bastante económicos como o betão ou o mdf, sem que percam a excelência no contexto da obra.

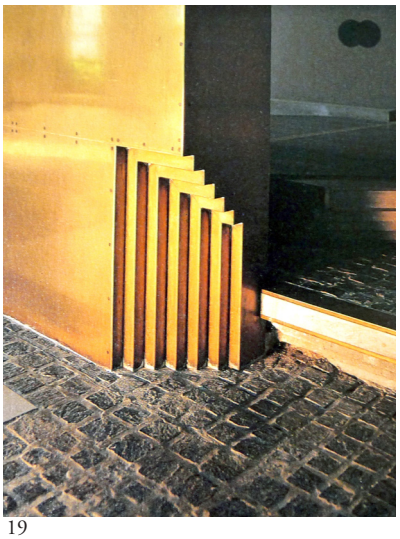
---

[1] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p.12 - "Non partiva da un piano generale per poi rivolgere la sua attenzione ai particolari, bensì capovolgeva il procedimento dedicandosi con feroce inventiva e straordinaria tensione al più piccolo dettaglio, così da renderlo significativo; questo nella convinzione che il messaggio dell'insieme sarebbe spontaneamente emerso dalla complementarietà dei dettagli stessi".

[2] Liga metálica constituída por 60% de cobre e 40% de zinco, usada essencialmente na indústria naval.


17


18


19

20

21

22

fig. 17 - pormenor de um corrimão em Castelvecchio
fig. 18 - pormenor de um suporte de uma escultura em Castelvecchio
fig. 19 - pormenor do altar em Brion
fig. 20 - encontro de superfícies na Fondazione Querini Stampalia
fig. 21 - transição entre superfícies na galeria de Castelvecchio
fig. 22 - transição entre superfícies na Alla della Regia, Castelvecchio

Tal como *Midas* [1] na mitologia grega que transformava em ouro tudo aquilo em que tocava, podemos dizer que também Scarpa conseguia esse mesmo feito, tocando no betão transformava-o em ouro, tocando na pedra vulgar transformava-a em ouro, no sentido em que a forma adequada como elegia e tratava os materiais do projecto transformava-os em materiais extremamente ricos do ponto de vista estético e textural.

Penso que estes [materiais], no contexto de um objecto arquitectónico, podem assumir qualidades poéticas. Para tal efeito é necessário criar no próprio objecto uma coerência de forma e sentido; uma vez que os materiais em si não são poéticos (...) O sentido nasce quando se consegue criar no objecto arquitectónico significados específicos de certos materiais que só neste singular objecto se podem sentir desta maneira.

Quando trabalhamos com este objectivo, temos sempre que voltar a perguntar, o que é que um determinado material pode significar num determinado contexto arquitectónico.[2]

É essencial uma adequada escolha e combinação dos materiais a utilizar, mas também é muito importante saber como utilizar e tratar cada material, para isso é necessário um conhecimento profundo dos materiais. Para a qualidade final do projecto o mais importante muitas vezes não é tanto o material em si, mas a forma como é empregue no conjunto da obra, pois *até mesmo os materiais mais nobres perdem o carácter quando empregues sem habilidade e compreensão.*[3]

É muito importante saber respeitar a natureza e as potencialidades de cada material, pois só usando-os de forma adequada podemos usufruir de todas as suas qualidades. Scarpa através do conhecimento e sensibilidade na escolha e tratamento dos materiais conseguia nas suas obras dar vida e alma à matéria inerte. *A beleza daquilo que se cria consegue-se se se honrar o material pelo que ele realmente é.*[4]

transição

O ponto onde os materiais se juntam e interligam no conjunto define um ponto de transição e de charneira, cujo desenho tem um papel fundamental na imagem global da obra. O encontro entre duas superfícies é sempre motivo de desenho e reflexão. São acontecimentos que devem ser desenhados de forma a garantir a qualidade estética. Esta união pode ser tratada de forma a ser evidenciada, dissimulada e até ornamentada, e ao mesmo tempo o desenho desta relação é extremamente importante do ponto de vista construtivo, já que a transição entre materiais ou planos representa sempre um ponto de maior fragilidade construtiva.

---

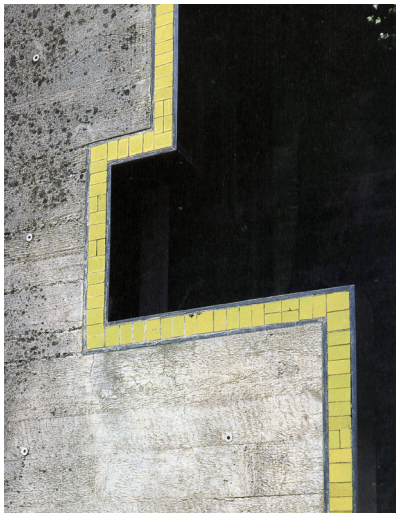
[1] *Midas* é um personagem da mitologia grega, o rei da cidade frígia de Pessinus, possuia o dom, concedido por Baco de transformar em ouro tudo aquilo em que tocava.

[2] Peter Zumthor, , *Pensar a arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p.10

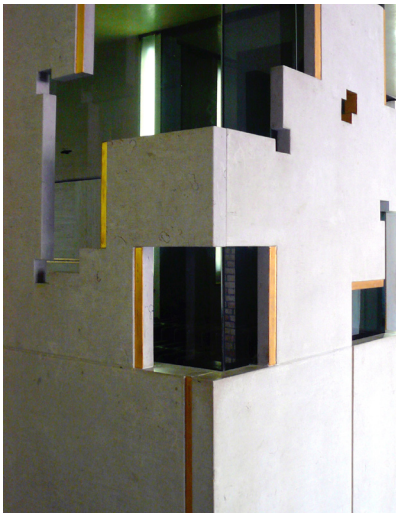
[3] Steen Eiler Rasmussen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, p.140

[4] Louis Kahn, cit. John Lobell, *Between Silence and Light. Spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, Boston & London:Shambhala, 1979, p.40 - "The beauty of what you create comes if you honor the material for what it really is".

23



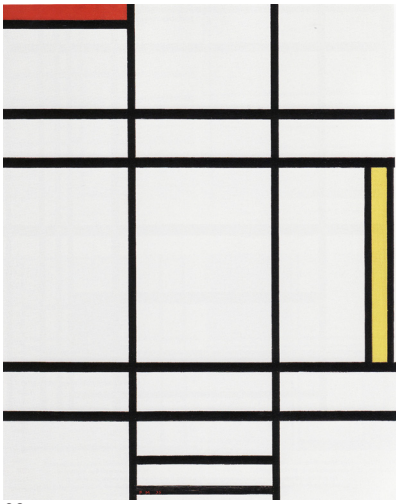
24



25

26

27



28

fig. 23 - encontro entre materiais diversos na Fondazione Querini Stampalia
fig. 24 - remate em mosaico na Tomba Brion
fig. 25 - composição da estrutura que envolve os aquecedores na Fondazione Querini Stampalia
fig. 26 - porta em betão e ferro da capela da Tomba Brion
fig. 27 - interior da casa Ottolenghi
fig. 28 - *Composição com Branco, Amarelo e Vermelho*, de Piet Mondrian, 1936

Nas obras de Scarpa os ângulos rectos eram por vezes suavizados, redesenhados, quase numa desmaterialização deste ponto de viragem, frequentemente reforçados com um outro material. O limite de uma superfície era em alguns casos perfilado, num trabalho aparentemente decorativo, mas construtivamente lógico de reforço de um remate. A junta frequentemente evidenciava a diferença entre superfícies diversas, sublinhando-a recorrendo a efeitos de sombra, proporcionando um afastamento, ou por vezes consistia num ponto de transição onde duas superfícies se abraçavam naturalmente.

A arquitectura é desafiada a formar um todo de inumeráveis peças singulares que se diferenciam em forma e função, no material e no tamanho. Para os cantos e juntas onde as áreas do objecto se cruzam e os diferentes materiais se encontram, é preciso procurar construções e formas convenientes. São estes detalhes que determinam as pequenas nuances dentro das grandes proporções do corpo construído. As particularidades desenham o ritmo forma, a escalização refinada do edifício.[1]

composição

A escolha justa do material não é suficiente para definir uma superfície. O modo como as formas são dispostas no espaço é essencial para a harmonia do conjunto, tal como numa pintura onde não basta escolher as tintas e cores justas, é importante que estejam compostas harmoniosamente, de modo que a composição das formas e das cores seja equilibrada e agradável.

A composição cromática, as relações de cheio-vazio e as tonalidades de claro escuro devem ser calibradas simultaneamente de maneira a criar um conjunto harmonioso e poético. A composição planimétrica e tridimensional dos volumes e mesmo a luz que penetra num espaço e se reflecte nas suas superfícies, cria ritmos, composições, tonalidades que não devem ser ignoradas no projecto.

Scarpa nasceu e viveu grande parte da sua vida em Veneza. A luz, cor, contrastes, relação incomum entre cheios e vazios desta cidade terão originado em Scarpa uma sensibilidade acrescida relativamente a estas questões. Também a assimetria típica das construções de Veneza está muito presente nas suas composições.

Durante a sua vida Scarpa realizou inúmeros projectos de organização de exposições, nas quais a organização do espaço era um dos elementos mais importantes a ter em conta. Também é importante o facto de que os numerosos *allestimentos* que realizou o levaram a ter um relação muito próxima com as artes plásticas, cujas composições cromáticas e geométricas terão originado em Scarpa um interesse particular na composição artística.

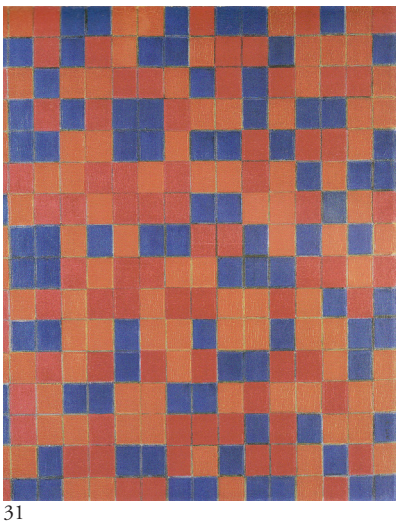
Scarpa organizou exposições de Paul Klee e Piet Mondrian, dois artistas que admirava e cujas composições vanguardistas o terão impressionado e de certa forma influenciado a sua arquitectura.

---

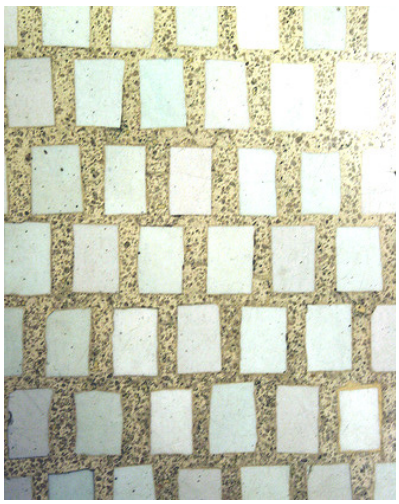
[1] Peter Zumthor, , *Pensar a arquitectura*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, p.14

29

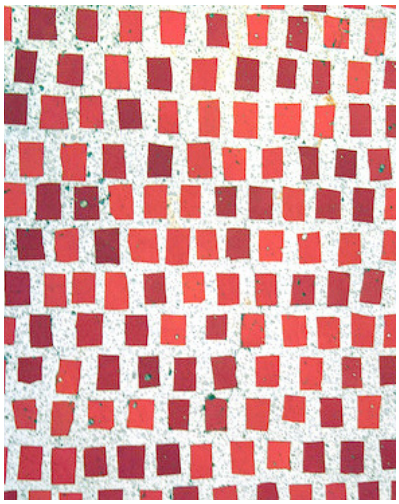
30



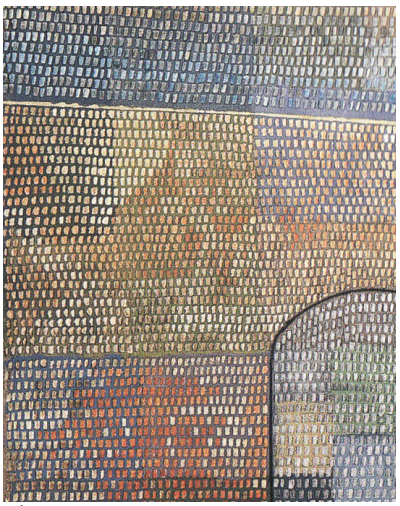
31



32



33



34

fig. 29 - composição do pavimento na Fondazione Querini Stampalia
fig. 30 - revestimento do *sacello*, em Castelvecchio
fig. 31 - *Composição com Grelha 8: Composição com Tabuleiro de Damas de Cores Escuras*, de Piet Mondrian, 1919
fig. 32 - pavimento branco da loja Olivetti
fig. 33 - pavimento vermelho da loja Olivetti
fig. 34 - *Ad Parnassum*, de Paul Klee, 1932

A composição dos volumes nas obras de Scarpa, assim como o desenho dos pavimentos ou o uso da cor nas suas obras, frequentemente lembram trabalhos de pintura ou escultura, constituindo verdadeiras peças de arte.

Da arquitectura de Scarpa resulta uma clara harmonia entres as partes constituintes do projecto, um equilíbrio que advém de um método de trabalho rigoroso e apaixonado, que é essencial para a poética do conjunto.

As obras de Scarpa são caracterizadas por uma série de fragmentos que em conjunto definem a arquitectura e constituem um todo único e inseparável. O pormenor de Scarpa está na escolha reflectida de um material de determinada tonalidade, trabalhado com uma certa textura, conjugado com uma materialidade diversa de características premeditadas, no encontro de superfícies várias que ocasionam um trabalho de reflexão e desenho construtivo e/ou decorativo, na forma como as partes se conjugam no todo, criando composições, ritmos e sensações, no modo como a luz é pintada no espaço, ganhando forma, cor e vida.

Os detalhes são assim elementos constitutivos da obra representando cada um individualmente uma forma de linguagem arquitectónica de cada ponto específico e da totalidade do projecto. *Assimetrias e dissonâncias refazem-se assim em contextos irremediavelmente harmónicos. Ficam a cor, a vibração tonal, a massa dos materiais, o desenho minucioso de cada elemento conectivo.*[1]

[1] Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985, p.14

3. Composição e luz na Gipsoteca Canoviana

35

36

fig. 35 e 36 - vista do interior do edifício Neoclássico do arquitecto Lazzari

3.1. Um novo espaço para os gessos de Canova

Em 1955, aquando do bicentenário de nascimento de Antonio Canova, Carlo Scarpa foi encarregue da reorganização da galeria que abrigava alguns dos mais interessantes moldes em gesso do artista, que se encontravam expostos, até então, num edifício construído na primeira metade do século XIX, projectado pelo arquitecto veneziano Francesco Lazzari, localizado em Possagno, cidade natal de Canova.

edifício Neoclássico

O edifício de Lazzari, em estilo Neoclássico foi desenhado especificamente com a finalidade de abrigar as obras de Canova. Relativamente ao edifício pré-existente é de salientar a sua monumentalidade, dada pela perspectiva única de um espaço de planta basilical, cujo eixo axial é rematado por uma abside semi-circular. O corpo basilical é dividido em três sectores iguais, onde a iluminação, exclusivamente zenital, é conseguida através de três aberturas na cobertura em abóbada de berço com caixotões.

projecto

A principal finalidade do projecto de ampliamento da gipsoteca[1] era a nova colocação de uma grande e importante escultura em gesso que havia sido doada na altura, sendo para isso necessário projectar uma sala muito alta. Após algum tempo de reflexão Scarpa conclui que seria interessante projectar uma sala com um pé direito elevado, mas que esta não deveria ser destinada a conter a dada escultura, pois, nesse caso, a tal sala teria a imagem de um contentor anexado ao museu para abrigar uma peça de arte, como uma "caixa" para a escultura. Scarpa decide então deixar a estátua no seu lugar, no monumental edifício neoclássico sobrelotado de esculturas e dali seleccionar algumas peças para colocar no novo corpo da Gipsoteca, *para as dispor segundo o sentido da intuição compositiva de certos elementos que deviam ser a coisa mais importante para um museu.*[2]

O museu existente foi ampliado por uma comparativamente pequena adição, em contraponto com a monumentalidade da construção existente. Scarpa propõe um edifício fragmentado de pequenas dimensões, composto por espaços de volumetrias distintas dispostos formando um "L" irregular. O espaço amplo do edifício Neoclássico origina um percurso contínuo e de certa forma monótono em torno das esculturas. A irregularidade e fragmentação do espaço proposto por Scarpa poderá ter tido como intenção contrariar a situação que se verificava no edifício pré-existente, distinguindo-se deste e criando uma nova forma de contemplar as obras de arte, onde os espaços variam em dimensão, forma, cota, pé direito e iluminação conferindo a cada espaço e a cada escultura uma expressão própria.

---

[1] Gipsoteca, do grego antico *gypsos* significa "gesso", designa o local onde são conservadas ou expostas esculturas em gesso.
[2] Carlo Scarpa, transcrição de uma aula em 1976, in *Carlo Scarpa, frammenti 1926/1978*, Rassegna, nº7, p. 82 - "per disporle secondo il senso dell'intuizione compositiva di certi elementi che devono essere la cosa più importante per un museo".

37

fig. 37 - vista da nova Gipsoteca de Scarpa a partir do ponto de entrada

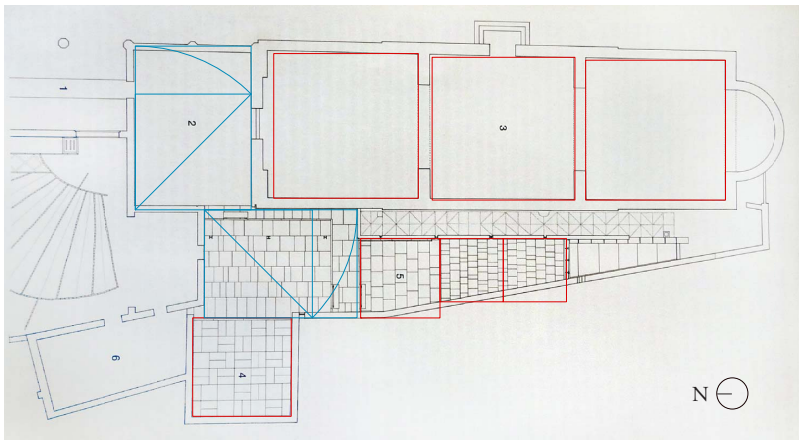
A ligação entre os dois edifícios, o novo e o antigo, é feita através de uma sala adjacente ao edifício basilical. Após a zona de conexão entre os dois espaços o volume novo que inicia adossado ao corpo basilical, a certo ponto afasta-se do antigo, desenvolvendo-se paralelamente a este acentuando o seu carácter diverso e autónomo.

Durante o projecto da Gipsoteca uma das principais preocupações de Scarpa terá sido a de dispor as obras no museu dando-lhes o destaque devido e, acima de tudo, mostrar as particularidades de cada uma delas.

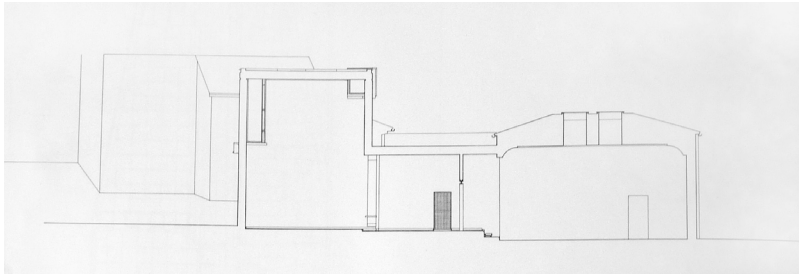
Scarpa reinventa Canova. O artista neoclássico ganha uma nova importância após este projecto de Scarpa, as suas esculturas até então subvalorizadas adquirem um novo estatuto no panorama artístico italiano. Carlo Scarpa consegue revelar a essência e a beleza das esculturas de Canova através da sua colocação e iluminação. Estas figuras pálidas em gesso ganharam um novo lugar e uma nova vida após a intervenção de Scarpa.

O objecto do trabalho de estudo aprofundado de Scarpa eram as esculturas de Canova e não o edifício que as deviam abrigar.[1]

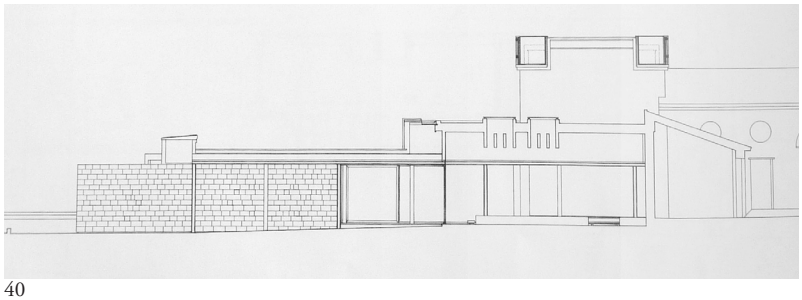
[1] Sergio Los, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002, p. 25



38



39



40

fig. 38 - análise da geometria da planta da Gipsoteca Canoviana

fig. 39 - secção transversal do edifício

fig. 40 - secção longitudinal do edifício

3.2. O desenho do espaço

A observação atenta da planta da Gipsoteca Canoviana demonstra o recurso à geometria na definição dos espaços. É possível ainda perceber que Scarpa provavelmente se baseia na geometria do edifício pré-existente Neoclássico para a definição do seu projecto.

geometria

A sala pré-existente que antecipa o acesso ao corpo basilical insere-se num rectângulo √2. Do mesmo modo, o primeiro espaço da parte nova da Gipsoteca ao qual temos acesso, adossado ao volume antigo, tem também a forma de um rectângulo √2, aproximadamente da mesma dimensão, mas girado 90 graus relativamente ao anterior. Estabelece-se desta forma uma relação entre estes dois espaços de épocas e intervenções distintas. Este espaço constitui a ligação e transição entre as duas partes, antiga e nova, da Gipsoteca, sendo que a partir deste espaço a proposta de Scarpa se desenvolve paralelamente ao edifício Neoclássico afastando-se ligeiramente sem que se toquem.

quadrado

O antigo edifício basilical é composto por três salas distintas de planta quadrangular, encontramos ainda a forma quadrada na configuração dos caixotões da abóbada e nas aberturas zenitais.

No projecto de Scarpa o quadrado está também muito presente na modulação e dimensionamento dos espaços. Não é apenas em planta que o arquitecto recorre à forma quadrada para a definição do projecto, esta forma aparece recorrentemente nesta obra, tanto na definição dos volumes, como no desenho das aberturas, na secção dos pilares e vigas metálicas e na configuração dos suportes das obras de arte.

Segundo a simbologia *o quadrado implica uma ideia de estagnação, de solidificação; até mesmo a estabilização na perfeição.*[1] O quadrado enquanto elemento que simboliza e representa uma forma estática poderá ajudar a reforçar a ideia de "congelamento" do momento, do instante presente na essência de cada escultura, podendo a inércia da forma quadrada ajudar a salientar a captação do momento, do movimento inerente a cada peça escultórica.

O novo complexo desenhado por Scarpa é constituído de espaços diversificados e distintos, o que é conseguido através de subtis variações de cota do pavimento e da altura do pé direito, o proporcionando uma grande diversidade de sensações enquanto percorremos a galeria, observando as esculturas, sendo esta variação acentuada pela forma original como é desenhada a luz que penetra em cada espaço.

---

[1] JeanChevalier, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Editorial Teorema, 1982, p. 548

41

42

fig. 41 e 42 - vistas do interior do edifício

composição

Podemos considerar que o projecto de Scarpa se divide essencialmente em três espaços distintos: o primeiro espaço cuja planta corresponde ao rectângulo √2, o volume cúbico a Oeste e o corpo que se desenvolve para Sul paralelamente ao edifício Neoclássico.

Dois degraus em pedra convidam-nos a subir e entrar no primeiro espaço. As esculturas são dispersas na sala bastante iluminada marcada por pilares metálicos que dividem e conferem dinamismo ao espaço. Em frente um volume branco de luz atrai-nos e é na sua direcção que seguimos. O espaço cúbico amplamente iluminado possui um pé direito que corresponde sensivelmente ao dobro de altura de pé direito do espaço anterior, proporcionando-nos uma sensação de grandeza quase divina. Uma mínima diferença de cota separa este espaço do anterior, sublinhando a transição entre estes dois ambientes distintos.

Continuamos até ao terceiro espaço que se desenvolve paralelamente ao edifício pré-existente. Este espaço alongado, vai-se tornando mais estreito à medida que se vai fragmentando através de diversas plataformas que se estendem para Sul. Também o pé direito deste espaço vai, assim, aumentando gradualmente. Paramos em cada plataforma e observamos as esculturas que ali habitam. No extremo, o auge é rematado por uma ampla superfície envidraçada adjacente a um espelho de água que se encontra no exterior, mas cujos reflexos de luz penetram no interior do edifício.

As variações de cota são alcançadas com o recurso a leves e delicados degraus em pedra que parecem levitar sobre o pavimento do mesmo material, já que não pousam totalmente no chão.

A maioria das paredes do novo edifício são em betão revestidas com reboco branco. Existe apenas uma parede em pedra, composta por blocos de calcário de cor amarelada, paralela ao volume antigo.

Esta parede em pedra, muito importante na definição do espaço, é desenhada e tratada de formas diversas ao longo da sua extensão, numa interessante conjugação de materiais. A parede que se prolonga para o exterior configurando um dos limites do espelho de água, inicia com um aspecto denso e pesado que lhe é dado pelo material, a pedra, sendo curiosamente, a partir do momento em que cruza o envidraçado e penetra no edifício, encimada por uma viga de aço.

arquitrave

A parede portante em pedra vai-se aligeirando enquanto a sua densidade se vai desmaterializando. Sob a mesma viga de aço contínua, a certo ponto, inicia um envidraçado com caixilharia em madeira, que depois se torna ainda mais leve, transformando-se numa estrutura pontual com pilares e viga metálicos, que constituem a continuação da parede no interior da sala de exposições.

Tanto a viga como os pilares são compostos por perfis em aço HE iguais de secção quadrada. A intenção seria provavelmente a de minimizar as diferenças entre dois elementos clássicos da construção: a coluna e a arquitrave, demonstrando as potencialidades técnicas do aço e reinterpretando com materiais modernos um conceito arquitectónico tradicional. Esta

43

44

fig. 43 - vista do interior e caixa de suporte para esculturas de pequenas dimensões
fig. 44 - suportes de esculturas

reinterpretação da arquitrave clássica será repetida em alguns dos seus projectos, como na Banca Popolare di Verona ou no Condomínio de Vicenza sempre de acordo com os materiais e inovações da época.

A orientação dos pilares é girada alternadamente, o que só é possível devido à secção quadrada do perfil. Neste caso Scarpa parece querer evidenciar a relação entre o pilar rectangular e uma coluna, criando um elemento de sustento perfeitamente simétrico relativamente ao eixo longitudinal.

estrutura

No projecto da Gipsoteca a estrutura real aparece sempre visível nunca sendo dissimulada. Aqui Scarpa usa três materiais distintos para a estrutura: a pedra, o betão e o aço, sendo que a pedra é o único material tradicional enquanto que o betão e o aço pertencem a sistemas construtivos típicos do século XX. Scarpa consegue demonstrar aqui como os conceitos históricos podem ser reinterpretados com a ajuda de novos materiais e tecnologias, fazendo ver como os materiais novos podem ser conjugados com os tradicionais num conjunto harmonioso e unitário.

pormenores

O vulgar rodapé em madeira ou pedra é aqui substituído por uma fina peça em aço pintada de cor negra, que é fixada na parede com parafusos da mesma cor deixando-o ligeiramente elevado, sem que haja contacto entre o rodapé e o chão ou a parede. Estes milímetros de afastamento são de uma grande importância pois ajudam a dar relevo à peça devido aos efeitos da sombra. Aqui o rodapé ajuda também a definir o espaço marcando radicalmente o ponto de união entre o plano vertical e o horizontal, clarificando os volumes e também a transição entre eles. A função do rodapé é a de esconder o ponto de fragilidade construtiva que constitui a união de dois planos, vertical e horizontal. Assim, Scarpa evidencia a verdadeira funcionalidade deste elemento da arquitectura, já que cumpre perfeitamente a sua função sem que necessite de tocar directamente em nenhuma das superfícies.

suporte

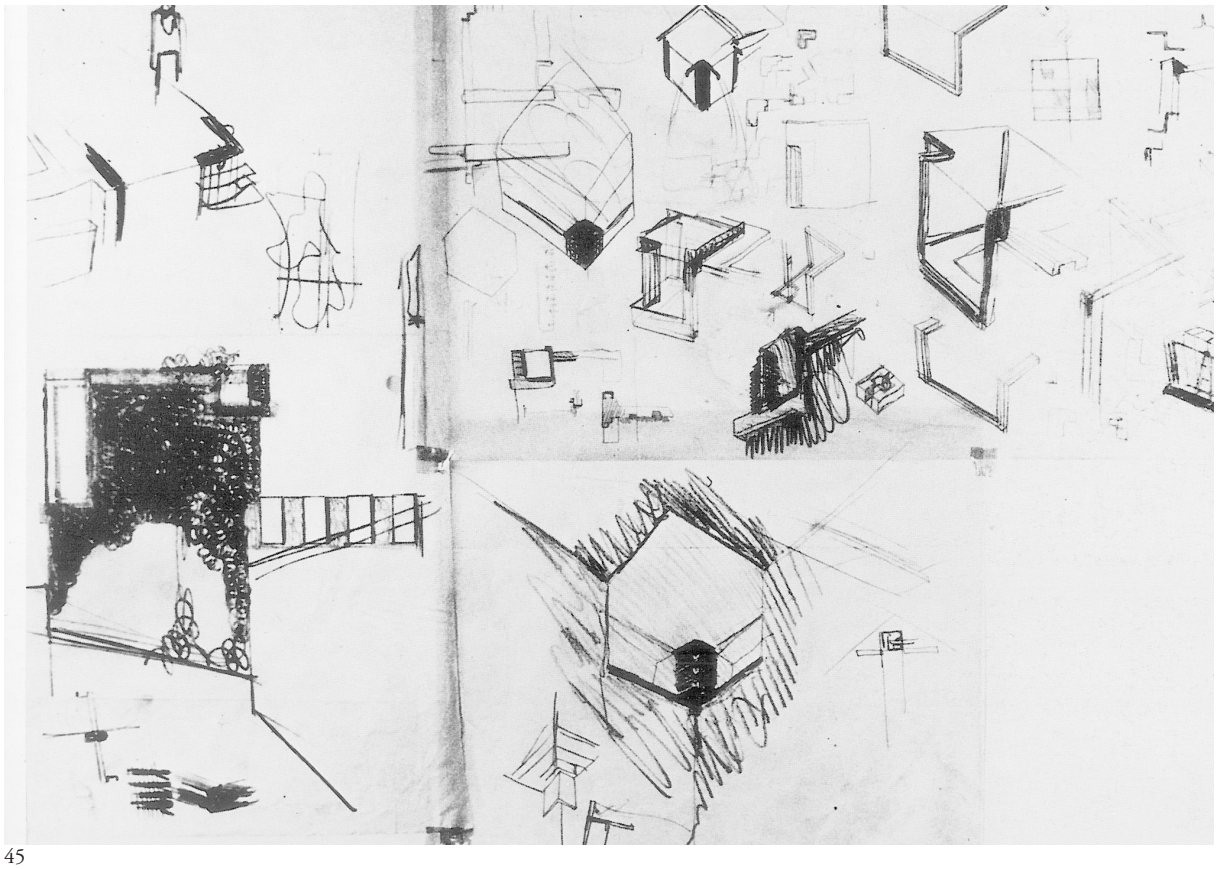
O suporte para cada escultura é desenhado cuidadosamente. As peças escultóricas adquirem uma identidade única, graças à multiplicidade de suportes desenhados especificamente de forma a responder às exigências de cada obra em particular, tendo em conta a forma como se pretende que sejam vistas.

Scarpa desenha caixas em vidro, que servem para acolher as esculturas de dimensão mais reduzida, estas caixas expositivas têm uma forma cúbica ou correspondem à união de dois cubos em vidro, numa alusão às formas geométricas do edifício. Estes cubos em vidro e metal lembram também a forma das aberturas para entrada de luz da sala de maior pé direito.

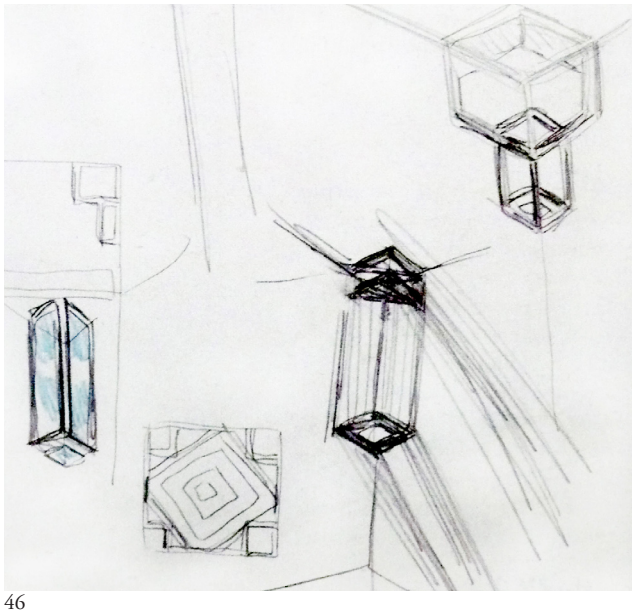
É interessante verificar que na maioria dos casos Scarpa desenha o suporte e sobre este assenta uma base (de madeira ou pedra) na qual pousa a escultura, não havendo um contacto directo entre a estrutura do suporte e a obra de arte suportada, numa atitude de respeito e valorização da peça escultórica.

No projecto de Scarpa para a Gipsoteca Canoviana as esculturas e o edificado são conjugados numa composição única, *realizando uma grandiosa escultura total... os objectos 'comunicam' imersos num irresistível e cambiante espaço-luz.* [1]

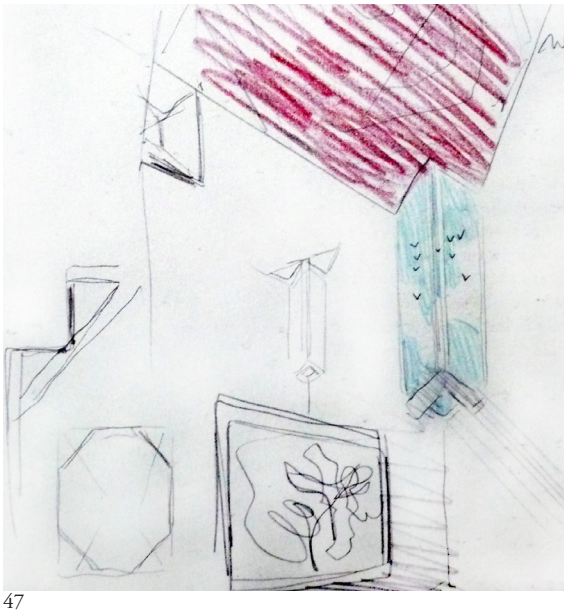
[1] Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985, p. 12



45



46



47

fig. 45 - esquissos de estudo de exterior e interior do projecto
fig. 46 e 47 - desenhos de estudo da forma das aberturas

3.3. As esculturas dispostas na luz

A arquitectura é o jogo sábio, rigoroso e magnifico dos volumes associados na luz. Os nossos olhos são feitos para ver as formas na luz: as sombras e as luzes revelam a forma.[1]

No projecto da Gipsoteca Canoviana a questão mais importante a resolver era a colocação e iluminação das esculturas. O museu servia essencialmente para mostrar as obras de Canova, assim deveria ser capaz de lhes proporcionar todas as condições para que se pudessem mostrar na totalidade, revelando toda a sua expressividade. Devido ao facto de se tratarem de peças de escultura, a iluminação adquiria uma importância extrema, pois é graças aos efeitos de luz e sombra, de contraste claro-escuro que estas peças vêm a sua forma e volumetria evidenciada, ganhando uma carácter quase humano.

O problema que devia enfrentar na sistematização da gipsoteca era a luz: travam-se não de quadros mas de esculturas, e as esculturas não eram de mármore ou de madeira, mas de gesso, material amorfo que não só sofre com as intempéries, mas que tem também necessidade de luz, e por isso necessita de um lugar ao sol. E o sol movendo-se sobre uma escultura, não dá nunca efeitos negativos... não existe nada que torne maravilhosas as obras de arte como a luz potente do sol.[2]

Assim, Scarpa controla cuidadosamente cada raio de sol que penetra no edifício de modo a direccionar e quantificar a luz que incide sobre cada obra, procurando a melhor iluminação de modo a fazer viver cada escultura.

As esculturas em Possagno são dispostas e iluminadas de modo que cada obra parece ter uma vida própria, revelando agora a sua essência e as suas formas, devido aos subtis efeitos de claro-escuro. *O arquitecto projecta a sala para as esculturas e coloca-as sob a luz correcta, de tal maneira que elas "constituem" o espaço que ocupam; agora seria inconcebível removê-las ou desloca-las. Esta "criação de espaço na luz" ilumina as obras enquanto revela o seu significado.*[3] Cada escultura apodera-se de um espaço próprio ao qual passa a pertencer, numa relação recíproca entre obra de arte e museu.

---

[1] Le Corbusier, *Vers une architecture,* Paris: Arthaud, 1977, p.16 - " L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière; les ombres et les clairs révèlent les formes".

[2] Carlo Scarpa, transcrição de uma aula em 1976, in *Carlo Scarpa, frammenti 1926/1978*, Rassegna, nº7, p. 83 - "Il problema che dovevo affrontare nella sistemazione della gipsoteca era la luce: si trattava non di quadri ma di sculture, e le sculture non erano di marmo o di legno, ma di gesso, materiale amorfo che non soffre solo delle intemperie, ma che ha anche bisogno di luce, e quindi ha la necessità di un posto al sole. E il sole movendosi su una scultura, non dà mai effetti negativi... per quanto non chi sia niente che renda meravigliose le opere d'arte come la luce potente del sole."

[3] Sergio Los, *Carlo Scarpa, An Architectural Guide*, Verona: Arsenal Editrice, 1995, p. 8 - "The architect makes room for the sculptures and places them in correct light, in such a way that they "constitute" the space which they occupy; it would now be inconceivable to remove them or to shift them. This "creating space in the light" illuminates the works while revealing their meaning."

48

49

fig. 48 e 49 - vistas do interior da Gipsoteca

As personagens petrificadas de Canova são colocadas em palco como se de uma cena teatral se tratasse, congeladas no instante, na expectativa da vida eminente.

A luz é pintada sobre as esculturas e no interior do edifício através de um molde diverso em cada espaço da gipsoteca. As aberturas de formas diferentes conferem aos espaços um carácter e iluminação diversificados.

Logo no primeiro espaço da gipsoteca presenciamos uma impressionante variedade de modos como a luz incide no espaço. A luz entra vinda de várias direcções, com diferentes intensidades e tonalidades. De um lado observamos uma parede envidraçada que deixa entrar no espaço uma luz controlada e ténue, já que atrás deste envidraçado, a uma curta distância, encontra-se o edifício antigo da Gipsoteca que não permite que a luz incida directamente. Na zona onde o volume novo se encontra com o antigo várias 'lâminas' de betão verticais cortam ritmicamente e luz vinda de cima.

No espaço resultante da diferença de pé direito, entre esta sala e a adjacente de pé direito mais baixo, Scarpa desenha aberturas que permitem a entrada de luz, alternando rectângulos, num ritmo de cheios-vazios e luz-sombra. Desta forma de iluminar o espaço de modo tão variado, resulta que cada ponto diferente da sala possui uma luz diversa, resultado da conjugação da luz que chega de várias direcções com intensidades diversas. Assim cada escultura, no seu lugar tem uma iluminação particular e diferenciada.

"[Carlo Scarpa] subverte as cavidades com uma irresistível sensibilidade à luz própria de Caravaggio, descarnando os cantos e rasgando os ângulos, abrindo ao céu a cobertura com longas fendas que reaparecem sobre o tecto.[1]

vértices de luz

Provavelmente o ponto de luz mais intenso, que observamos desde este primeiro espaço, corresponde à segunda sala de forma cúbica, cuja potente iluminação nos capta a atenção e atrai desde já.

Neste espaço de forma quase cúbica, com altura dupla de pé direito, a luz vinda de cima penetra no espaço de forma fulgurante. Os quatro vértices superiores são rasgados em vidro e neles Scarpa pinta a luz, como quem pinta quatro volumes azuis nos cantos de uma sala.

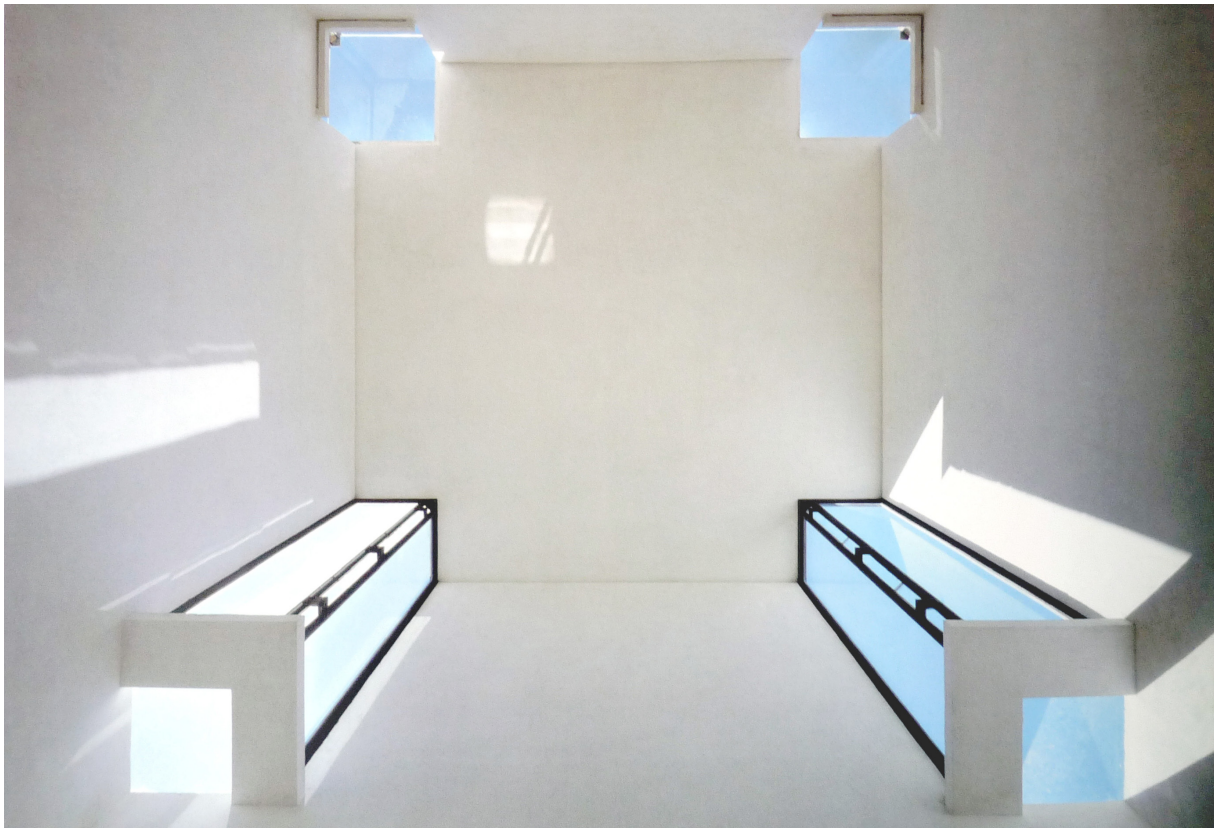
Nos dois vértices orientados a Este, três faces de um cubo em vidro são recortadas da parede de betão. Nos vértices a Oeste Scarpa faz o contrário, criando dois paralelepípedos em vidro que entram no espaço. Estes volumes paralelipipédicos, contrapõem-se às anteriores faces do cubo em vidro num interessante jogo de cheios e vazios.

O canto vidrado torna-se um bloco azul lançado em direcção ao alto, e quando se está no interior a luz ilumina perfeitamente as quatro paredes.[2]

---

[1] Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985, p. 14

[2] Carlo Scarpa, transcrição de uma aula em 1976, in *Carlo Scarpa, frammenti 1926/1978*, Rassegna, nº7,, p. 83 - "lo spigolo vetrato diventa un blocco azzurro spinto verso l'alto, e quando si è all'interno la luce illumina perfettamente tutte le quatro pareti."



50

51

52

fig. 50 e 51 - vistas da sala cúbica e entradas de luz
fig. 52 - escultura *Le tre Grazie* e plano envidraçado

Estes volumes de luz tornam-se como que quatro esculturas que funcionam como sólidos coloridos, que alteram a sua cor conforme os dias ou a hora. Geralmente azuis, a cor destes volumes vai variando de intensidade podendo chegar ao branco, cinza ou negro, produzindo assim diversos efeitos sobre as obras expostas. *Os cubos luminosos de Scarpa não tendem ao total envolvimento, mas são separados e definidos como esculturas. De facto a sua relação com o ambiente não é de carácter plástico, mas cromático ou, melhor, colorístico.*[1]

corpo longitudinal

No extremo do corpo longitudinal, que se desenvolve para Sul, Scarpa cria um envidraçado amplo, a toda altura, que ilumina esta parte mais estreita do edifício. O envidraçado dobra para o interior permitindo uma melhor iluminação daquele ponto.

A intenção do arquitecto de realizar um envidraçado único de modo a não haver pontos de sombra sobre as estátuas iluminadas não era possível, eram necessárias duas interrupções em altura. Assim, Scarpa opta por interromper os vidros encaixando-os sem qualquer tipo de estrutura ou apoio, já que estes originariam linhas de sombra desagradáveis. Scarpa, que conhecia muito bem o trabalho com o vidro graças à sua experiência nas oficinas de Murano, opta por cortar o vidro tornando o seu limite opaco de modo a não se ver a marca verde na superfície. Deste modo foi possível criar um envidraçado a toda a altura da sala, dividido em três partes, sem que o sinal desta divisão aparecesse como uma sombra nas esculturas, situação que Scarpa não desejava. *Torna-se como um pedaço de papel lúcido, pouco evidente, pouco incomodativo.*[2]

Le tre Grazie

Neste ponto, no auge do percurso, estava colocada a estátua *Le tre Grazie,* que Scarpa quis destacar, oferecendo-lhe uma posição privilegiada junto a uma parede envidraçada, orientada a Sul, que a iluminaria.

Junto ao molde em gesso da escultura *Le Tre Grazie,* Scarpa abre "pontos" de luz de forma quadrada, desenhando interrupções na parede de pedra, com cheios e vazios ritmados aparentemente aleatórios que compõem uma música de fundo para a escultura que parece mover-se segundo o seu ritmo. Estes quadrados de luz iluminam discretamente a parte que se encontra mais em sombra da escultura revelando todas as suas formas e segredos. A luz que resulta destas pequenas aberturas é sempre uma luz difusa e constante durante o dia, já que paralela a esta parede encontra-se a parede do edifício basilical o que garante uma luz ténue e nunca directa.

a água

Graças ao espelho de água adjacente ao envidraçado, criam-se reflexos da luz água que proporcionam uma luz direccionada de baixo para cima. A luz do sol projectada na água e

---

[1] Carlo Bertelli, in Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978*, , Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 191 - "I cubi luminosi di Scarpa non tendono al totale coinvolgimento, ma sono appartati e definiti come sculture. Infatti il loro rapporto con l'ambiente non é di carattere plástico, ma cromático o, meglio, coloristico".

[2] Carlo Scarpa, transcrição de uma aula em 1976, in *Carlo Scarpa, frammenti 1926/1978*, Rassegna, nº7, p. 84 - "Diventa come un pezzo di carta lucido, poco evidente, poco noioso".

53

54

fig. 53 - esculturas no espaço da galeria

fig. 54 - escultura *Le tre Grazie* e plano de fundo em pedra com aberturas quadrangulares

reflectida nas esculturas confere-lhe uma iluminação dinâmica, cuja quebra de estaticidade dependia apenas da mais ligeira brisa.

Em Veneza, cidade onde Scarpa nasceu e passou grande parte da sua vida, a água é o elemento dominante da paisagem. A presença da água na cidade, numa relação muito próxima com as construções, em conjunto com a luz natural do sol, proporciona efeitos de luz, sombras e reflexos único e mágico, numa variedade infinita de tons e sensações.

Provavelmente é graças a esta experiência que Scarpa adquire uma sensibilidade invulgar no modo de controlar a luz na arquitectura. Scarpa desenha, inclusive, em muitos dos seus projectos espelhos de água, que desempenham um papel importante na forma como a luz é reflectida no interior dos seus edifícios. Para além da Gipsoteca Canoviana, também em projectos como Tomba Brion, Castelvecchio, Fundação Querini Stampalia, Casa Veritti, entre outros, Scarpa inclui o elemento da água no projecto.

Scarpa projecta a luz não apenas considerando aspectos como a orientação, intensidade ou forma, mas também outros aspectos como a cor, textura ou movimento.

É interessante reflectir sobre a forma como Scarpa usa a luz natural, a luz magnífica e potente do sol para iluminar e dar vida às obras de arte no museu. *Eu amo muito, como vos disse, a luz natural: queria recortar se possível, o azul do céu.*[1]

Frequentemente teme-se pelos efeitos que a luz forte do sol possa ter sobre as obras de arte, mas protegendo-as dos seus efeitos muitas vezes podemos acabar por 'matar' toda a sua expressividade não lhes dando a sua fonte de vida.

o branco

A cor branca das paredes da Gipsoteca resulta de uma consciente reflexão por parte do arquitecto. Enquanto que o senso comum e até mesmo as 'regras' da museografia indicavam que a melhor forma de realçar a volumetrias das esculturas de cor branca de gesso seria usar um pano de fundo contrastante, ou seja, de cor escura, Scarpa põe em causa este conceito e decide verificar *in loco* a sua veracidade para este caso concreto. Conseguindo assim convencer o cliente e constatar que na realidade só o branco poderia proporcionar o efeito pretendido. Mais uma vez, neste caso, Scarpa cria as suas próprias regras, que resultam de um atento e cuidadoso trabalho de pesquisa, desenho e experimentação, sendo adaptadas e justificadas na obra em específico.

Creio que o belo não é uma substância em si, mas apenas um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diversas substâncias. [2]

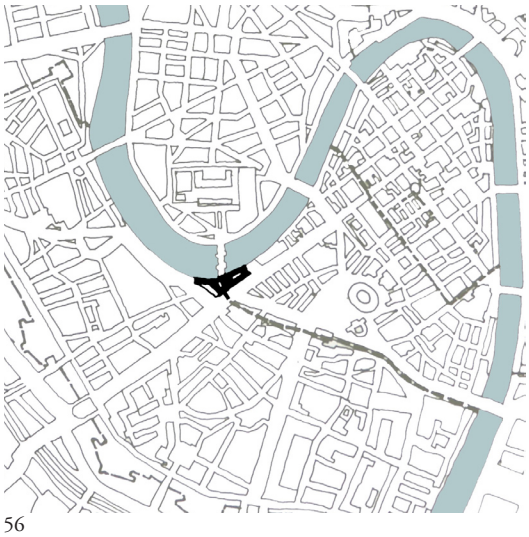
---

[1] Carlo Scarpa, transcrição de uma aula em 1976, in *Carlo Scarpa, frammenti 1926/1978*, Rassegna, nº7, p. 83 - "Io amo molto, come vi ho detto, la luce naturale: volevo ritagliare se possibile, l'azzurro del cielo".

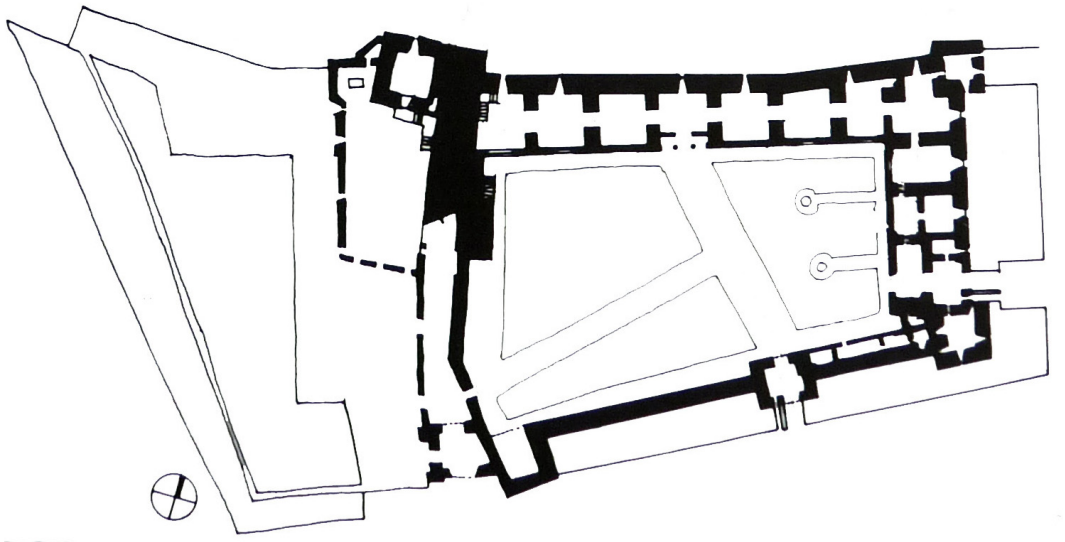
[2] Junichiro Tanizaki, *O Elogio da Sombra*, Lisboa: Relógio d'água, 1999, p. 48

4. A ideia de restauro em Castelvecchio

55



56



57

fig. 55 - vista exterior do Museu de Castelvecchio e ponte Scaligeri

fig. 56 - localização na cidade de Verona

fig. 57 - planta do complexo em 1926, antes da intervenção de Scarpa

4.1. História e projecto

A fundação do castelo medieval e ponte de Castelvecchio em Verona data de meados do século XIV. O complexo defensivo foi mandado construir pela família Scaligeri que dominava a cidade de Verona na época.

Scaligeri séc XIV

É curioso constatar que a construção não tem a finalidade de servir de refúgio ou protecção para os citadinos, mas antes, funciona como defesa da família Scaligeri relativamente aos próprios citadinos de Verona em tempos de rebelião. Assim, o castelo defende-se da cidade enquanto a ponte constitui uma fuga para norte, concebida exclusivamente para uso dos habitantes do castelo no caso de serem derrotados e perderem o poder. Isto justifica também a implantação do castelo perifericamente à cidade na margem do rio Adige.

Durante as invasões francesas o castelo funcionou como posto militar e sofre, por isso, algumas modificações. Foi criado um sistema defensivo, desta vez voltado para norte, a Este da Torre del Mastio foi acrescentado um novo corpo, a ala napoleónica, que fechava o pátio até então aberto para o rio.

restauro Avena

Em 1923 o castelo, quase em ruínas, é restaurado por Antonio Avena e transformado em museu. Avena segue as correntes teóricas de restauro da época recriando ricos interiores baseados nos modelos dos séculos XV e XVI. Paredes e tectos são decorados com pinturas que tentam imitar aquelas do tempo dos Scaligeri e manda construir falsas lareiras em cada sala. O projecto de Avena propõe ainda a remoção da maioria das janelas e portas existentes na fachada principal colocando no seu lugar janelas góticas recuperadas de edifícios demolidos, na região do Veneto, na consequência das cheias dos finais do século XIX. O desenho do pátio e da fachada era perfeitamente simétrico, a entrada do edifício feita pela sala central do corpo napoleónico reforçava esta condição.

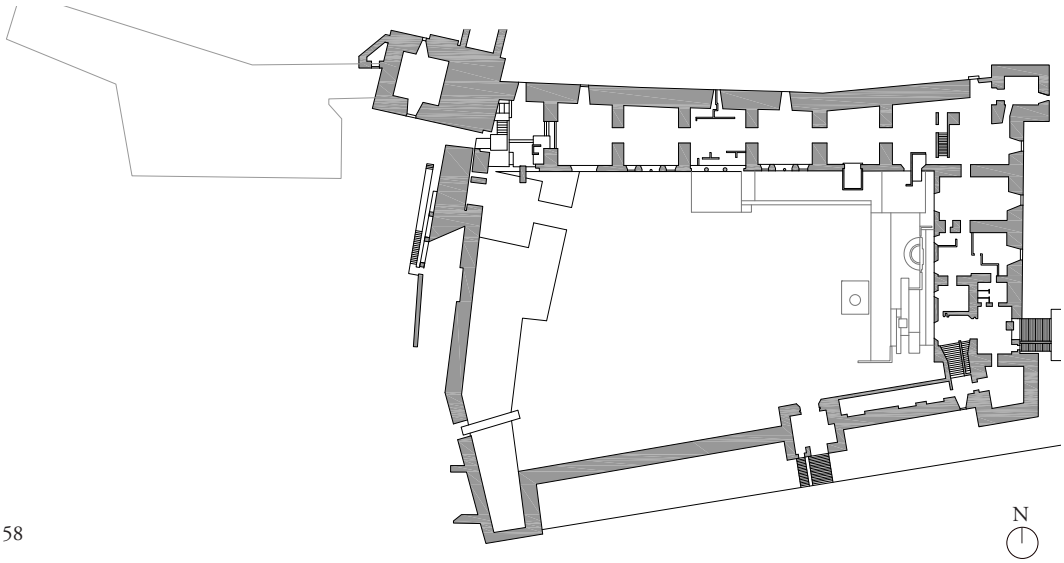
intervenção 1956-64

Em 1956 Scarpa inicia o projecto de recuperação do Museu de Castelvecchio[1]. Sendo inicialmente encarregue da sistematização da *Ala della Regia*, a sua intervenção acaba por se estender à totalidade do edifício. Neste projecto *Scarpa estava interessado principalmente não tanto numa teoria de restauro quanto a uma "clareza histórica", ao tornar a história visível graças à coexistência de fragmentos de construção estratificados.* [2]

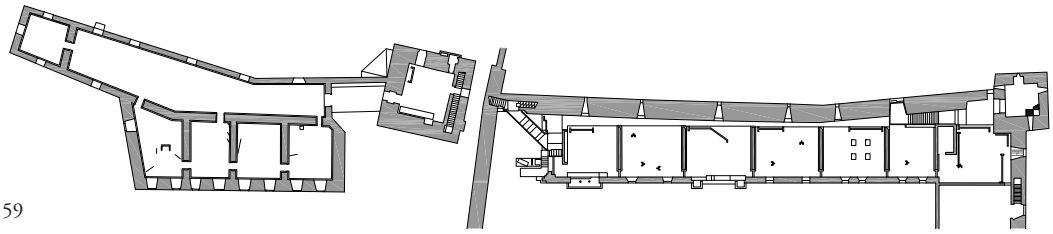
Scarpa pretende limpar o edifício das decorações falso-históricas permitindo uma melhor

[1] A construção é concluída no ano de 1964, sendo que a fase mais intensa do projecto acontece entre 1961 e 1964.

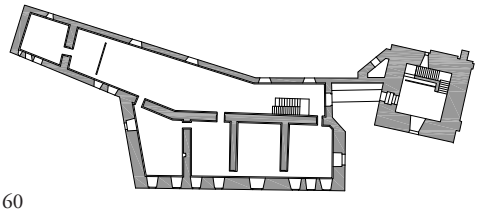
[2] Carlo Scarpa cit. Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p.4 - "Scarpa era interessato principalmente non tanto a una teoria del restauro quanto alla "chiarezza storica", al rendere la storia visibile grazie alla coesistenza di frammenti di costruzione stratificati".



58



59



60

fig. 58 - planta do piso térreo, ao nível da entrada, galeria das esculturas e administração (na ala Este)

fig. 59 - piso superior da galeria e a Oeste da *Torre del Mastio* a *Alla della Regia*

fig. 60 - piso superior da *Alla della Regia*

compreensão da história e da evolução do mesmo. Scarpa diz numa conferência: *em Castelvecchio tudo era falso* [1] e um dos objectivos do seu projecto era exactamente o de mostrar o verdadeiro e eliminar o falso, ou, quando opta por não o eliminar, consegue desmascará-lo mostrando a todos a sua falsidade.

É sobre esta estrutura limpa das decorações extemporâneas que Scarpa organiza o espaço expositivo.

ideia de restauro

Carlo Scarpa tinha um modo muito particular de interpretar a história. Nas suas intervenções em edifícios históricos (como Castelvecchio, Fondazione Querini Stampalia em Veneza, ou Palazzo Abatellis em Palermo), mostra uma grande habilidade em construir o novo respeitando o antigo, não seguindo as convencionais regras de restauro, mas delineando as suas próprias premissas adaptadas a cada exemplo em particular. Scarpa projecta de forma a que o novo e o antigo coexistam em harmonia.

O problema dos materiais históricos, que não poderemos nunca ignorar mas tão pouco imitar directamente, é uma questão que sempre me preocupou... Os edifícios que procuram imitar aparecem como impostores, e na realidade são.[2]

Em Castelvecchio a ideia de restauro de Scarpa pode também ser comparada a um palimpsesto. Sobre um desenho, ou uma base, Scarpa raspa e apaga algumas partes ou aspectos do edifício, reescrevendo por cima o seu projecto. O novo é reescrito sobre o antigo que continua perceptível deixando visíveis as marcas do passado, eliminando os elementos que prejudicavam a compreensão da história do edifício.

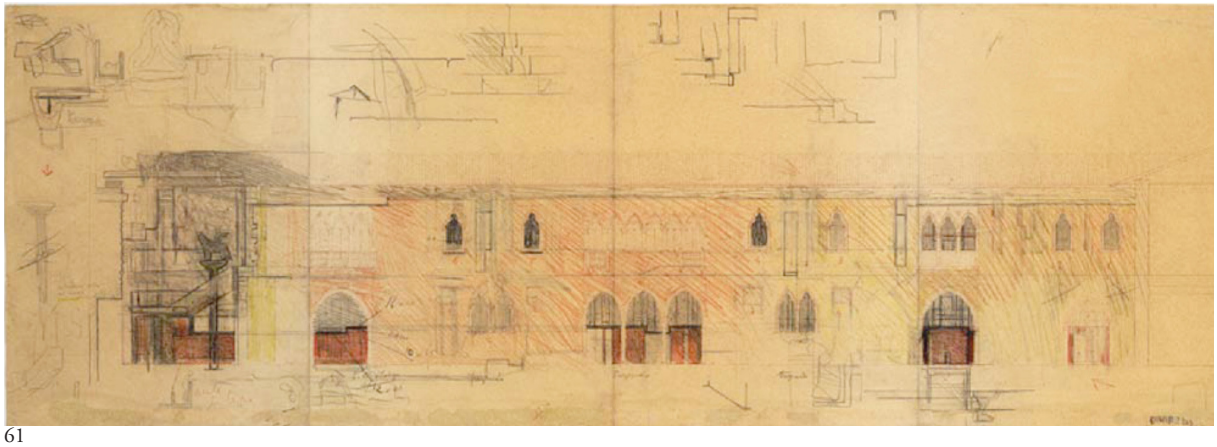
O sentido de continuidade da história não é mais do que um contínuo mutamento e não é difícil ver que mudamos de maneira drástica; é com estas mudanças que estabelecemos a nossa posição como continuadores da história. [3]

---

[1] Carlo Scarpa, Conferência *Mille Cipressi*, Madrid, 1978, in Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 287 - "a Castelvecchio tutto era falso".

[2] Carlo Scarpa cit. Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p.4 - "Il problema dei materiali storici, che non potremo mai ignorare ma neppure imitare direttamente, è una questione che mi ha sempre preoccupato... Gli edifici che cercano di imitare appaiono come degli impostori, e in realtà lo sono".

[3] William Morris, cit. Richard Murphy, *op cit.*, p.4 - "Il senso di continuità della storia altro non è che un continuo mutamento e non è difficile vedere che siamo cambiati in maniera drastica; è con questi cambiamenti che abbiamo stabilito la nostra posizione come continuatori della storia".



61

62

63

64

65

fig. 61 - desenho de estudo da fachada de Castelvecchio (297 x 964 mm)
fig. 62 - vista da fachada principal e pátio
fig. 63 - detalhe das janelas góticas da fachada
fig. 64 - detalhe dos dois *layers* da cobertura
fig. 65 - vista do pátio

4.2. Requalificação exterior

Atravessando a muralha medieval entramos no pátio do Museu de Castelvecchio. Observamos a fachada principal e algo estranho nos inquieta. As janelas góticas que recordam aquelas venezianas parecem não pertencer aquele contexto. A sua composição quase simétrica não parece natural, o desenho e proporção do edifício pouco têm que ver com os edifícios góticos do Veneto de onde provêm estas janelas em pedra.

layers

Na fachada principal é possível distinguir dois *layers* diversos. O *layer* externo da fachada antiga, rebocada a cinza, que deixa perceber em alguns pontos a pedra que se esconde atrás do revestimento. Aberturas em estilo gótico contornadas em pedra rasgam esta superfície. Sob este *layer* existe um outro que representa uma época e uma realidade diferentes. Este segundo *layer* perturba a simetria forçada do edifício, criando atrás das janelas góticas uma modulação contrastante, de ritmo diverso que perturba a simetria da composição dando a perceber que as janelas não pertencem a este contexto, revelando assim a falsidade destes elementos acrescentados já no século XX.

A sala a oeste do corpo principal foi demolida, deixando à vista estratos do antigo muro comunal do século XII descoberto durante os trabalhos de construção, reforçando a intenção de abrir aquele espaço e contribuindo para a ruptura de simetria da fachada. Neste ponto encontra-se a estátua de *Cangrande della Scala* que ao longe se apresenta desde já ao visitante. Sob o telhado de duas águas estende-se uma cobertura em metal que realça o contraste entre a estrutura antiga e a cobertura nova proposta por Scarpa, fruto de uma época e de exigências diversas.

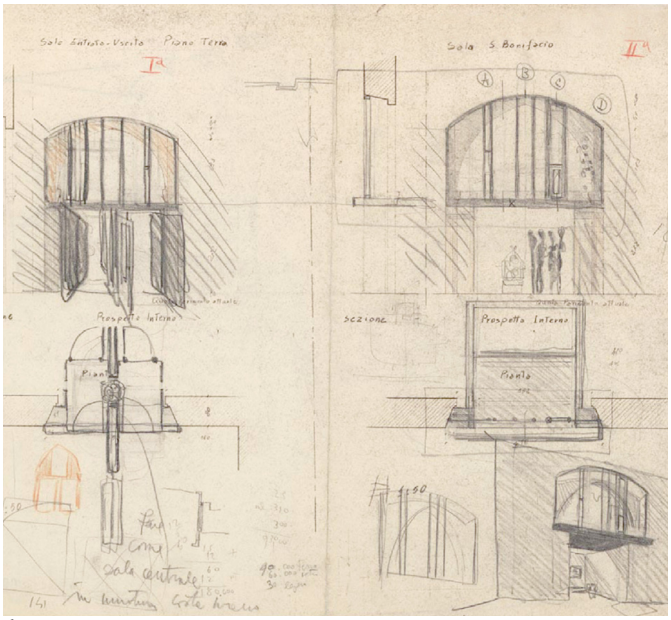
Inicialmente a ideia de Scarpa seria a de demolir as falsas janelas góticas. Acabando por abandonar essa intenção, o aspecto final da fachada é relativamente próximo ao que tinha anteriormente. Porém Scarpa consegue mostrar a falsidade de alguns elementos da fachada quebrando a sua simetria, usando para isso artifícios como a sobreposição de *layers*, a demolição da sala oeste, elementos como a entrada e *sacello* e o novo desenho do pátio.

pátio

Scarpa propõe uma nova organização do jardim do pátio do castelo, que após o restauro de Avena, evidenciava a axialidade da entrada e consequentemente a simetria do conjunto.

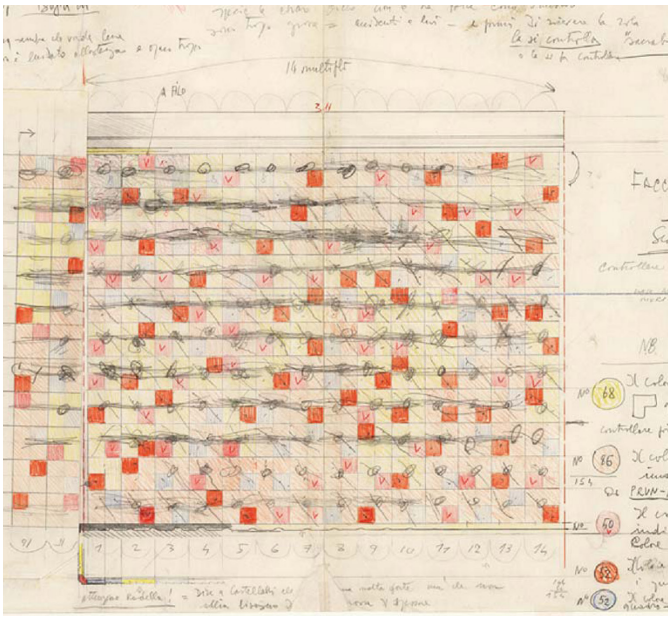
O verde da relva estende-se agora sobre o pátio enquadrando a fachada e impedindo uma aproximação física a esta, que apenas é possível quando este manto verde é interrompido, a Este, por plataformas em pedra que desenham o percurso e indicam o caminho que nos leva à entrada do edifício. Este percurso é ainda animado por duas fontes colocadas como que a flutuar sobre dois espelhos de água.

66



67

68



69

fig. 66 - vista da entrada

fig. 67 - esquissos de estudo da entrada do museu (325 x 394 mm)

fig. 68 - vista do exterior do *sacello*

fig. 69 - estudo da composição do revestimento do *sacello* (432 x 632 mm)

sacello

Antes de entrar no edifício observamos algo que nos faz parar por uns segundos, próximo da entrada, à esquerda, um paralelepípedo que penetra o edifício chama-nos à atenção: *o sacello*.[1]

O desenho do revestimento em pedra das suas superfícies impressiona-nos pela sua delicadeza. A textura da composição faz com que nos aproximemos de forma a poder tocar e perceber a sua matéria, tentando adivinhar o que estará no seu interior.

Usando unicamente a forma quadrada, Scarpa consegue criar uma composição extremamente interessante. A disposição de cada peça é estudada detalhadamente, embora tenha um aspecto quase aleatório. O uso de duas texturas, uma lisa e uniforme para os quadrados mais pequenos e outra mais irregular e áspera para os maiores marca o relevo da superfície. A diferença subtil da cor das pedras não é um acaso. Esta pequena variação é intencional, trabalhada e desenhada de forma a criar o efeito pretendido como podemos observar nos esquissos do arquitecto.

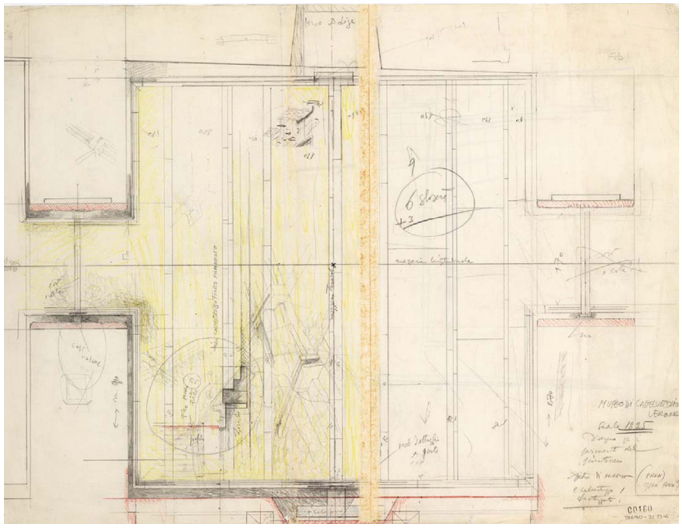
entrada

Na aproximação à entrada deparamo-nos com um plano em cor cinza-azulado, perfilado a negro, que penetra delicadamente na abertura de arco ogival. Este plano distingue entrada e saída, pela sua forma, dobrando-se de modo a direccionar e orientar o nosso percurso, chamando-nos em direcção ao interior do edifício.

É este plano subtil que nos recebe, envolve e convida a entrar.

---

[1] *Sacello* - do latim *sacellum*, diminutivo de *sacrum*, que significa recinto sagrado, pequeno compartimento situado próximo do altar, dedicado a uma divindade menor.
O pequeno compartimento que Scarpa insere na abertura ogival da galeria das esculturas é comunmente chamado de *sacello* provavelmente devido à sua reduzida dimensão e funcionar quase como um pequeno "altar" secundário.



70

71

72

73

fig. 70 - desenhos de estudo da planta de uma sala da Galeria das esculturas (432 x 575 mm)
fig. 71 - pormenor da viga metálica
fig. 72 - vista do interior da Galeria das esculturas
fig. 73 - vista do interior da galeria, em primeiro plano, de costas, a escultura *Maestro di Santa Anastasia,* mais atrás, a escultura de *San Giovanni Battista*

4.3. Reorganização do espaço expositivo

É na ala napoleónica, o corpo mais recente, acrescentado no século XIX, que a intervenção de Scarpa é mais notória. No piso térreo deste volume situa-se a galeria das esculturas.

galeria das esculturas

A partir do espaço da recepção uma abertura em pórtico permite-nos aceder à galeria. Desde este primeiro pórtico a nossa visão alcança o extremo oposto da longa galeria longitudinal, ao mesmo tempo alguns vultos em pedra deixam-se adivinhar numa sequência perspética de pórticos iguais.

tecto

Scarpa opta por salientar a geometria deste espaço reinterpretando a estrutura pré-existente: *Nos restauros precedentes tinham sido organizadas várias traves de madeira pequenas entre as duas paredes. Não tinham função estrutural; eram falsas, mas ajudavam a definir a geometria dos espaços e ligavam visualmente os tectos entre eles.*[1] Assim, inclui no espaço uma viga metálica que atravessa todas as salas da galeria do piso térreo, perfurando as paredes sobre o eixo de cada arco reforçando a direcção longitudinal e funcionando também como elemento de união entre todos os compartimentos da galeria das esculturas. A existência desta viga que cruza com as pequenas vigas estruturais em betão reforça o ponto central da sala quadrangular salientando a geometria do espaço que tem uma forma muito próxima do quadrado.

pavimento

Sobre o antigo pavimento são estendidos tapetes de betão contornados em pedra, destacados da superfície original. O desenho regular e rigorosamente ortogonal é inserido na subtil irregularidade do espaço, acentuando assim a suave inclinação da parede Norte e a geometria das salas. As linhas duplicadas de ritmo irregular criam superfícies distintas, *encostadas como tapetes, com intervalos intencionalmente discordantes relativamente ao ritmo da galeria.*[2]

O desenho do chão e pavimento em muito influenciam a percepção que temos do espaço. *O pavimento é uma das superfícies chave para definir a geometria de um espaço.*[3]

O pavimento funciona como um segundo *layer*, o *layer* da nova intervenção, que se relaciona com o *layer* do pré-existente pousando delicadamente sobre ele.

Na transição do plano vertical com o tecto ou o chão existe uma ligeira separação, uma reentrância que deixa perceber o carácter distinto das duas superfícies, definindo *um espaço vazio no qual é escondido o real ponto de conjugação,*[4] de forma a evidenciar a separação entre

---

[1] Carlo Scarpa, cit. Francesco Dal Co, Carlo Scarpa 1906-1978, Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 298 - "Nei restauri precedenti erano state sistemate tante piccole travi in legno tra i due muri. Non avevano funzione strutturale; erano false, ma aiutavano a definire la geometria degli spazi e collegavano visivamente i soffitti tra di loro".

[2] Richard Murphy, Carlo Scarpa & Castelvecchio, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p.51 - "accostati come tappeti, a intervalli volutamente discordanti col ritmo della galeria".

[3] Carlo Scarpa, cit. Francesco Dal Co, Carlo Scarpa 1906-1978, Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 298 - "Il pavimento è una delle superficie chiave per definire la geometria di uno spazio".

[4] Richard Murphy, Carlo Scarpa & Castelvecchio, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p.16 - "un spazio vuoto in cui viene nascosto il reale punto di congiunzione".

74

75

fig. 74 - vista do interior da galeria, escultura *La Crocifissione*

fig. 75 - desenhos de estudo da colocação e suporte das esculturas de *La Crocifissione*. De notar a forma como Scarpa procura captar no desenho a expressividade de cada escultura (316 x 432 mm)

duas superfícies diversas, distinguindo-as mais claramente.

aberturas

Com já vimos, as aberturas interiores não são correspondentes com as exteriores. A dimensão ligeiramente maior das aberturas interiores permite uma melhor iluminação do espaço expositivo. Aqui, tal como vimos na Gipsoteca Canoviana, as aberturas transformam-se em volumes de luz que penetram no espaço iluminando-o.

O jogo de cores e claro-escuro dá um intenso dramatismo ao espaço. A cor negra dos perfis das janelas, da viga metálica e de alguns suportes é sabiamente conjugada com o verde-cinza do tecto e o bege-rosado da pedra usada nas esculturas.

É de salientar mais uma vez a forma como a luz natural e intensa do sol incidindo directamente sobre as esculturas lhes confere vida e expressividade acentuando o dramatismo da composição.

disposição

De entre o grande número de esculturas existentes no museu antes da intervenção, Scarpa selecciona apenas aquelas que considerou mais interessantes para figurar na exposição, de modo a poder dar o espaço e destaque devidos a cada uma delas. As esculturas são dispostas no espaço de modo que cada uma seja observada individualmente e com toda a atenção.

A variação na orientação das peças fazem-nos circular em torno das obras de forma a descobri-las em toda a sua amplitude.

Na aproximação à segunda sala visualizamos uma figura que nos é apresentada de costas. A esguia trança que se estende pelo longo manto da escultura do *Maestro di Santa Anastasia* já nos revela algo de si. Somos encaminhados até ela contornando-a de forma a poder conhecê-la na sua totalidade.

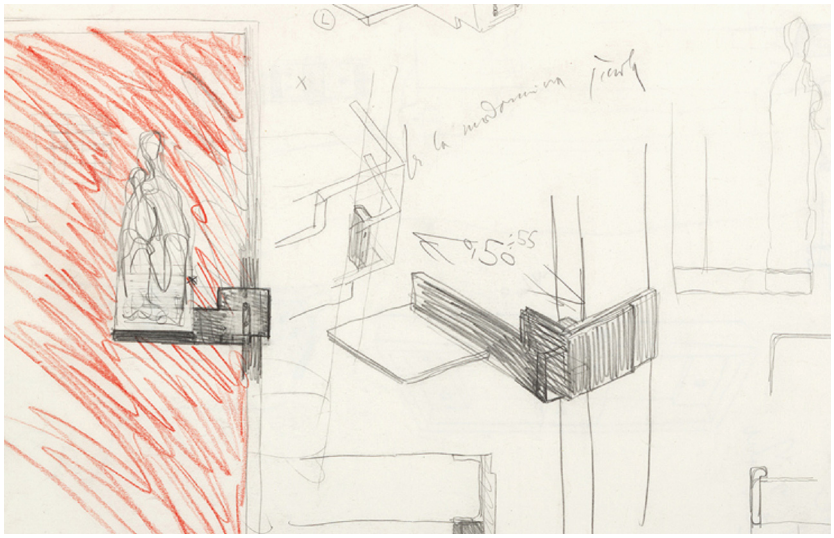
As peças escultóricas não ocupam apenas a zona periférica do espaço, mas também a área central, permitindo que estas sejam observadas a 360 graus e de uma distância muito aproximada, havendo uma maior interacção com o observador.

As peças antropomórficas são cuidadosamente colocadas à altura do nosso olhar, promovendo também deste modo uma maior relação com o visitante. Encontramos uma excepção na segunda sala, a escultura *San Giovanni Battista*, está colocada a um nível superior. O santo, que olha para baixo, observa-nos no momento em que abandonamos a sala, controlando os nossos movimentos.

museu e obra de arte

Mais uma vez, neste projecto, observamos uma forte relação entre o museu e a obra de arte. As esculturas pertencem ao espaço e o espaço que ocupam pertence-lhes. Esta equilibrada e justa relação entre o espaço e a escultura resulta de um desenho reflectido de todos os elementos. Durante o projecto Scarpa desenhava por diversas vezes as esculturas que faziam parte da colecção do museu, tentando captar a expressividade particular de cada uma delas, tratando-as individualmente de modo a perceber quais os requisitos e potencialidades de cada uma delas, assim como a melhor forma de as relacionar com o espaço do museu e com o visitante. Scarpa

76



77

78

79

80

81

82

83

fig. 76 - escultura *Madonna incoronata col bambino* sobre plano vermelho

fig. 77 - desenho de estudo da colocação e suporte para a escultura *Madonna incoronata col bambino (316 x 432 mm)*

fig. 78 - suporte da escultura *Madonna col bambino,* esta tendo como fundo um plano azul.

fig. 79 - peças escultóricas nas quais o suporte evidencia a diferença das suas formas.

fig. 80, 81, 82 e 83 - diversos suportes desenhados por Scarpa para Castelvecchio

exigiu ainda que as obras fossem armazenadas dentro do complexo de Castelvecchio enquanto decorriam os trabalhos de restauro, de modo a poder transportá-las até ao espaço que lhes seria destinado sempre que pretendia confirmar ou contestar uma solução.

suporte

A identidade própria e única de cada escultura é também salientada pelo seu suporte. O suporte é desenhado tendo sempre em consideração as características de cada peça, procurando com este valorizá-la. O desenho deste elemento mostra ainda uma visão crítica relativamente as obras expostas. A forma mais ou menos elaborada do suporte, mais ou menos exuberante, mostra a importância diferenciada que é dada a cada peça.

No caso da escultura *La Crocifissione* o suporte em forma de cruz sublinha a forma e o tema da escultura, enquanto cria um plano negro de contraste que salienta os seus contornos.

O posicionamento das três peças escultóricas junto à janela orientada a Sul proporciona uma forte iluminação realçando os efeitos de contraste claro-escuro, assim como o dramatismo teatral patente na expressão dos rostos das figuras de pedra.

Ao longo da galeria são usados planos de cor (azuis, vermelhos, negros, brancos...) de forma a criar o contraste e harmonia cromática adequados à visualização da escultura. Num exemplo de duas esculturas de formas semelhantes, os planos de fundo negro e branco contrastantes e de dimensões diversas revelam e acentuam as diferenças entre ambos.

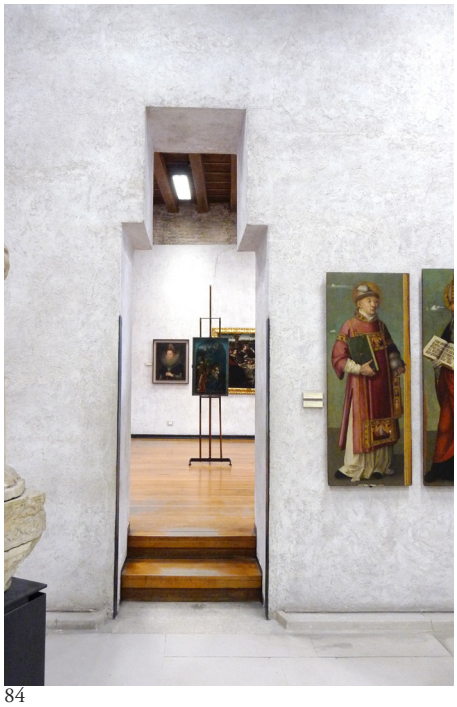
Para a escultura *Madonna incoronata col bambino* Scarpa desenha um plano vermelho como fundo à pequena peça em pedra, realçando assim a sua cor rosada e os seus contornos. O elemento metálico que a suporta surge detrás do plano vermelho à semelhança de uma mão que a acolhe ternamente. Esta peça agarra-se à estrutura do plano de fundo através de parafusos umbraco, tipicamente usados nas máquinas industriais.

É interessante reparar como o suporte por vezes se torna uma parte integrante da escultura. Um exemplo disso é o suporte do fragmento de coluna que a completa fazendo parte integrante dela, restituindo-lhe dimensão e uma base.

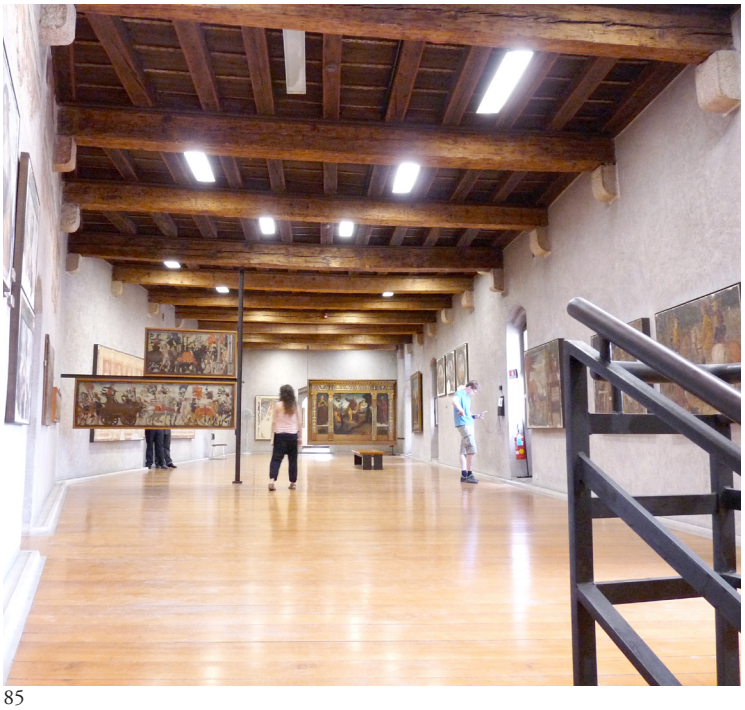
No final da galeria um pórtico em arco de maior dimensão das anteriores permite a saída para o exterior. O desenho do gradeamento da porta de correr é muito delicado. A malha negra metálica entrelaçada desliza permitindo a nossa passagem.

Já no espaço exterior podemos observar a estátua de Cangrande vista de baixo mas ainda sem poder alcança-la.

Uma série de patamares em pedra guiam-nos até Torre del Mastio, através da qual se acede à *Alla della Regia.*



84



85

86

87

88

fig. 84 e 85 - vistas do interior da *Alla della Regia*
fig. 86 - escadas de acesso ao segundo piso da *Alla della Regia*
fig. 87 - pormenor das escadas da *Alla della Regia*
fig. 88 - escadas exteriores de betão, em Castelvecchio

Alla della Regia

Neste corpo de dois pisos estão expostas principalmente obras de pintura.

A transição entre plano vertical das paredes e plano horizontal do chão é feita segundo o mesmo principio das salas anteriores, isto é, criando um ligeiro distanciamento entre ambos, não sendo desta vez tão acentuado.

O tecto em traves de madeira original é mantido e a iluminação artificial é inserida entre estas traves, enquanto as amplas janelas para o exterior garantem a iluminação natural.

As pinturas não ocupam apenas as paredes da galeria, algumas são dispostas em cavaletes no meio das salas impondo-se perante o visitante, proporcionando uma relação mais próxima com o observador.

escada

Scarpa substitui a escada existente de ligação entre os dois pisos da *Alla della Regia*. A nova escada de aparência muito leve é construída em ferro e madeira.

A escada assenta delicadamente no chão, parecendo quase não o tocar. Os degraus em madeira parecem pousar levemente sobre a estrutura metálica. Um primeiro degrau, de maior dimensão, forma um patamar que antecipa a subida. *Como em quase todas as escadas por ele [Scarpa] projectadas o primeiro degrau é um elemento particular, sempre estudado de tal modo a parecer um convite a subir.*[1]

O desenho de escadas assimétricas, inspirado no movimento direita-esquerda do caminhar humano, é frequente na obra de Scarpa (na Fundação Querini Stampalia, Tomba Brion), sendo usado também em Castelvecchio numa escada exterior em betão, sendo que mais uma vez, neste caso, o primeiro degrau estende-se diante de nós para nos receber.

Cangrande della Scala

A colocação da estátua de *Cangrande*, figura histórica da cidade de Verona constitui *o fulcro do itinerário do museu, marcando o ponto onde as complexidades históricas do castelo estão no seu auge e as estratificações das estruturas são reveladas na maneira mais completa.*[2]

A escultura que se encontrava até então exposta numa espécie de pedestal de grandes dimensões ao ar livre necessitava de um novo contexto.

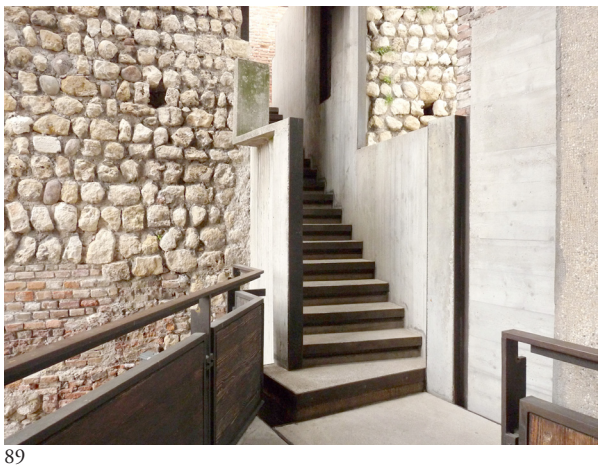
Scarpa devia resolver três problemas distintos: em primeiro lugar devia coloca-la ao ar livre mas ao mesmo tempo protege-la das intempéries; em segundo lugar queria expô-la de modo que fosse visível tanto de baixo como de distancia aproximada e naturalmente a toda a volta. Finalmente devia encontrar uma colocação que fosse proporcionada à dignidade que a estátua tinha aos olhos os veroneses, que a viam quer como símbolo da cidade quer como fulcro da colecção.[3]

---

[1] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p.102 - "Come quasi in tutte le scale da lui progettate il primo gradino è un elemento particolare, sempre studiato in modo tale de sembrare un invito a salire".

[2] Richard Murphy, *op. cit.* p. 114 - "il fulcro dell'itinerario del museo, marcando il punto dove le complessità storiche del castello sono al loro culmine e le stratificazione delle struture vengono rivelate nella maniera più completa".

[3] Richard Murphy, *op. cit.* p. 111 - "Scarpa doveva risolvere tre problemi distinti: in primo luogo doveva collocarla all'aperto ma al tempo stesso proteggerla dalle intemperie; in secondo luogo voleva esporla in modo che fosse visibile tanto dal basso che a distanza ravvicinata e naturalmente anche a tutto tondo. Infine doveva trovare una collocazione che fosse proporzionata alla dignità che la statua aveva agli occhi dei veronesi, che la vedevano sia come simbolo della città che come fulcro della collezione".

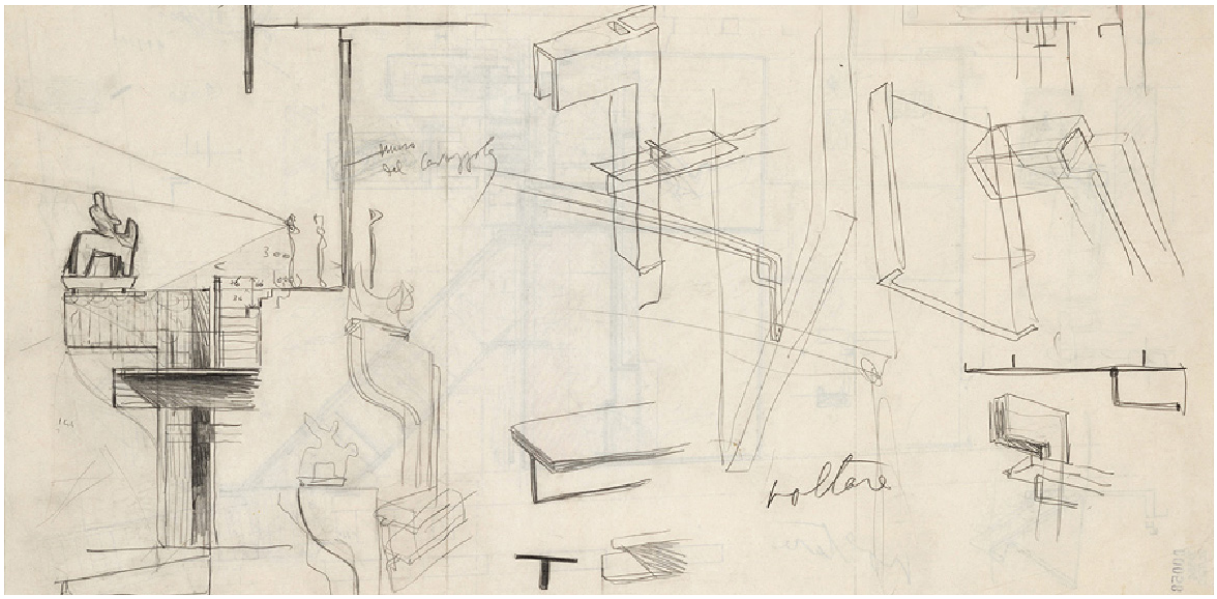


89

90

91

92



93

fig. 89 - escadas que vindo da *Torre del Mastio* dão acesso à área de *Cangrande*
fig. 90, 91 e 92 - diversos pontos de vista possíveis da escultura de *Cangrande*
fig. 93 - desenhos de estudo do suporte e colocação da estátua de *Cangrande (328 x 568 mm)*

A peça foi esculpida para ser vista de baixo, mas a riqueza da sua decoração e o seu sorriso enigmático tornavam interessante outros pontos de vista. Por isso, Scarpa cria uma plataforma de observação, permitindo-nos admirar a escultura de vários pontos e de várias distâncias. Scarpa opta assim por colocá-la num ponto de intersecção de percursos, entre o interno e externo, criando uma quebra e reforçando assim a diferença entre a ala napoleónica e o muro medieval, oferecendo-lhe como pano de fundo o muro comunal do século XII.

Em torno da estátua articula-se um amplo espaço que ajuda a reforçar o carácter simbólico desta obra.

A área de Cangrande cria um grande palco teatral em torno da estátua e os visitantes não respondem somente ao valor artístico intrínseco da estátua... mas também à atmosfera de intimidade que contribuem para criar individualmente, quando alcançam a plataforma de observação e se encontram a fazer parte eles próprios da composição espositiva.[1]

Para a estátua equestre de *Cangrande* Scarpa idealiza um suporte em betão armado em forma de "L" invertido. O suporte apresenta-nos a escultura lembrando uma mão estendida que nos mostra algo. A escultura é ligeiramente girada em relação ao suporte, reforçando deste modo a independência entre os dois.

Para o revestimento da parede limite da ala napoleónica, Scarpa cria um ritmo vertical de painéis suspensos de madeira de dimensões e alinhamentos alternados, dando origem a uma superfície de aspecto fragmentado que sublinha o corte efectuado no volume e a fragmentação do espaço em torno. Aqui acedemos ao segundo piso da galeria.

Galeria superior

As salas da galeria situada no piso superior da ala napoleónica são divididas por planos verticais. Para esta zona de exposição Scarpa desenha dois percursos possíveis: um que atravessa as salas e as interliga, e um outro, junto à parede norte, que permite uma passagem periférica relativamente à exposição, deste modo não somos forçados a ver toda a exposição, se na fase final já estamos cansados, podemos descer directamente para a saída sem que nos cruzemos com as últimas pinturas expostas.

Tal como no piso inferior da galeria Scarpa também aqui regulariza a geometria do espaço acentuando a flexão da parede Norte.

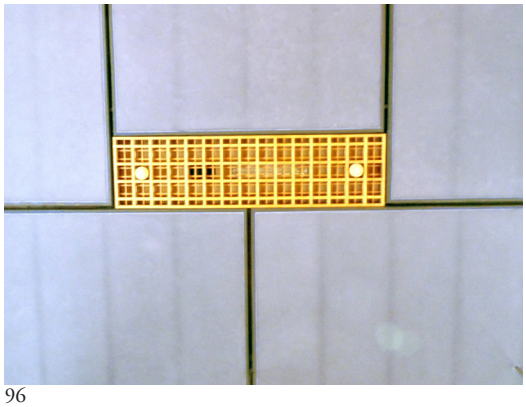
As cores intensas das placas que revestem paredes e tecto mostram influências neoplasticistas. Aqui, como em todo o edifício, os elementos como aquecedores, grelhas de ventilação, entre outros, são incluídos harmoniosamente no espaço fazendo parte da composição, não constituindo elementos estranhos, desadequados ou inestéticos, graças ao desenho consciente, atento e cuidado da sua colocação e integração.

---

[1] Richard Murphy, *op. cit.* p.19 - "L'area del Cangrande crea un grande palcoscenico intorno alla statua e i visitatori non rispondono soltanto al valore artistico intrinseco della statua...ma anche all'atmosfera di intimità che contribuiscono a creare individualmente, quando raggiungono la piattaforma di osservazione e si trovano a fare parte essi stessi della composizione espositiva".

94

95



96

fig. 94 - vista do percurso na galeria superior

fig. 95 - escada de saída da galeria

fig. 96 - pormenor de uma grelha de ventilação na galeira superior, desenhada de forma a fazer parte da composição.

No fim do corredor afunilado uma escada leva-nos à saída. Os painéis de cal colorida que revestem ao paredes recortam-se e pousam sobre a escada, acompanhando-nos na descida.

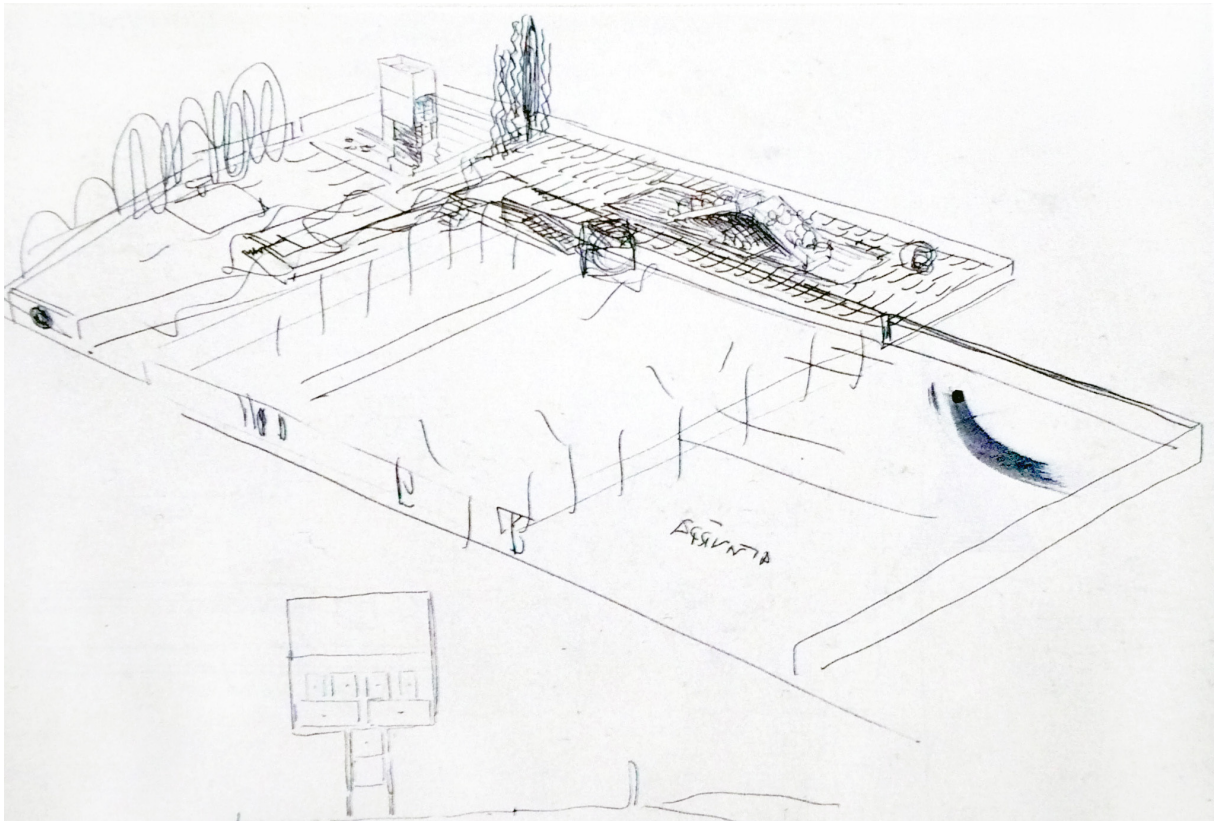
É de notar o modo como o desenho constitui um veículo de projecto, é através do desenho que as ideias de Scarpa adquirem corpo e que as suas inquietações se vêm resolvidas. Só deste projecto existem catalogados quase 700 folhas de desenho, que ainda assim não corresponderam provavelmente à totalidade dos desenhos elaborados por Scarpa para este projecto

Sobre este edifício é interessante reflectir acerca da forma como Scarpa desenha o espaço do museu em relação com as obras de arte e o modo como intervém no edifício histórico, interagindo com ele. No Museu de Castelvecchio Scarpa pretendia essencialmente oferecer de volta à população de Verona a antiga fortificação dos Scaligeri, conseguindo através da intervenção reconstituir a história da cidade.

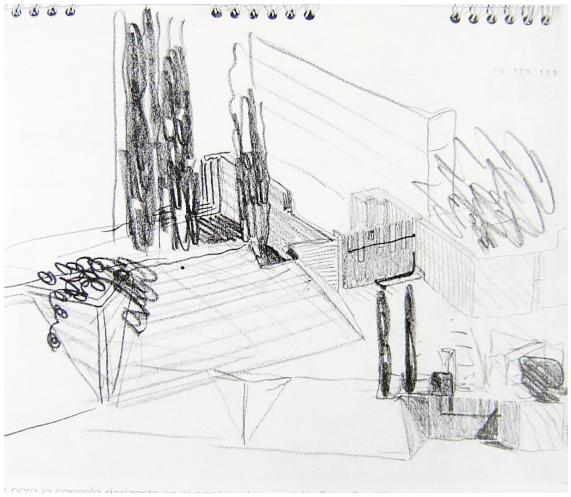
De Scarpa emana um convite a aceitar a descontinuidade do tempo histórico, a operar sobre isso, a "trabalhá-lo" através de sucessivas construções. [1]

[1] Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 79 - "Da Scarpa promana un invito ad accettare la discontinuità del tempo storico, ad operare su di esso, a "lavorarlo" attraverso successive costruzioni.".

5. O mundo do sonho na Tomba Brion



97



98

99

fig. 97 - esquisso preliminar do projecto (345 x 270 mm)
fig. 98 - desenho de estudo para a Tomba Brion (zona da entrada).
fig. 99 - *via Appia Antica* em Roma

5.1. Um espaço para a memória

Após a morte do marido a senhora Onorina Brion encarrega Carlo Scarpa do projecto de uma tomba para a família[1]. O terreno destinado à intervenção tem a forma de "L" cobrindo dois lados do antigo cemitério de San Vito d'Altivole, na província de Treviso, com uma dimensão de cerca de 2000 m^2.

O complexo contempla essencialmente três funções: abrigar as tombas (do casal Brion e da respectiva família), a cerimónia fúnebre e a criação de um espaço reservado ao pensamento e meditação.

desenhos

Cada forma ou detalhe do projecto é produto de um cuidadoso estudo, o que é testemunhado pela imensa quantidade de desenhos que Scarpa concebeu para esta obra. Junto às plantas gerais de um projecto ainda em mutação, encontramos vários estudos de detalhes construtivos, assim como molduras e relevos das superfícies, tratando todo o conjunto em várias escalas simultaneamente.

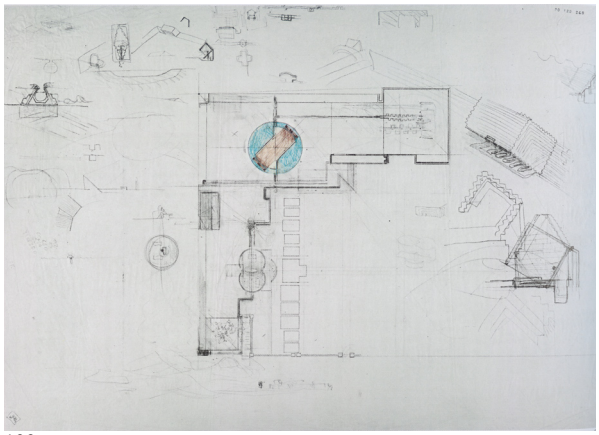
Desde os primeiros esquissos Scarpa mostra uma intenção forte e clara para os volumes, assim como uma vontade de recriar de algum modo o ambiente típico de um espaço funerário através da plantação de ciprestes, característicos dos cemitérios italianos desde a antiguidade. A vontade de Scarpa terá sido, de algum modo, fazer sentir o mesmo ambiente e a mesma sensação que se tem ao percorrer a *via Appia Antica*, em Roma.

A *via Appia Antica* é uma estrada em torno da qual foram dispostas as sepulturas dos primeiros cristãos, num percurso rodeado pelo verde da Natureza, ornamentado pelos altos e esguios ciprestes que nos acompanham num percurso de meditação, proporcionada pela tranquilidade e paz que nos transmite aquele local.

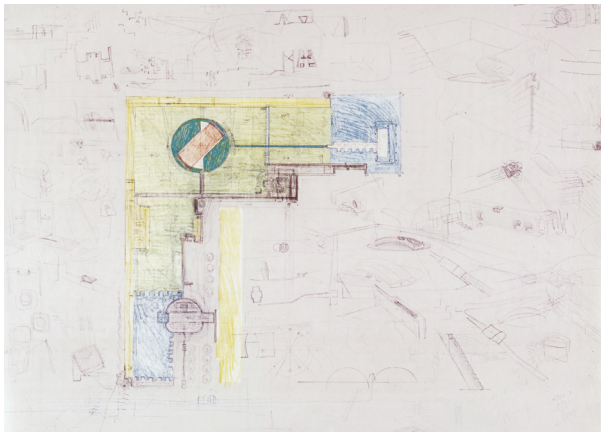
Scarpa dispõe assim os vários elementos do projecto: as tombas, a capela e o *pensatoio*[2] unidos através de um percurso desenhado entre a relva, que impõe um olhar atento sobre cada elemento, numa sequência que lembra uma procissão ou um ritual. A cota do interior, criada artificialmente, oferece a possibilidade de desenhar os percursos escavados na terra, definindo e acentuando de forma ainda mais evidente os locais de passagem. Junto ao limite Oeste Scarpa opta pela plantação de alguns ciprestes.

---

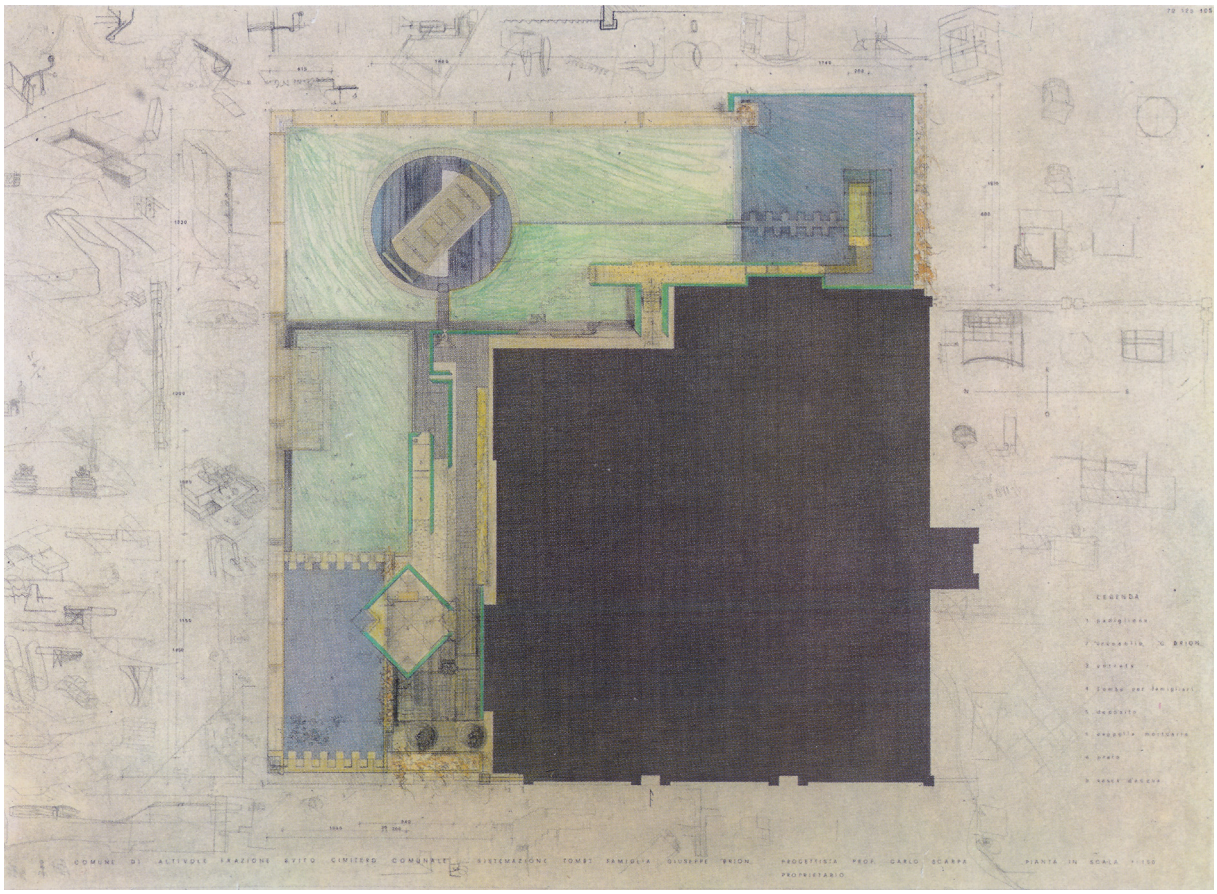
[1] O projecto da Tomba Brion tem início no ano de 1969, sendo concluído em 1978.
[2] *Pensatoio*: palavra italiana que designa um local dedicado ao pensamento e à meditação.



100



101



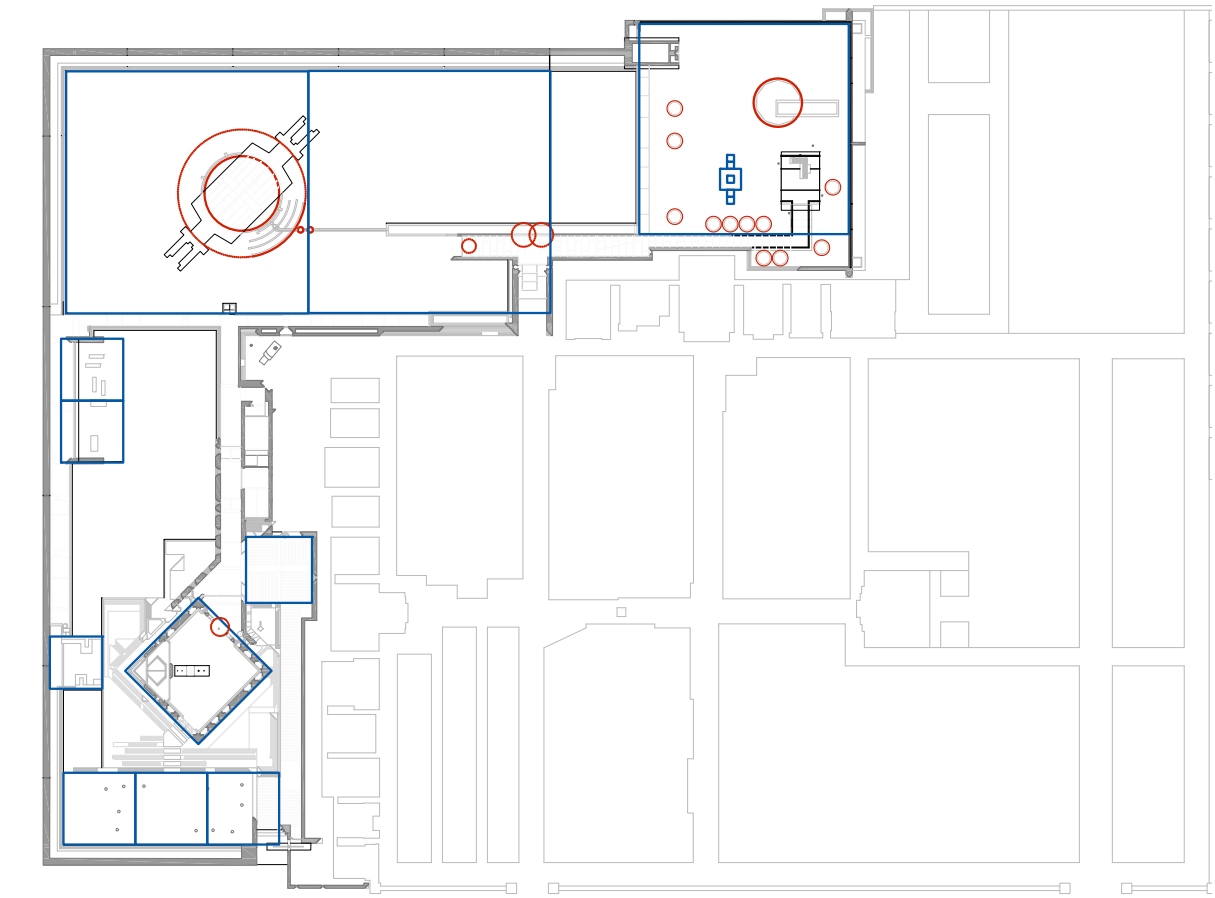
102

fig. 100 - desenhos de estudo, fase inicial (448 x 623 mm)
fig. 101 - desenhos de estudo (448 x 623 mm)
fig. 102 - desenhos de estudo de uma fase mais avançada do projecto (593 x 839 mm)

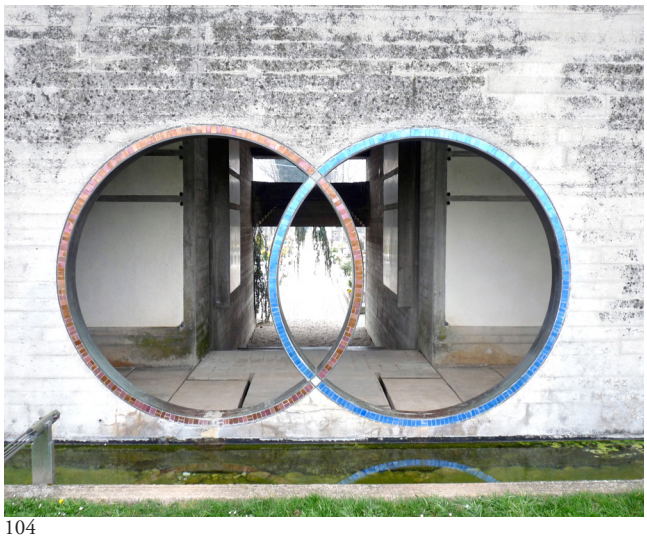
O muro limite do complexo, com falsos contrafortes, é inclinado de forma dar uma sensação de recolhimento e interioridade, evidenciando ao mesmo tempo a diferença de cota entre o interior e o exterior.

Para a tomba Brion, podia ter proposto de plantar mil ciprestes (...) no futuro teria obtido um resultado melhor do que a minha arquitectura. Mas como sempre acontece no fim de um trabalho, pensei: Meus Deus, fiz tudo errado! [1]

[1] Carlo Scarpa, Conferência *Mille Cipressi*, Madrid, 1978, cit. Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 287 - "Per la tomba Brion, avrei potuto proporre di piantare mille cipressi (...) nel futuro avrebbe ottenuto un risultato migliore della mia architettura. Ma come sempre avviene alla fine di un lavoro, ho pensato: Dio mio, ho sbagliato tutto!"



103



104

105

fig. 103 - estudo da geometria da planta da Tomba Brion, onde são evidenciadas as formas quadradas e circulares.
fig. 104 - o símbolo dos dois círculos
fig. 105 - vista dos dois círculos entrando no complexo pelo *propileu*

5.2. Forma e ideia. Desenho e símbolo

geometria

Na composição do complexo da Tomba de Brion, Scarpa recorre essencialmente a duas formas geométricas simples: o círculo e o quadrado. Estas formas são usadas em planta, na determinação dos cheios e vazios, na definição volumétrica da construção, nas aberturas das paredes de betão ou representadas simplesmente como pinturas e relevos nas superfícies.

O uso destas duas formas estará provavelmente relacionado com a sua simbologia.

O Círculo é considerado na sua totalidade indivisa... O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo. (...) o círculo simbolizará o céu, de movimento circular e inalterável...[1] A forma circular indica a totalidade, a perfeição e a eternidade. Poderá também representar o percurso cíclico da vida que acaba e recomeça após a morte num percurso sem fim. É a representação do céu, como destino desejado.

círculo e quadrado

O quadrado como representação da terra, lugar da Vida, simboliza a vida terrena, por oposição à vida depois da morte com a esperança de um destino: o céu.

Segundo a terminologia chinesa a passagem da forma quadrada à circular simboliza a passagem da terra ao céu, uma clara alusão à transição entre vida e morte [2]

Scarpa usa a forma circular na definição do espaço do *arcosolium* sob o qual se encontram as tombas do casal, na porta que faz a transição entre os dois espaços da capela, separando o espaço de entrada do espaço de culto propriamente dito, ou por exemplo nas formas submersas na água em torno do local de reflexão.

O quadrado é empregue na modulação dos espaços vazios, na capela cuja forma quadrada da planta é girada 45 graus relativamente às direcções dos alinhamentos do conjunto e inserida num espelho de água que possui uma forma próxima do quadrado. A planta da tomba de família corresponde a dois quadrados adossados, enquanto que o alçado lateral mostra uma forma quadrada girada de 45 graus.

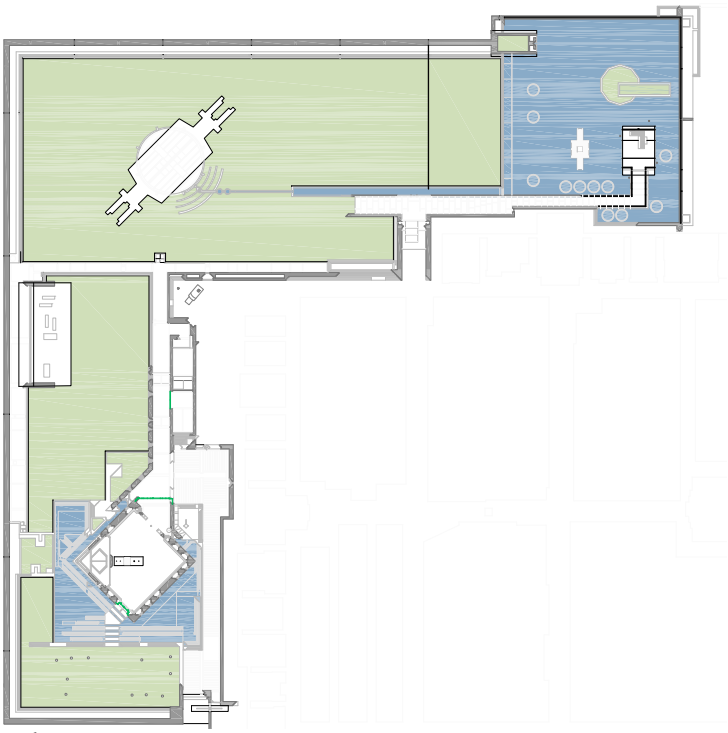
As formas geométricas dos espaços sugerem um confronto de simbolismos muito ligados à espiritualidade do projecto, estando constantemente presente a conjugação entre as formas círculo/quadrado, os elementos céu/terra, e os conceitos morte/vida.

dois círculos

O símbolo de dois círculos que se cruzam aparece frequentemente neste projecto. Os dois círculos entrelaçados poderão possivelmente representar o casal Brion e o amor conjugal que os une, como símbolo do amor eterno entre casal.

---

[1] JeanChevalier, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Editorial Teorema, 1982, p. 202
[2] sobre este assunto ver: JeanChevalier, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Editorial Teorema, 1982, p. 549



106

107

108

109

110

fig. 106 - o verde e a água na Tomba Brion

fig. 107 - Templo do Pavilhão Dourado (Kinkaku-ji) é o nome dado ao templo Rokuon-ji, situado em Quioto no Japão e rodeado pelo Kyōko-chi (lago espelhado).

fig. 108 - *pensatoio* desenhado por Scarpa, templo de meditação.

fig. 109 - curso de água que se interrompe na aproximação às urnas do casal Brion.

fig. 110 - capela da Tomba de Brion envolta num espelho de água.

Os dois círculos revestidos em mosaicos de murano, um azul e o outro vermelho, representam o masculino e o feminino, duas vidas, dois percursos sem fim que se unem na vida e após a morte. A união dos dois círculos sugere também o símbolo do infinito, podendo representar o percurso cíclico e infinito de todo o processo de vida e morte.

É interessante constatar que, quer visto do interior, quer visto do exterior, o anel vermelho encontra-se sempre à esquerda do anel azul, de modo que cada anel possui as duas cores, uma de cada lado. Cada círculo representa uma vida. Assim esta forma simboliza as duas vidas que se cruzam e que vivem em conjunto numa só vida que é dos dois, de modo que a vida de um se inclui na vida do outro.

Este motivo adquire uma grande importância aparecendo centrado no enquadramento da entrada pelo *propileu*[1], alinhado axialmente com todo o cemitério, formando uma grande abertura para o exterior. É repetido nas urnas de madeira do casal, sobre os nomes da cada um dos cônjuges, em pinturas na capela, na pia de água benta ou em pequenos detalhes construtivos, numa alusão constante a este tema, o amor do casal, uma vez que foi precisamente esse amor que deu origem à construção de toda esta obra.

terra e água

É de destacar a forma como neste projecto são conjugados os elementos terra e água. Os volumes do conjunto são desenhados emersos no verde em contacto directo com a terra, como construções que nascem da terra ou plantadas nela. A água funciona como ligação entre os elementos do conjunto.

A terra é um elemento simbolicamente muito ligado à vida e à morte, simboliza a função maternal já que é ela que concebe a vida e também recebe o seu fruto após a morte. Scarpa desenha dois espelhos de água de forma quadrangular, uma em cada extremidade do complexo: na zona de reflexão e outro envolvendo a capela.

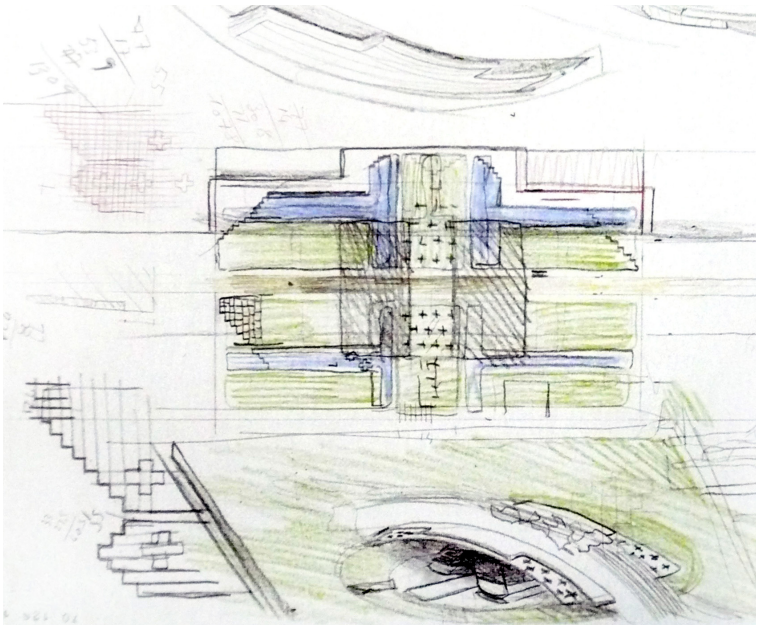
Em Brion o uso da água e a sua relação com a terra e a natureza poderá estar relacionado a arquitectura dos jardins japoneses, nos quais a água tem um papel fundamental e onde reina um sentimento de profunda tranquilidade e equilíbrio que Scarpa ambicionava alcançar neste projecto.

A água é um elemento cuja simbologia está intimamente ligada à vida. A água é fonte de vida, purificação e regenerescência. Segundo as tradições judaicas e cristãs a água é a origem da criação, é ela que torna possível a vida. Daí que neste projecto a água seja empregue como representação da vida em contraposição com o conceito da morte inerente ao espaço.

A primeira intenção do arquitecto seria levar a água desde o lago onde se situa o lugar de meditação até às tombas do casal Brion, criando um curso de água que unisse todos os elementos do conjunto. Não levando avante esta ideia, Scarpa pretende recriar a mesma situação com

[1] *Propileu*: do grego *pro* (antes ou em frente de), pylon ou pylaion (portão), significa "à frente da porta", designa a via principal do cemitério.

111



112

113

fig. 111 - *Arcosolium* junto à Igreja de S. Fermo, em Verona

fig. 112 - desenhos de estudo para o *Arcosolium*

fig. 113 - as urnas do casal Brion, inclinadas na direcção uma da outra, sob o *Arcosolium*

outros meios. Assim, desenha um canal de água vindo do lago da zona de reflexão que acaba, perto das tombas, num alargamento de forma circular. Seguido a este círculo existe um outro também com água, mas curiosamente este é separado do anterior e a água que o último contém está parada e não vem do lago nem da corrente de um percurso. Após a água estagnada o canal continua, mas no lugar da água contém terra e relva que entretanto surgiu neste espaço "seco", como um rio que seca, dando lugar à terra onde se gera nova vegetação, nascendo uma nova vida. O curso de água que corre vivo, é interrompido e pára na aproximação à morte, momento em que nasce uma nova vida diferente. São desenhadas no verde da relva curvas em betão que prolongam simbolicamente este curso de água em direcção às tombas pousadas numa plataforma circular em betão, que sugere a imagem de água que escorre e abraça as urnas do casal Brion.

Jesus retoma este simbolismo no seu diálogo com a Samaritana: Quem beber da água que eu lhe der jamais terá sede... a água que eu lhe der tornar-se-á nele uma nascente de água a jorrar para a vida eterna.[1]

Arcosolium

A tomba no casal situa-se no ponto de cruzamento das duas direcções dos braços do conjunto, mas disposta diagonalmente de forma a poder observar e dominar todo o complexo.

Sobre as tombas do casal Brion, Scarpa desenha um *arcosolium*, elemento sobre o qual era sepultados os primeiros cristãos, pessoas ilustres e mártires nas catacumbas. O uso desta estrutura pretende assim evocar as sepulturas dos antigos cristãos. O *arcosolium* cobre as duas tombas unindo-as sobe a sua protecção.

Sob o arco são criados efeitos luminosos particulares graças ao revestimento interior feito com azulejos de murano de cor azul, verde, amarelo e branco, evocando as cores do céu e reflectindo as tonalidades do verde da relva. O céu sobre as tombas pode simbolizar uma esperança, um destino ou simplesmente a felicidade do casal que se encontra unido depois da morte.

Entre os dois arcos de betão revestidos de mosaico existe uma fenda, fechada por placas de alabastro que deixam entrar a luz, como o sol que ilumina no céu, numa possível representação da luz divina que ilumina o casal na vida após a morte.

No desenho das urnas é usado o mesmo motivo recortado usado em todo o projecto, dando relevo e expressão à superfície. Há uma evidente separação entre suporte e elemento suportado, dada pelo desenho e pela diferença de materiais.

Scarpa usa mármore de duas cores em cada tomba: preto e branco. O facto de o mármore branco ser usado na parte inferior dá um aspecto mais leve à urna, já que tendo o preto uma aparência mais pesada a ideia que transmite é a de que o preto suporta o branco de forma que a urna parece flutuar. Assim as duas tombas assemelham-se a dois barcos que flutuam no mar,

[1] João, 4, versículo 14, cit. JeanChevalier, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Editorial Teorema, 1982, p. 43

114

115

fig. 114 e 115 - Tomba de família.

ideia reforçada pela base circular na qual termina o curso de água simbolicamente.

As duas urnas encontram-se ligeiramente inclinadas na direcção uma da outra de maneira que o casal se possa olhar mesmo após a morte.

tomba de família

Scarpa desenha a tomba para a família dos Brion com uma cobertura, que forma uma espécie de uma gruta sob a qual se encontram as sepulturas propriamente ditas. Esta estrutura liga-se ao muro encaixando-se neste e tomando a sua inclinação.

A ideia de criar uma gruta que protege os túmulos pode estar relacionado com a simbologia do espaço da caverna que representa um lugar de passagem da vida à morte. Segundo antigas lendas a caverna é o lugar onde brota a fonte da Vida.

Arquétipo do útero materno, a caverna figura nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de muitos povos. [1]

A gruta é iluminada pela luz que provém do alto, resultante do corte no encontro das duas superfícies inclinadas. O interior das paredes é revestido por uma pintura negro esfumado que sugere exactamente a obscuridade característica do espaço de uma caverna.

As pedras tumulares são dispostas de modo aparentemente casual sobre o terreno. Na verdade só uma delas é realmente uma sepultura, todas as outras pedras são apenas uma representação ou uma lembrança do ente que partiu.

Esta disposição das pedras pousadas na terra, como sementes, dá a ideia de estarem plantadas regressando à terra de onde vieram na esperança de voltar à vida, já que é a terra que gera todos os seres vivos, os faz viver e que também os recebe depois da morte.

Identificada como mãe, a terra é símbolo de fecundidade e regeneração. Ela dá à luz todos os seres, alimenta-os, depois recebe deles o novamente o germe fecundo. [2]

capela

Scarpa inclui no projecto uma capela destinada às cerimónias fúnebres, de carácter público.

A capela de planta quadrada está inserida num espelho de água dando a sensação de estar a flutuar.

As fachadas são recortadas por molduras e relevos escalinados no betão que conferem dinamismo à forma do volume para além da intensificação dos efeitos de luz e sombra. As fachadas são encimadas por molduras que formam uma espécie de cornijas e frontões de configurações variadas que desenham o remate superior da construção.

As molduras presentes na composição do edifício estendem-se debaixo da água, submersas, as raízes da arquitectura desenvolvem-se como que dando à água a responsabilidade pela estabilidade do edifício. Assim, o fundo do lago não é plano, mas movimentado devida às molduras que criam efeitos de claro-escuro e reflexos na água enquanto se enraízam no solo.

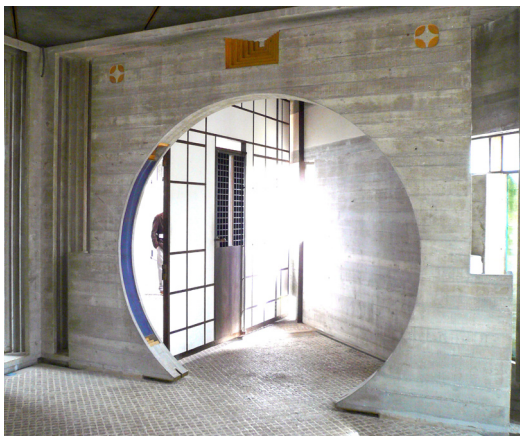
---

[1] JeanChevalier, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Editorial Teorema, 1982, p. 177
[2] Ésquilo, cit. JeanChevalier, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Editorial Teorema, 1982, p. 642

116

117

118



119

120

fig. 116 - capela

fig. 117 - as “raízes” da capela, em betão, que se desenvolvem debaixo de água.

fig. 118, 119 e 120 - vistas do interior da capela

Scarpa consegue aqui recriar a atmosfera veneziana pelos reflexos, no interior da capela, da água que circunda o volume.

O acesso ao espaço interior é possível através de dois pontos: por uma *passerelle* que parece flutuar na água e por uma porta em betão branco e ferro que dá acesso a um pequeno espaço que antecede a capela, pela qual se entra diagonalmente no local de culto através de uma porta circular, inspirada na porta da lua dos jardins chineses.

O interior é animado por uma luz sabiamente doseada. Os grandes rasgos verticais a toda a altura da fachada, deixam perceber a relação da construção com a água envolvente permitindo que os seus reflexos e tonalidades se espelhem nas paredes cinzentas da capela.

Paredes compostas por subtis estratos de madeira sobrepostos, formam uma pirâmide cujo vértice cortado deixa entrar a luz que ilumina zenitalmente o espaço. Esta forma lembra as pirâmides Egípcias, edifícios funerários, que segundo alguns teóricos, além de mausoléus eram também templos religiosos.

As pequenas janelas quadradas ao lado do altar deixam entrar uma luz difusa, filtrada pela cor alaranjado/ocre do alabastro, que se enquadra perfeitamente nos tons dourados e nas variações de luz e sombra deste espaço.

O altar em bronze e os elementos de cor dourada do interior da capela dispostos na ténue penumbra do espaço cinzento sugerem uma imagem característica da arquitectura japonesa na qual o ouro *ilumina a penumbra interior durante muito tempo sem nada perder do seu fulgor,* [1] a cor dourada é utilizada pelos japoneses para dar vida aos espaços de sombra.

pensatoio

O projecto inclui uma zona reservada à meditação e reflexão. Com esse fim, Scarpa desenha uma cobertura em madeira situada numa espécie de ilha num espelho de água habitado por plantas aquáticas e também plantas não aquáticas colocadas numa espécie de vasos implantados na água.

Nas paredes limite do conjunto, que envolvem o espelho de água junto ao *pensatoio*, Scarpa desenha uma linha em mosaicos de diversas cores (preto, cinza, branco, amarelo e verde), que se alternam de forma aparentemente aleatória. Esta linha de luz, reflectida pelas peças de vidro de Murano, representa o infinito, a linha do horizonte, procurando adequar o cenário à meditação.

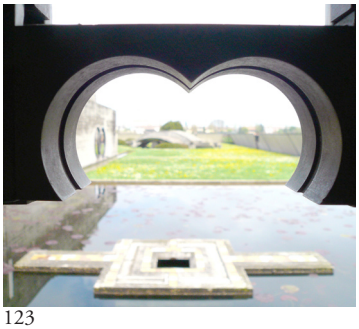
A construção na água tem uma aparência extremamente leve parecendo pairar sobre a plataforma, este facto deve-se essencialmente à maneira como é feita a estrutura da cobertura. Os pilares do pavilhão apoiam-se dentro de água, dando a sensação, não de serem eles a suportar a cobertura, mas de estarem simplesmente pendurados na cobertura em madeira que levita sobre a água. O desenho delicado e elegante da estrutura ajuda na elaboração desta imagem.

---

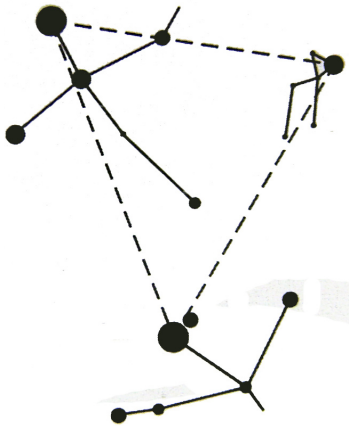
[1] Junichiro Tanizaki, *Elogio da Sombra*, Lisboa: Relógio d'água, 1999, p. 38

121

122



123



124

125

fig. 121 - *pensatoio*, implantado num espelho de água, de notar a presença de plantas aquáticas e não aquáticas.

fig. 122 - estrutura da cobertura do *pensatoio.*

fig. 123 - vista das tombas do casal Brion, a partir do lugar de meditação.

fig. 124 - esquema da Constelação de Verão.

fig. 125 - sistema de roldanas que abre a porta em vidro que dá acesso à zona privada do *pensatoio*.

Os suportes em aço cor-ten são desenhados pormenorizadamente, sendo que cada remate ou junção possui um desenho particular e detalhado, sugerindo de alguma forma as molduras recortadas do betão.

Os quatro suportes do *pensatoio* são posicionados assimetricamente e rodados segundo o sentido dos ponteiros do relógio o que dá origem a um sentimento de desorientação e fragilidade da estrutura.

A partir do local de reflexão o olhar é direccionado para o *arcosolium*. Daqui é possível observar a tomba do casal. O duplo círculo desenhado na cobertura permite uma visão das sepulturas enquadrada no símbolo do infinito e do amor eterno do casal.

porta e constelação

A porta que dá acesso ao pavilhão na água é feita em vidro, possuindo um elaborado e curioso sistema de abertura. Esta funcional estrutura abre-se escondendo-se debaixo do pavimento, parecendo afundar-se na água.

Todo o processo de abertura e fecho da porta é realizado por um complexo sistema em fios de aço que fazem deslizar a porta verticalmente com o apoio de roldanas de vários diâmetros. O fio de aço contorna as roldanas formando formas triangulares em torno delas. As roldanas são compostas numa forma que lembra uma constelação, representando mais uma vez o céu numa das superfícies de betão.

126

127

128

129

fig. 126 - Templo de Angkor Vat, no Cambogja.

fig. 127 e 128 - pormenores de molduras do betão em Brion.

fig. 129 - molduras com a mesma modulação em outro projecto de Scarpa, a Banca Popolare di Verona.

5.3. Materialidades

Uma das principais vantagens do uso do betão na construção é a sua plasticidade. O betão permite realizar formas que com outros materiais seria muito difícil ou impossível.

textura

Frank Lloyd Wright que foi um dos pioneiros na construção de edifícios em betão, usando-o com relevos acentuados de modo a criar efeitos texturais e ornamentais que pudessem evitar a aparência desinteressante que este teria se fosse usado numa superfície plana. Também Le Corbusier que começou por utilizar a cor nas superfícies em betão passou a usar relevo, considerando que seria a melhor forma de conferir elegância e qualidade a este material. *Como regra geral, pode-se dizer que os materiais com efeitos texturais pobres melhoram muito com o relevo profundo, ao passo que os materiais de alta qualidade podem suportar uma superfície lisa e uniforme, e parecem, de facto, oferecer todas as vantagens quando empregues sem relevo nem ornamento.*[1]

Carlo Scarpa na Tomba Brion terá usado como principal material de construção o betão devido à sua maleabilidade e plasticidade, mas provavelmente também devido a uma vontade de usufruir das potencialidades técnicas do betão, recorrendo a soluções novas e não convencionais, criadas especificamente para esta obra.

Em Brion percebe-se o impacto da arquitectura de pedra de Angkor Vat, pela imagem maciça e monolítica, mas também pelo relevo e trabalho textural.

Scarpa desenha relevos profundos no betão usando molduras recortadas, com reentrâncias e saliências que conferem ao betão uma qualidade textural superior, assim como efeitos de claro-escuro e luz-sombra notáveis.

molduras

Aquele pequeno motivo escalinado é calibrado para ter uma medida de altura e uma medida de largura tal para determinar com a projecção da sombra um efeito de riscas claro-escuro (...) Assim todo o desenho do objecto torna-se vibrante. Isto porque havia na altura uma reflexão sobre molduras e arquitectura contemporânea. O antigo adopta as molduras, a moldura tem sempre uma função de conclusão e de luminosidade, isto é, determina uma certa luz, como nos coroamentos, e aqui em Brion Scarpa levou até ao fim esta questão.[2]

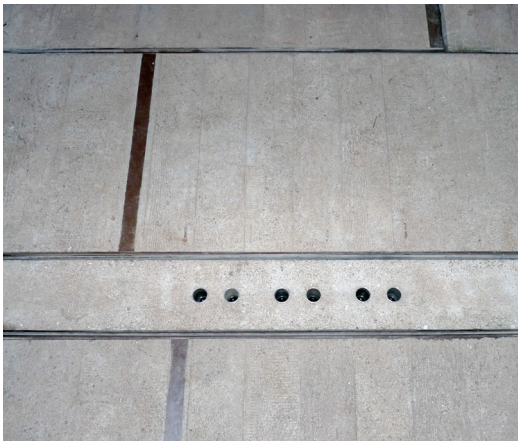
Scarpa usa para todo o conjunto o módulo de 5,5cm, pois acreditava que esta medida daria origem às proporções ideais. A medida de 5,5cm havia já sido usada como módulo em algumas

---

[1] Steen Eiler Rasmussen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, p. 144

[2] Arrigo Rudi, cit. Wolf Tegethoff, *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, p. 187 - "Quel piccolo motivo scalettato è calibrato per avere una misura di altezza e una misura di larghezza tali da determinare con la proiezione dell'ombra un effetto di righe chiaro-scuro. (...) così che tutto il disegno dell'oggetto diventa vibrante. Questo perché c'era una riflessione sulle modanature e l'architettura contemporanea. L'antico adopera le modanature, la modanatura ha sempre una funzione di conclusione e di luminosità, cioè determina un dato di luce, como nei coronamenti, e qui a Brion Scarpa ha portato avanti questa questione".

130



132

133

131

134

fig. 130 e 131 - corredor de acesso ao complexo.
fig. 132 - pormenor do pavimento do corredor.
fig. 133 - painéis brancos pintados na parede do corredor.
fig. 134 - marca do espaçamento deixado entre as peças de cofragem da parede.

obras de Andrea Palladio como no Palazzo Thiene, em Vicenza, voltando a ser empregue por Scarpa no edifício da Banca Popolare de Verona.

As arestas, vértices e limites que definem cada muro ou superfície são aqui abordados de uma forma diferente, criando-se quase uma desmaterialização destes conceitos, já que os volumes parecem diluir-se no espaço e não ter um limite definido.

A escolha deste material permite a Scarpa criar formas escultóricas, como o vértice dos muros que limitam a área de intervenção, o qual é resolvido criando delicada escultura em betão. Neste vértice Scarpa desenha uma curiosa transparência em betão, com a intenção de permitir que da tomba o casal Brion possa olhar o amplo prado do exterior e ao mesmo tempo para quem está no exterior não é possível ver o interno do complexo.

cofragens

Durante o projecto, Scarpa tinha um enorme cuidado na definição do material, de modo a que o resultado fosse exactamente aquele que desejava. Assim definia ele próprio a granulometria dos inertes e o modo de realizar a cofragem, escolhendo o material com que esta seria feita, assim como a disposição e dimensão das peças de cofragem. A verdade é que *os revestimentos podem ser tremendamente insípidos quando não lhes é dado um padrão superficial interessante.* [1]

Scarpa idealiza diversas e inovativas texturas para o betão. Desenha cofragens com placas de madeira horizontais e verticais, deixando por vezes um pequeno espaço entre as placas de cofragem ou adicionando outros componentes, de forma a criar texturas diferentes.

No corredor de acesso de entrada, vindo do *propileu* , por exemplo, podemos ver que as quatro superfícies em betão que definem o espaço têm um tratamento diverso:

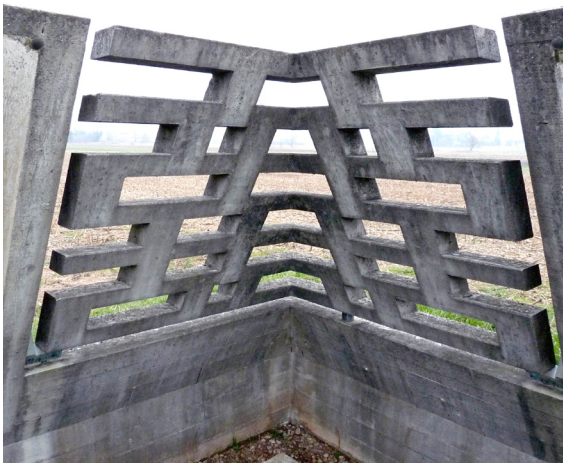
O pavimento é em betão subdividido por estreitos perfis em ferro criando peças que dão a impressão de se tratarem de placas individuais que desenham um padrão no chão semelhante ao revestimento tradicional de um pavimento.

A parede que faz a transição com o exterior do complexo tem uma cofragem horizontal. As placas de cofragem terão sido perfeitamente encostadas entre si, já que as juntas não são muito evidentes. Nesta parede são desenhados grandes rectângulos pintados com uma cal de cor branca uniforme, que constituem uma composição geométrica e cujos vértices são cobertos por pequenas peças em latão de forma circular, dando a impressão de estes rectângulos brancos serem quase como painéis ou telas dispostas na parede e suportadas nos seus vértices. Sabemos que a arquitectura japonesa usa frequentemente o papel como revestimento interno. Scarpa que terá inclusive assistido à produção de papel de arroz numa das suas viagens ao Japão, provavelmente quis fazer uma alusão à arquitectura japonesa procurando, com outros materiais, recriar o mesmo ambiente e filosofia destas construções.

Na cofragem da parede oposta são utilizadas longas tábuas de madeira horizontais, de modo a acentuar esta direcção assim como a divisão do muro em faixas. Scarpa opta por deixar um

[1] Thorvaldsen, cit. Steen Eiler Rasmussen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, p. 145

135



136

137

138

139

fig. 135 - cobertura do arcosolium, onde são usadas escórias de ferro oxidado misturadas com o betão.
fig. 136 - escultura em betão que desenha os vértices do muro que limita o complexo.
fig. 137, 138 e 139 - diversas juntas de dilatação em Brion.

pequeno espaço entre as tábuas de cofragem, permitindo a saída de um pouco de betão entre cada placa que depois era removido com um cinzel e o auxilio de um martelo. Desta forma a direcção horizontal era mais evidentemente marcada e a textura final mais irregular.

No tecto a cofragem é feita com peças dispostas longitudinalmente ao corredor, reforçando a direcção proposta pelo desenho das paredes. Aqui Scarpa aproveita a marca das tábuas de cofragem para pintar faixas de cor preta no tecto. Estas linhas podem querer transmitir a mesma sensação de claro-escuro das molduras no betão e parecem também guiar o visitante a entrar no complexo, tornando-se transversais na antecipação da entrada para o *pensatoio*, propondo assim um momento de pausa.

No extremo oposto do corredor, a entrada no espaço do cemitério é precedida por um círculo branco desenhado no tecto, que marca um ponto, uma posição de transição que corresponde à preparação para a entrada na zona das tombas.

Scarpa consegue deste modo criar num único espaço uma variedade de sensações e texturas, sempre com o mesmo material tratado de formas diversas, sublinhando a diferença entre os quatro planos e enriquecendo a qualidade do espaço através da composição e tratamento das superfícies.

Para a cofragem do betão, Scarpa elege maioritariamente a direcção horizontal, que conjuga com as linhas verticais das molduras e recortes no betão, criando uma composição de ritmos e de formas. Existem poucos pontos em que é utilizada a cofragem com uma orientação vertical: no *arcosolium*, na base da tomba de família, e nos muros inclinados do limite do terreno. Nestes casos a direcção vertical terá sido escolhida de modo a enfatizar o carácter estrutural dos volumes.

Na parte superior do *arcosolium*, assim como na cobertura da tomba de família e da capela, Scarpa utiliza um betão com uma coloração particular, misturando no betão escórias de ferro oxidado que lhe conferem cor e textura.

juntas de dilatação

As paredes em betão de longas dimensões necessitavam de juntas de dilatação, mas Scarpa opta por não as realizar do modo convencional. Assim, decide criar intervalos no muro com cortes e aberturas através dos quais penetra o olhar possibilitando em certos momentos uma relação com o cemitério ou com o prado exterior. Estes estreitos rasgos verticais são resultado de um problema construtivo, que era necessário resolver, para o qual Scarpa encontra uma solução bastante interessante e enriquecedora do projecto.

porta em betão

Scarpa desenhou a porta da capela em betão branco com uma estrutura metálica, numa composição que tem muito de oriental e que ao mesmo tempo recorda as composições abstractas de Mondrian. Para concretizar a intenção de Scarpa a estrutura em metal e latão devia ser preenchida com o betão, o que não era fácil, visto que para garantir a qualidade e textura do

140

141

142

143

fig. 97 - porta da capela em betão branco.
fig. 98 - porta da sacristia em betão de cor cinza e com acabamento mais irregular.
fig. 142 e 143 - pinturas de cor dourada no betão.

betão a cofragem teria que ser feita com a estrutura na vertical. Assim a solução encontrada foi fazer furos na superfície metálica e adoptar peças de cofragem em vidro. De modo era possível controlar o momento em que era vertido o betão através dos buracos e obter como resultado uma textura lisa e uniforme.

Realizada de um modo semelhante à porta da capela, a porta da sacristia é em cimento armado, de cor cinza, no qual se distingue a textura das tábuas de cofragem feita com madeira, dentro de uma estrutura em metal oxidado. Aqui Scarpa opta por usar madeira não polida após o corte, notando-se a marca do corte da madeira pela máquina.

a cor

Os padrões geométricos são frequentemente adoptados para desenhar a superfície, como se de uma tela se tratasse, nas paredes e tectos. No revestimento interno da "caixa" da tomba de família, é usada a cor negro-fumo, com a mesmas peças em latão que marcam os vértices, lembrando composições de Mondian ou Klee.

Scarpa usa a cor sobre o betão como acabamento da superfície, preferindo as cores: branco, preto e amarelo/dourado, acentuando com elas os efeitos de claro-escuro. O negro cria zonas de sombra que contrastam com os planos brancos que captam a luz. O uso da cor dourada, com acabamento de purpurina, é usada principalmente nas reentrâncias e zonas de sombra iluminando-as com reflexos que lembram a luz solar. A criação de efeitos de sombra em Brion estará relacionada com o interesse de Scarpa pela cultura japonesa, para a qual as tonalidades de sombra adquirem uma enorme importância na caracterização do espaço.

Nós os orientais criamos beleza ao fazermos nascer sombras em locais por si mesmos insignificantes (...) As cores de que nós [orientais] gostamos para os objectos diários são estratificações de sombra; as que eles [ocidentais] preferem são cores que condensam em si mesmas todos os raios do Sol.[1]

É possível encontrar em Brion a conjugação do betão com materiais como a água, a terra e o verde da Natureza. Scarpa desenha relevos e formas também no betão que se encontra submerso na água. Estes relevos e molduras submersos criam notáveis efeitos visuais, já que deste modo a água não mostra nem reflecte uma cor uniforme mas uma variação de cores e tonalidades. É interessante observar como Scarpa faz a ligação entre o betão e materiais naturais como a água e a terra, cobrindo o betão com água, fazendo-o flutuar na água, pousando-o sobre o verde, ou deixando o verde entrar na sua forma e definir o seu limite.

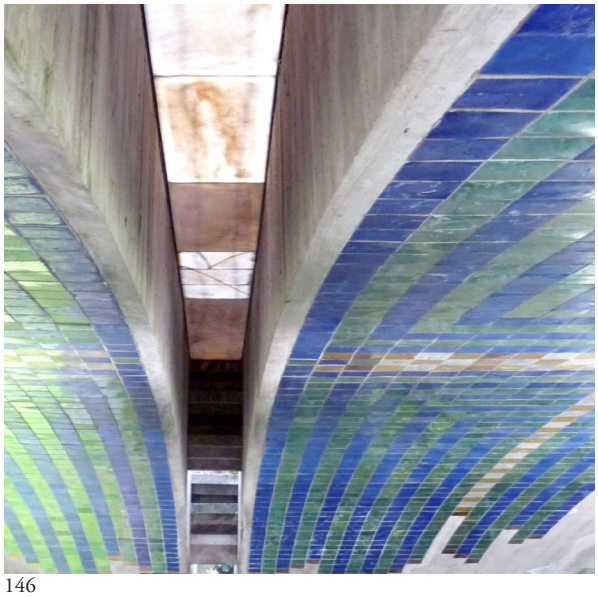
mosaico

Em alguns pontos do projecto, Scarpa adopta uma solução de revestimento pouco vulgar: o mosaico colado no betão. Em grande parte dos casos, os mosaicos são perfilados usando *müntzmetall.*

[1] Junichiro Tanizaki, *Elogio da Sombra*, Lisboa: Relógio d'água, 1999, p. 47

144

145



146

147

fig. 144 - pavimento onde o verde brota entre as placas de betão.

fig. 145 - o betão pousa sobre a água de modo a permitir o acesso à capela "flutuante".

fig. 146 - interior do *arcosolium* revestido de mosaicos.

fig. 147 - remate de um plano em betão feito usando uma linha de mosaicos que desenham o limite.

Scarpa usa mosaicos em vidro de Murano para dar cor e reflexos de luz a algumas superfícies do projecto. A experiência de Carlo Scarpa nas oficinas de Murano leva-o a conhecer bem as qualidades e potencialidades deste material.

Em alguns casos Scarpa opta por contornar com mosaicos as paredes de betão iluminando e salientando o seu limite. Também os dois círculos vermelho e azul que se intersectam são revestidos por mosaicos, de maneira a realçar estas duas formas.

Os diferentes modos de emprego do betão demonstram um vivo interesse de Scarpa por este material, tal de o levar [...] a ter um papel de primeiro plano para o inteiro complexo. O estudo e a experimentação das técnicas de execução e dos tratamentos superficiais exprimem a vontade de desfrutar as capacidades técnicas deste material adoptando soluções inovativas que frequentemente se distanciam das regras de uma correcta e tradicional execução. [1]

[1] Greta Bruschi, cit. Wolf Tegethoff, *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, Regione Veneto: Marsilio Editori, 2007, p. 185 - "I differenti modi di impiego del calcestruzzo dimostrano un vivo interesse di Scarpa per questo materiale tale da portalo [...] ad avere un ruolo di primo piano per l'intero complesso. Lo studio e la sperimentazione delle tecniche di esecuzione e dei trattamenti superficiali esprimono la volontà di sfruttare le capacità tecniche di questo materiale adottando soluzioni innovative che spesso si allontanano dalle regole di una corretta quanto tradizionale esecuzione. ".

6. Carlo Scarpa e contemporaneidade

6.1. Contexto de Scarpa e o desenho na Escola do Porto

Durante a formação de Scarpa, como já foi referido, o Neoclassicismo era ainda, em Itália, a principal corrente artística. Os movimentos Arts and Crafts e Secessão Vienense tiveram um frágil e tardio reflexo na cultura italiana e reinava ainda no panorama arquitectónico um gosto eclético ligado ao revivalismo clássico do século XIX.[1] É ainda nesta época que tem início a independência da faculdade de arquitectura relativamente à Academia de Belas Artes. A arquitectura começava a distinguir-se como disciplina autónoma e o seu ensino tendia a distanciar-se do meio artístico onde estava inserido.

Belas Artes

Scarpa obtém o diploma de professor de desenho arquitectónico na Academia de Belas Artes de Veneza onde se ensinava o desenho, o gosto pela decoração e o detalhe.[2] Era um curso muito voltado para o trabalho manual, plástico, artístico e muito ligado ao artesanato. Já na faculdade de Arquitectura com o início do movimento moderno e racionalismo em Itália, pretendia-se instaurar um novo conceito de arquitectura, distante do decorativismo e expressão artística das Belas Artes e mais ligado a uma teoria renovadora. Era exactamente o espírito artístico e artesanal que faltava nas faculdades de arquitectura da época, que se perdeu com esta ruptura e que certa forma, de um modo geral, se prolongou até aos nossos dias.

formação artística

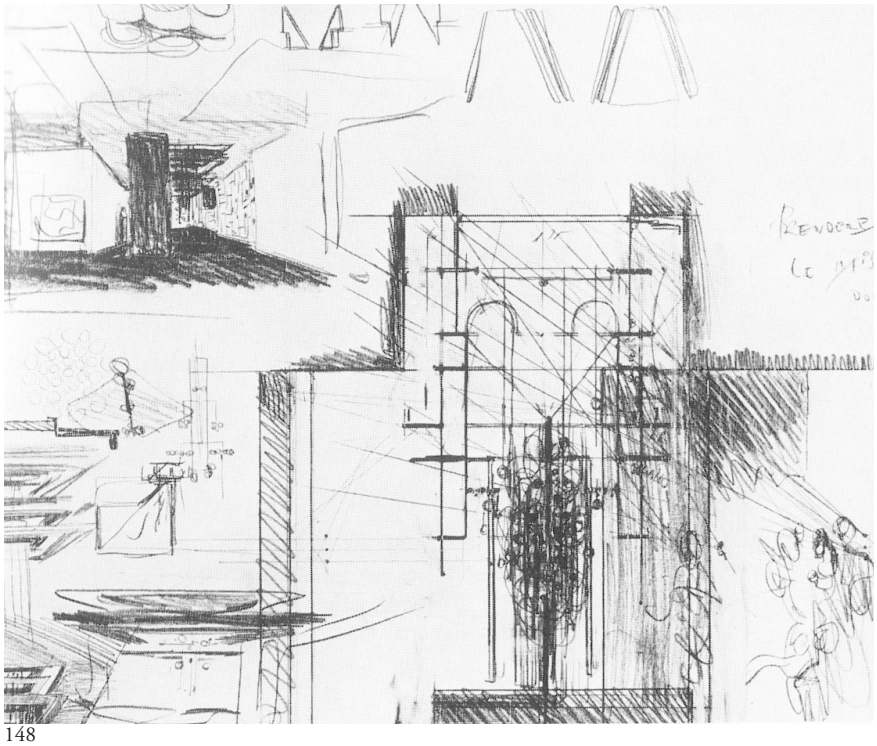
Na verdade Scarpa teve, devido à sua formação na Academia de Belas Artes, dificuldade em ver reconhecido o seu trabalho como arquitecto. Chegou, inclusive, a responder diversas vezes em tribunal, alegadamente por realizar projectos de arquitectura sem possuir uma formação que lhe desse a devida competência nesse trabalho.[3]

Não se interessando pelo estilo Neoclássico que lhe foi incutido, soube tirar partido da formação artística voltada à decoração e ao desenho, procurando influências de movimentos pouco expressivos em Itália, como Arts and Crafts, Secessão Vienense ou Bauhaus, conhecendo com entusiasmo as obras de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ou Mies van der Rohe. É através do desenho que encontra a expressão particular da sua arquitectura, conseguida a partir de um misto de influências, não se enquadrando em nenhuma corrente específica.

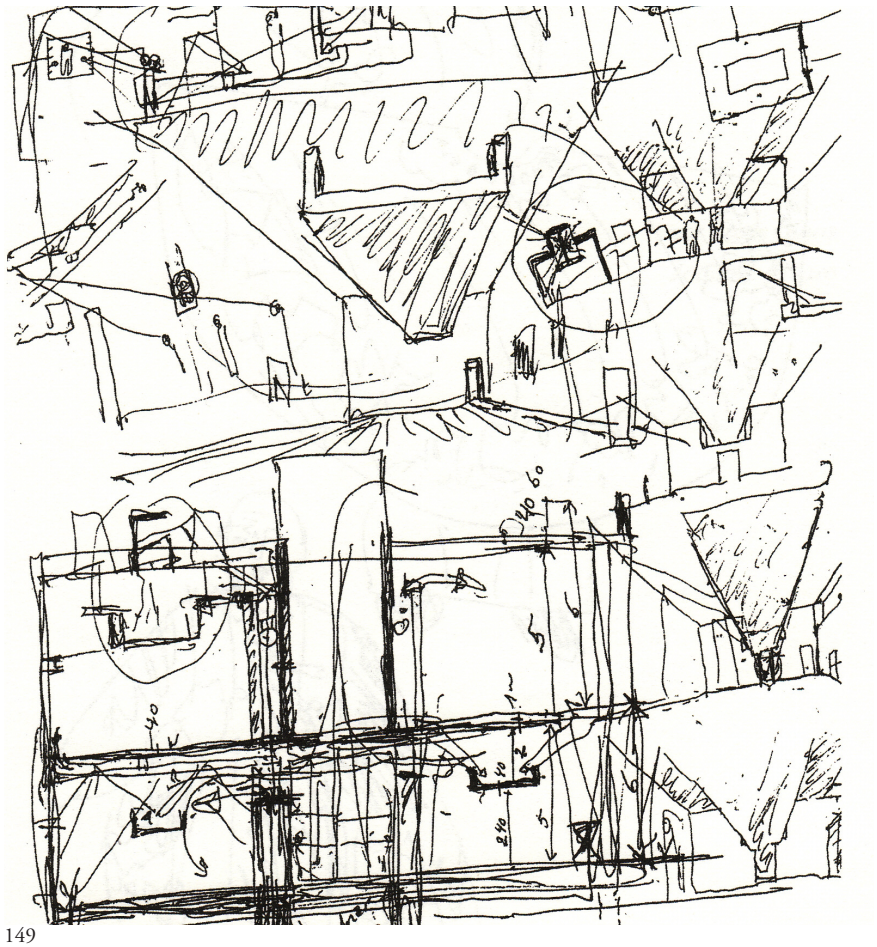
A sensibilidade artística visível na arquitectura de Carlo Scarpa deriva provavelmente da sua formação. A instrução artística de Scarpa constituiu um aspecto importante para o desenvolvimento da sua obra. Scarpa aprendeu a desenhar, treinou o desenho à vista, da Natureza, do corpo humano, fez cópias de desenhos de arquitectura e desenhou decorações

---

[1] bibliografia sobre o assunto no capítulo 2.1, página 21.
[2] confrontar: Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978,* Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 305.
[3] confrontar: Francesco Dal Co, *op. cit.*, p. 306



148



149

fig. 148 - esquissos de estudo, de Carlo Scarpa para a loja Gavina, em Bolonha.
fig. 149 - desenhos de Álvaro Siza. Estudo da iluminação do Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela.

neoclássicas ao pormenor. Foi precisamente esta prática do desenho que permitiu a Scarpa utilizar este meio com desenvoltura no seu processo de projectar. Era com base no desenho que Scarpa desenvolvia os seus projectos.

Escola do Porto

Na Faculdade de Arquitectura do Porto cultiva-se também o ensino do desenho à mão e a sua utilização no projecto de arquitectura. Podemos dizer que o método e processo de projecto de Scarpa são, de certa forma, muito semelhantes ao modo de projectar que é ensinado na Faculdade de Arquitectura do Porto.

Provavelmente aquilo que ainda distingue a "Escola do Porto", hoje em dia, é a existência de uma disciplina de desenho. *A Escola do Porto é a emanação de uma metodologia [...] que, com tradição assente nas práticas e cultura 'Beaux-Arts', sedimenta [..] uma convergência habilidosa e profícua entre as instâncias da modernidade e a ancestralidade do clássico.* [1] Essa prática artística e manual, característica da Escola do Porto, tem como fundamento *a ideia de um espaço de aprendizagem que permite a união interdisciplinar ao estirador do estudante que desenha; uma prática com um enquadramento e um clima 'Beaux-Arts' complexificado pelos movimentos modernos do mundo.* [2]

o desenho

O desenho assistido por computador, difundido amplamente na actualidade deixa de lado a prática artesanal da arquitectura. Por exemplo, durante o contacto com estudante de arquitectura de outras nacionalidades, os alunos da FAUP constatam com alguma admiração que a prática do desenho à mão é completamente ausente na formação dos arquitectos numa grande parte das faculdades de arquitectura da Europa e do Mundo. E é também com alguma admiração que os alunos de outras faculdades de Arquitectura tomam conhecimento que na Faculdade de Arquitectura do Porto se aprende a desenhar, não só desenho geométrico e rigoroso com régua e esquadro, mas principalmente o desenho à mão livre e artístico, da paisagem, da cidade, da natureza e do corpo humano, usando as técnicas artísticas de Belas Artes: tintas, aguarelas, pastéis, grafite.

projecto e processo

Na FAUP os alunos são ensinados a pensar o projecto como um processo, onde o desenho está sempre presente. Os estiradores dos alunos enchem-se de folhas de papel vegetal, inumeráveis esquissos coabitam com plantas e perfis sobrepostos num processo de projecto que lembra a alusão ao palimpsesto, já referido no processo de Scarpa,[3] onde vários desenhos são conjugados, alterados, num processo em constante mutação, servindo-se do desenho como intrumento de procura.

O desenho é visto como método de criação, conhecimento, concepção e visualização das

---

[1] José Figueira, *Escola do Porto: um mapa crítico*, Coimbra: Departamento da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2002, p.79
[2] José Figueira, *op cit*. p.83
[3] confrontar capítulo 2.1, p. 29

formas e do espaço arquitectónico. É por isso útil a formação artística e o ensino do desenho em arquitectura para que este possa ser usado com desenvoltura, tornando-se assim uma expressão do pensamento.

"Se a experiência do observar explica a complexidade do desenho", "se a experiência de ensinar explica a clareza do desenho", a expressão clara da complexidade do desenho é um acto de cognoscibilidade; descoberta do interdito pelo culto da aprendizagem da inteligência, na medida em que a serenidade do desenho explicar a experiência de 'resistir', e, a 'solidez' do desenho explicar a experiência de 'construir'. [1]

[1] Manuel Mendes, *Páginas Brancas*, Porto : Faup Publicações, 1986, p.23

6.2. O desenho desígnio

A análise das obras de Carlo Scarpa faz-nos reflectir acerca de algumas questões que se põem no panorama da arquitectura contemporânea, entre elas, o papel e a importância do desenho na arquitectura, sendo que este pode ser entendido de uma forma muito ampla.

O desenho sempre esteve presente na vida do homem como meio de expressão e comunicação por excelência. Ainda criança, o homem, antes de conseguir falar, já se tenta exprimir desenhando. O desenho constitui o meio mais básico e inato de expressão do homem.

No respeito ao desenho, qualquer criança se exprime com frescura e rigor; e os inadaptados e os considerados loucos.[1]

Antes de criar a escrita, o homem já desenhava para comunicar. Desde a pré-história, o homem do Paleolítico riscava sobre a pedra temas ligados à sua vida. O desenho usado como representação das construções e da arquitectura também tem origens longínquas. O mais antigo registo de uma planta de que há conhecimento data de 2350 a.C. e corresponde à representação planimétrica da cidade Suméria de Girsu.[2]

Já no Tratado de Vitrúvio (século I a.C.) podemos encontrar plantas e alçados rigorosos, que demonstram que desde há séculos o desenho constitui uma base à arquitectura.

O desenho era ainda forma de conhecimento. Leonardo Da Vinci, por exemplo, elaborava desenhos de corpo humano e máquinas inovativas de forma a conhecer e descobrir. *O desenho é o desejo de inteligência.*[3]

No Renascimento com a descoberta da perspectiva, o desenho adquire um estatuto essencial na arquitectura e no projecto arquitectónico. Nesta época a arquitectura é construída pelo desenho e a perspectiva. *Embora [...] Alberti considere a perspectiva uma coisa de pintores, a invenção deste método e a sua cada vez maior utilização caracterizam muitos aspectos da arquitectura renascentista.* [4]

Com a importância que o ser humano adquire no Renascimento, também a arquitectura, é gerada tendo em conta novas centralidades, pontos de vista, alinhamentos e a perspectiva, procurando constituir um palco para a vida do homem.

A perspectiva desempenha um papel importantíssimo na arquitectura e também, obviamente, na pintura. O desenho e a pintura criavam por vezes o espaço da arquitectura.

---

[1] Álvaro Siza, *01 textos*, Porto: Civilização Editora, 2009, p.37
[2] confrontar: Ana Leonor Madeira Rodrigues, *O desenho, ordem do pensamento arquitectónico*, Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p. 128
[3] Álvaro Siza, *op. cit*, p.26
[4] Ana Leonor Madeira Rodrigues, *op. cit.*, p.141

150

151

fig. 150 - Casa de Mantegna, desenhada pelo artísta Andrea Mantegna.

fig. 151 - Pintura de Andrea Mantegna no tecto da *Camera degli Sposi*, em Mantova. Aqui o desenho constroe o espaço. A representação lembra o pátio da Casa de Mantegna.

Andrea Mantegna artista do renascimento italiano, na *Camera degli Sposi* em Mantova, cria um efeito perspético do espaço semelhante ao efeito conseguido no desenho da casa projectada por ele. No primeiro caso, a pintura, não é só a decoração do plano bidimensional de uma parede, mas adquire um carácter tridimensional constituindo o próprio espaço. O desenho constrói o espaço e também o espaço pode ser construído com o desenho. A perspectiva revela-se assim muito útil na pintura e ao serviço da arquitectura. A pintura no tecto da *Camera degli Sposi* confere ao compartimento um carácter completamente diferente, a opaca superfície horizontal torna-se céu, transformando o espaço por completo.

É importante reflectir acerca do modo como o desenho de uma superfície altera a percepção que temos do espaço. O material, a cor, a textura, o desenho de uma superfície, podem criar e caracterizar o espaço. A espacialidade de um compatimento de cor branca é diferente da de uma compartimento de cor negra, assim como as sensações que temos num espaço revestido em pedra é muito diferente das que teriamos num espaço revestido com um suave tecido colorido, a representação do céu ou uma imagem perspéctica num plano prolonga a espacialidade de uma superfície simples.

A perspectiva constitui uma simulação da realidade, sendo a representação mais próxima ao olhar humano[1]. Scarpa recorria com precaução à perspectiva, considerando-a uma expressão falsa do real que perturbava a verdadeira percepção do espaço.[2] Scarpa no seu processo projectual dava preferência aos desenhos rigorosos como plantas, cortes e alçados, a várias escalas.

O desenho *para o arquitecto é... um instrumento de trabalho; uma forma de aprender, compreender, comunicar, transformar: de projecto.*[3]

Os processos de desenho computorizado facilitam em parte o trabalho do arquitecto constituindo um importante aliado no desenvolvimento do projecto. Mas, levado ao extremo, o uso abusivo e irreflectido destes métodos pode ter como consequência uma perda de controlo por parte do arquitecto relativamente à sua criação. Por vezes, basta introduzir os dados de uma parede e o caixilho é feito com um "click", definimos o espaço de uma porta e esta desenha-se automaticamente, deixando assim de ser resultado de um desígnio do arquitecto para se tornar num desenho impessoal e vazio. O desenho deixa de ser resultado de uma vontade expressa, ideia ou desejo do arquitecto para se tornar produto de um processo mecânico e insensível de um computador. O auxílio do computador permite uma simulação quase perfeita da realidade, mas é uma realidade débil e facilmente manipulável, que frequentemente não permite uma verdadeira compreensão do espaço, chegando por vezes a enganar o próprio arquitecto.

---

[1] Ter em conta que a visão humana capta uma imagem a partir de dois pontos: os olhos, processando-a mentalmente considerando aspectos subjectivos ou emocionais.
[2] confrontar: Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 37
[3] Álvaro Siza, *01 textos*, Porto: Civilização Editora, 2009, p.37

É essencial, hoje em dia, aliar as potencialidades do computador ao projecto de arquitectura. Mas é importante que o desenho de arquitectura feito a computador não perca a expressividade e espontaneidade do desenho manual, e que a sensibilidade do arquitecto continue a reflectir-se nas suas obras, que não resultam de procedimentos automáticos e impessoais, mas antes constituem um processo consciente e emotivo, que encontra no computador um precioso instrumento de trabalho.

desígnio

É importante que o arquitecto continue a *Ser o próprio a desenhar, traçar linhas, trabalhar os volumes, organizar a superfície... tudo isto implica primeiro olhar, depois observar e, finalmente, talvez, descobrir* [1] para que a arquitectura não perca o seu humanismo.

Desenho é projecto, desejo, libertação, registo e forma de comunicar, dúvida e descoberta, reflexo e criação, gesto contido e utopia.[2]

Os desenhos feitos por Carlo Scarpa constituíam a busca persistente do espaço e de uma intenção, revelavam uma ânsia profunda de realização. Scarpa tinha uma relação visceral, quase sensual com os materiais da arquitectura, visível nos seus desenhos que tinham como finalidade perceber o espaço e a sua materialidade. A expressividade dos desenhos do arquitecto reflecte-se na expressividade do resultado final da sua arquitectura. Os desenhos de Scarpa não eram representação, continham sentimento, desejo e desígnio.

Desenhar é uma actividade espontânea e com características de universalidade próprias a uma expressão artística, sendo a manifestação da vontade de criar que melhor exprime a miscelânea afectivo-cognitiva própria ao pensamento humano e resultante da interacção com a realidade do sentido em nós mais desenvolvido, a visão.[3]

---

[1] Le Corbusier, cit. Ana Leonor Madeira Rodrigues, *O desenho, ordem do pensamento arquitectónico*, Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p.173
[2] Álvaro Siza, *01 textos*, Porto: Civilização Editora, 2009, p.273
[3] Ana Leonor Madeira Rodrigues, *op. cit*, p.233

7. Nota conclusiva

7. Nota Conclusiva

Carlo Scarpa foi uma figura que caracteriza o que se costuma chamar de humanista. Sensível, as suas obras de arquitectura constituem uma persistente procura da perfeita relação dos edifícios com as verdadeiras necessidades e anseios do Homem e da sociedade, muito mais do que uma vontade de criar uma construção com protagonismo cuja imagem e imponência se sobreponha à real finalidade da arquitectura.

Nos seus projectos e desenhos, Scarpa demonstra a sua preocupação de relacionar sempre o espaço com as pessoas que o vivem, e isso sente-se quando vivemos os seus edifícios. Porque afinal, o objectivo da arquitectura é esse mesmo, criar espaços para o Homem e para a vida.

A arquitectura de Carlo Scarpa é difícil de descrever em palavras ou definir em registos fotográficos. É uma arquitectura feita para ser sentida, tocada e vivida. Só percorrendo os espaços projectados por Scarpa podemos compreender claramente a especificidade da sua arquitectura. É uma arquitectura que se vai descobrindo, feita de pequenos pormenores, onde o desenho apaixonado de cada detalhe nos faz perceber que nada foi esquecido ou deixado ao acaso, onde cada pormenor desempenha um papel fundamental na imagem global e unitária do conjunto.

Quando percorremos os edifícios de Scarpa sentimos que fazemos parte deles, sentimo-nos confortáveis e envolvidos, pois *se a arquitectura é boa, quem a escuta e quem a vê sente os seus benefícios sem se aperceber.*[1]

Da mesma forma que um poeta consegue juntando as palavras criar uma poesia, dando a estas mesmas palavras um significado novo, não inerente a elas próprias. Os elementos da arquitectura (materiais, planos, superfícies, volumes...) têm que ser conjugados correctamente para que haja harmonia e poesia, tal como as palavras, que só conjugadas do modo certo podem ser poesia. *Podemos dizer que a arquitectura que nós queremos que seja poesia deveria chamar-se harmonia, como um belíssimo rosto de mulher.*[2]

O verdadeiro poeta conhece como ninguém a sua língua, as palavras, e a gramática que estrutura as frases da poesia que escreve. Também o arquitecto precisa de conhecer os materiais, a linguagem arquitectónica e as técnicas de construção que permitem conjugar poeticamente os materiais e superfícies de forma a alcançar a poesia na arquitectura.

Sergio Los [3] compara ainda a poética da arquitectura de Scarpa com a sensualidade, fluidez e

---

[1] Carlo Scarpa, Conferência *Mille Cipressi*, Madrid, 1978, cit. Francesco Dal Co, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa, 2006, p. 287 - "Se la architettura è buona, chi la ascolta e la guarda ne sente i benefici senza accorgersene".

[2] Carlo Scarpa, Conferência *Può l'architettura essere poesia?*, Viena, 1976, *op cit.*, p. 283 - "Possiamo dire che l'architettura che noi vorremmo essere poesia dovrebe chiamarsi armonia, come un bellissimo viso di donna".

[3] em Sergio Los, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002, p.23

elegância da dança. Do mesmo modo que a dança pode ser considerada uma maneira poética de caminhar, também a arquitectura quando todas as partes funcionam em sintonia, pode ser um modo poético de construir.[1] *A arquitectura é a poesia das construções [...] baseia-se na edificação, mas tem qualquer coisa a mais, como a poesia tem qualquer coisa mais que a prosa.* [2]

É através do desenho que Scarpa projecta. O desenho é o seu meio de escrever poesia. É a expressividade artística do desenho de Scarpa que confere poesia às suas construções. A arquitectura pode ser uma arte e o seu veículo de expressão o desenho.

Desenhar para Carlo Scarpa é conhecer, criar e construir. O seus desenhos são projecto. São desígnio.

Nós acreditamos que poucos nos ensinaram, como Carlo Scarpa, qual significado concreto pode ter hoje a noção de prática artística, de projectação criativa como capacidade de interrogar-se sem cinismos e sem inúteis lamentações, sobre o sentido do presente. [3]

---

[1] confrontar: Sergio Los, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002, p.23

[2] Thomas Jackson cit. Bruno Zevi, *Architectura in Nuce. Uma definição de arquitectura*, Lisboa: Edições 70, 1996, p. 32

[3] Vittorio Gregotti, *Carlo Scarpa, frammenti 1926/1978*, Rassegna, nº7, p. 5 - "Noi crediamo che pochi ci abbiano insegnato, come Carlo Scarpa, quale significato concreto possa avere oggi la nozione di pratica artística, di progettazione creativa come capacita di interrogarsi senza cinismi e senza inutili rimpianti, sul senso del presente".

8. Bibliografia

ACKERMAN, James S., *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Milano: Mondadori Electa, 2003

AGAMBEN, Giorgio, *A Comunidade que vem*, Lisboa: Editorial Presença, 1993

ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid: Editorial Tecnos, 1999

ALBERTINI, Bianca; BAGNOLI, Sandro, *Scarpa, la arquitectura en el detalle*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989

ALOFSIN, Anthony, *Frank Lloyd Wright. The lost years, 1910-1920. A study of influence*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1993

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 1998

BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt; ZANNIER, Italo, *Carlo Scarpa – architecture atlas*, Centro internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio, Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006

BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt; MARINI, Paola, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Milano: Electa, 2000

BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos símbolos*, Lisboa: Editorial Teorema, 1982

CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco, *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Milano: Electa, 1991

DAL CO, Francesco; MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa spa, 2006

DAL CO, Francesco; Polano, Sergio; *Carlo Scarpa, la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, Milano: Electa, 2006

DEICHER, Susanne, *Mondrian*, Köln: Taschen, 2006

DUBOY, Peter; NOEVER, Philippe, *Die Andere Stadt. The other city: Carlo Scarpa*, Wien: Ernst & Sohn, 1989

ELIA, Mario Manieri, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001

FIGUEIRA, José, *Escola do Porto: um mapa crítico*, Coimbra: Departamento da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2002

FRAMPTON, Kenneth, *Studies in tectonic culture. The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*, London/Cambridge: Mit Press, 1995

GRASSI, Giorgio; PATETTA, Luciano, *Leon Battista Alberti architetto*, Firenze: Banca CR Firenze, 2005

KAHN, Louis, *Conversa com estudantes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris: Arthaud, 1977

LEACH, Neil, *A anestética da arquitectura*, Lisboa: Antígona, 2005

LOBELL, John, *Between Silence and Light. Spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, Boston & London:Shambhala, 1979.

LOOS, Adolf, *Escritos I 1897-1909*, Madrid: El Croquis Editorial, 1993

LOOS, Adolf, *Escritos II 1910-1932*, Madrid: El Croquis Editorial, 1993

LOS, Sergio, *Carlo Scarpa, an architectural guide*, Verona: Arsenal Editrice, 1995

LOS, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002

MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M., *O desenho, ordem do pensamento arquitectónico*, Lisboa: Editorial Estampa, 2000

MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Quarto Volume, Lisboa: Livros Horizonte, 1989

MARCIANÒ, Ada Francesca, *Carlo Scarpa*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985

MORELLO, Paolo, *Palazzo Abatellis. Il maragma del maestro Portulano da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa*, Treviso: Vianello Libri: 1989

MURPHY, Richard, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Venezia: Arsenal Editrice: 1991

NOEVER, Peter, *Carlo Scarpa. Das handwerk der architektur. The craft of architecture*, Wien: Mak Hatje Cantz, 2003

OLSBERG, Nicolas; RANALLI, George; *Carlo Scarpa architect. Intervening with history*, Canada: Monacelli Press, 1999

Páginas Brancas, notas introdutórias Alexandre Alves Costa [et al], Porto : Faup Publicações, 1986

PARTSCH, Susanna, *Klee*, Köln: Taschen, 2007

PIERCONTI, J. K. Mauro, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Milano: Mondadori Electa, 2007

PIVA, Antonio; Prina Vittorio, *Franco Albini 1905-1977*, Milano: Electa, 1998

RASMUSSEN, Steen Eiler, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007

REVILLA, Frederico, *Diccionario de iconografia y simbologia*, Madrid: Cátedra, 1995

ROBBINS, Edward, *Why Architects draw*, London/Cambridge: MIT Press, 1997

ROMANO, Ruggiero, *Enciclopédia Einaudi. Signo,* Volume 31, Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1994
SAINZ, Jorge, *El Dibujo de Arquitectura*, Barcelona: Editorial Reverté, 2005

SAITO, Yutaka, *Carlo Scarpa*, Japan: Toto Shuppan, 1997

SIZA, Álvaro, *01 textos*, (organizado por Carlos Campos Morais), Porto: Civilização Editora, 2009

SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 2000

TANIZAKI, Junichiro, *Elogio da Sombra*, Lisboa: Relógio d'água, 1999

TAFURI, Manfredo, *History of Italian Architecture 1944-1985*, London/Cambridge: The Mit Press, 1989

TEGETHOFF, Wolf; ZANCHETTIN, Vitale, *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, Regione Veneto: Marsilio Editori, 2007

VIEIRA, Joaquim, *O desenho e o projecto são o mesmo?*, FAUP publicações, 1995

VITRÚVIO, Marco, *Os dez livros de arquitectura de Vitrúvio*, Lisboa, 1998

ZEVI, Bruno, *Arquitectura in nuce, Uma definição de arquitectura*, Lisboa: Edições 70, 1996

ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa: Editora Arcádia, 1970

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005

Artigos e periódicos

BUCCI, Stefano, *Tra geishe, bar e cattedrali andavamo in cerca del sublime*, Corriere della Sera, 26 Maio 2006, p. 61

Carlo Scarpa, Casa Veritti a Udine 1960, Casabella, 254, Agosto 1961
Locus Solus, *Carlo Scarpa et le cimetière de San Vito d'Altivole (1969-1975)*, L'architecutre d'aujourd'hui, 181, Set/Out 1975, p. 73

Carlo Scarpa, frammenti 1926/1978, Rassegna, nº7, ano III, Julho 1981, Bologna: Editrice C.I.P.I.A., p. 5-90

CONTESSI, Gianni, *Uno Scarpa Inedito*, Casabella, 512, Abril 1985, p. 42-43

TENTORI, Francesco, *Cronache: Carlo Scarpa*, Casabella, 443, Janeiro 1979, p .2

VINELLI, Marco, *Carlo Scarpa, la forza dei dettagli*, Corriere della Sera, 26 Maio 2006, p. 60

Internet

http://www.scarpa-architetto.splinder.com
http://www.archiviocarloscarpa.it
http://fototeca.cisapalladio.org
http://it.wikipedia.org
http://www.carloscarpa.it
http://opac.iuav.it/DARC
http://www.querinistampalia.it
http://archiviostorico.corriere.it

9. Créditos de Imagens

fig. 1 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref.31585r)

fig. 2 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref.31586r)

fig. 3 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref.31597r)

fig. 4 - http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk

fig. 5 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref.31587r)

fig. 6 - *Carlo Scarpa, frammenti 1926/1978*, Rassegna, nº7, ano III, Julho 1981, Bologna: Editrice C.I.P.I.A., p. 52.

fig. 7 -http://www.archiviocarloscarpa.it (ref.31663r)

fig. 8 - DAL CO, Francesco; MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa spa, 2006, p. 18.

fig. 9 - LOS, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002, p. 49.

fig. 10 - DAL CO, Francesco; MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa spa, 2006, p. 289.

fig. 11 - foto da autora

fig. 12 - LOS, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002, p. 111.

fig. 13 - foto da autora

fig. 14 - foto da autora

fig. 15 - LOS, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002, p. 155.

fig. 16 - DAL CO, Francesco; Polano, Sergio; *Carlo Scarpa, la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, Milano: Electa, 2006, p. 29.

fig. 17 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 18 - foto da autora

fig. 19 - SAITO, Yutaka, *Carlo Scarpa*, Japan: Toto Shuppan, 1997, p. 125.

fig. 20 - DAL CO, Francesco; Polano, Sergio; *Carlo Scarpa, la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, Milano: Electa, 2006, p. 64.

fig. 21 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 22 - foto da autora

fig. 23 - DAL CO, Francesco; Polano, Sergio; *Carlo Scarpa, la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, Milano: Electa, 2006, p. 105.

fig. 24 - LOS, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002, p. 137.

fig. 25 - foto da autora

fig. 26 - foto da autora

fig. 27 - BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt; ZANNIER, Italo, *Carlo Scarpa – architecture atlas*, Centro internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio, Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 279

fig. 28 - DEICHER, Susanne, *Mondrian*, Köln: Taschen, 2006, p. 79.

fig. 29 - DAL CO, Francesco; Polano, Sergio; *Carlo Scarpa, la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, Milano: Electa, 2006, p. 19.

fig. 30 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 31 - DEICHER, Susanne, *Mondrian*, Köln: Taschen, 2006, p. 50.

fig. 32 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 33 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 34 - PARTSCH, Susanna, *Klee*, Köln: Taschen, 2007, p. 65.

fig. 35 - BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 26.

fig. 36 - BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 27.

fig. 37 - BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 30.

fig. 38 - desenho da autora sobre base obtida no livro: BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 16

fig. 39 - BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 18.

fig. 40 - BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 20.

fig. 41 - SAITO, Yutaka, *Carlo Scarpa*, Japan: Toto Shuppan, 1997, p. 158.

fig. 42 - BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 40.

fig. 43 - LOS, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen, 2002, p. 68.

fig. 44 - SAITO, Yutaka, *Carlo Scarpa*, Japan: Toto Shuppan, 1997, p. 166.

fig. 45 - DAL CO, Francesco; MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa spa, 2006, p. 33.

fig. 46 - BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt; MARINI, Paola, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Milano: Electa, 2000, p. 143.

fig. 47 - BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt; MARINI, Paola, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Milano: Electa, 2000, p. 143.

fig. 48 - http://fototeca.cisapalladio.org

fig. 49 - SAITO, Yutaka, *Carlo Scarpa*, Japan: Toto Shuppan, 1997, p. 162.

fig. 50 - BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 34.

fig. 51 - SAITO, Yutaka, *Carlo Scarpa*, Japan: Toto Shuppan, 1997, p. 165.

fig. 52 - BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 39.

fig. 53 - BUZAS, Stefan; CARMEL-ARTHUR, Judith; *Carlo Scarpa. Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart/ London: Axel Menges, 2002, p. 32.

fig. 54 - http://fototeca.cisapalladio.org

fig. 55 - http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Castelvecchio_full_view_verona.JPG

fig. 56 - MURPHY, Richard, Carlo Scarpa & Castelvecchio, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p. 4.

fig. 57 - MURPHY, Richard, Carlo Scarpa & Castelvecchio, Venezia: Arsenal Editrice: 1991, p. 9.

fig. 58 - base em cad gentilmente cedida pelo professor P. F. Caliari

fig. 59 - base em cad gentilmente cedida pelo professor P. F. Caliari

fig. 60 - base em cad gentilmente cedida pelo professor P. F. Caliari

fig. 61 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref. 31611r)

fig. 62 - foto da autora

fig. 63 - foto da autora

fig. 64 - foto da autora

fig. 65 - foto da autora

fig. 66 - foto da autora

fig. 67 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref. 31837r)

fig. 68 - foto da autora

fig. 69 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref. 31682ra)

fig. 70 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref. 31690r)

fig. 71 - foto da autora

fig. 72 - foto da autora

fig. 73 - foto da autora

fig. 74 - foto da autora

fig. 75 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref. 31700r)

fig. 76 - foto da autora

fig. 77 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref. 31691r)

fig. 78 - foto da autora

fig. 79 - foto da autora

fig. 80 - foto da autora

fig. 81 - foto da autora

fig. 82 - foto da autora

fig. 83 - foto da autora

fig. 84 - foto da autora

fig. 85 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 86 - foto da autora

fig. 87 - foto da autora

fig. 88 - foto da autora

fig. 89 - foto da autora

fig. 90 - foto da autora

fig. 91 - foto da autora

fig. 92 - foto da autora

fig. 93 - http://www.archiviocarloscarpa.it (ref. 31584v)

fig. 94 - foto da autora

fig. 95 - foto da autora

fig. 96 - foto da autora

fig. 97 - BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt; MARINI, Paola, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Milano: Electa, 2000, p. 371.

fig. 98 - ALBERTINI, Bianca; BAGNOLI, Sandro, *Scarpa, la arquitectura en el detalle*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989, p. 129.

fig. 99 - http://mail.marefa.org/images/thumb/d/d5/RomaViaAppiaAntica03.JPG/800px-RomaViaAppiaAntica03.JPG

fig. 100 - DAL CO, Francesco; MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa spa, 2006, p. 284.

fig. 101 - DAL CO, Francesco; MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa spa, 2006, p. 281.

fig. 102 - DAL CO, Francesco; MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa spa, 2006, p. 285.

fig. 103 - desenho da autora sobre base em cad obtida no cd: *"Carlo Scarpa_ Tomba Monumental Brion"*, complemento da revista *Casabella* nº678 do ano 2000.

fig. 104 - foto da autora

fig. 105 - foto da autora

fig. 106 - desenho da autora sobre base em cad obtida no cd: *"Carlo Scarpa_ Tomba Monumental Brion"*, complemento da revista *Casabella* nº678 do ano 2000.

fig. 107 - http://www.olafvanzandwijk.net/images/20081106141754_kinkaku-ji.jpg

fig. 108 - foto da autora

fig. 109 - foto da autora

fig. 110 - foto da autora

fig. 111 - foto da autora

fig. 112 - DUBOY, Peter; NOEVER, Philippe, *Die Andere Stadt. The other city: Carlo Scarpa*, Wien: Ernst & Sohn, 1989, p.165.

fig. 113 - foto da autora

fig. 114 - foto da autora

fig. 115 - foto da autora

fig. 116 - foto da autora

fig. 117 - foto da autora

fig. 118 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 119 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 120 - foto da autora

fig. 121 - foto da autora

fig. 122 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 123 - foto da autoria de Andrea Roveda

fig. 124 - BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt; MARINI, Paola, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Milano: Electa, 2000, p. 8.

fig. 125 - foto da autora

fig. 126 - http://www.dfaweb.de/htm/angkor

fig. 127 - foto da autora

fig. 128 - foto da autora

fig. 129 - foto da autora

fig. 130 - foto da autora

fig. 131 - foto da autora

fig. 132 - foto da autora

fig. 133 - foto da autora

fig. 134 - foto da autora

fig. 135 - foto da autora

fig. 136 - foto da autora

fig. 137 - foto da autora

fig. 138 - foto da autora

fig. 139 - foto da autora

fig. 140 - foto da autora

fig. 141 - foto da autora

fig. 142 - foto da autora

fig. 143 - foto da autora

fig. 144 - foto da autora

fig. 145 - foto da autora

fig. 146 - foto da autora

fig. 147 - foto da autora

fig. 148 - DAL CO, Francesco; MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano: Mondadori Electa spa, 2006, p. 235.

fig. 149 - SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 2000, p. 11.

fig. 150 - www.flickr.com

fig. 151 - http://crossings.tcd.ie