princípios de [uma] arquitectura

Nisa Donata T. Alves

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
2009 | 2010

orientador professor arqtº Manuel Mendes

nota editorial

sobre a tradução:

As citações foram traduzidas pela autora, de modo a facilitar a compreensão contínua do texto. Excepcionalmente, manteve-se o idioma da fonte naquelas que porventura apresentam termos muito específicos, portanto de difícil tradução. No final da dissertação apresenta-se um inventário de todas as citações usadas no idioma de origem.

sobre as imagens:

Todas as imagens representam obras de Carlo Scarpa, tanto pela fotografia como através de desenhos.

As imagens a preto e branco representam as obras não visitadas pela autora e a cores aquelas visitadas. São excepções: a fig.29 na página 49, onde a cor é necessariamente evidenciada, ainda que a obra não tenha sido evidenciada e algumas imagens que eram originalmente a preto e branco. Excepcionalmente, o 'Negozio Olivetti' representa-se pelas duas vertentes, pois foi visitado somente pelo exterior.

Nas páginas finais da dissertação as obras apresentam-se brevemente através das plantas essenciais e respectivas legendas. Estes elementos complementam a leitura como documento de consulta rápida.

agradecimentos

aos meus pais José e Zita,
aos meus irmãos Mara, Raquel e Renato, por tudo.

aos meus amigos que de diferentes formas foram apoio constante; um particular obrigada à Sarinha e à Lili.
ao Sandro, pelo companheirismo e paciência.

Ao sr. Fulvio (carpinteiro de Carlo Scarpa)
e ao Centro Carlo Scarpa , pela colaboração.

ao professor arqt.º Manuel Mendes, pelo interesse, dedicação e motivação, que tornaram possível a construção deste trabalho.

abstract

By principles of architecture we mean the essential permanent factors that represent some architectural thought, and which are always present as guiding line in its practiced architecture.

“Principles of [an] architecture” would mean those of a new positioning on architecture, through the approach of a specific one - the one practiced by Carlo Scarpa.

The critical analysis find three pretexts of research in his work: the articles which are related to material issues (of matter and doing: the construction materials, formal motives and mechanisms). It produces spacial meanings, second and third pretexts. From the articles directly related to the spacial issues (devices of spacial definition and natural elements), meanings are assumed over the relation between man and architecture: by one side, we find the intimist configuration as dweling space; on the other side, the space experience through walking it.

Gottried Semper, Adolf Loos and Kenneth Frampton justifies the matter and doing issues, confronting themes as covering, ornament, enclosure ant tectonics in Carlo Scarpa’s architectural work. Recognizing its spacial meanings, Gastón Bachelard and Adolf Loos propone an intimate space to ‘Villa Ottolenghi’ and ‘Tomba Brion’; Le Corbusier the “promenade” as a way of experiencing space, in which we use ‘Negozio Olivetti’ as a course-guide.

As a poetic entity, architecture means a significative relation between thinking and doing; between conceiving and building. Architecture appears among connected facts in a “woof” that unifies its parts in a final purpose: through its own tools, architecture’s poetry breathes some narration that intends to excite emotion. And, said Le Corbusier, when you get to emotion, you feel beauty.

From this analysis it passes off the importance of materials, construction and ornament as crucial factor of the expressive form; Nature is a constant reality in the architectural conception, it is also an expressive element of form and composition, and has a strong simbolic weight to the individual. Architecture develops around the individual, who is the protagonist subject of space.

Beauty, simultaneously present in all other principles, it represents a bigger principle, a unifyer one.

resumo

Entende-se por princípios de arquitectura os factores constantes cruciais de um pensar arquitectural, presentes em toda e qualquer concepção e construção arquitectónica que lhes corresponda: são os agentes condutores, indispensáveis, a essa produção arquitectónica.

Os "princípios de [uma] arquitectura" indicam aqueles que se ambiciona colocar como um novo posicionamento sobre arquitectura, a partir de uma arquitectura específica - do arquitecto Carlo Scarpa.

A análise crítica da sua obra encontra três pretextos de pesquisa: os artigos relativos às questões materiais (da matéria e do fazer: os materiais e sistemas de construção, os motivos formais e os mecanismos) que produzem significados no espaço, o segundo e terceiro pretextos. Da análise dos artigos directamente correspondentes às questões do espaço (os dispositivos de definição espacial e os elementos naturais), assumem-se significados que se debruçam sobre as relações entre sujeito e arquitectura: por um lado, o espaço do habitar do qual se retira a configuração intimista e; por outro, a experiência do espaço por meio do percurso. Da experiência do espaço, os efeitos provocados sobre o sujeito: da poesia à beleza.

Gottfried Semper, Adolf Loos e Kenneth Frampton vêm justificar as questões da matéria e do fazer, confrontando os temas do revestimento, ornamento, invólucro e tectónica na obra de Scarpa. Reconhecendo os seus significados no espaço, Gastón Bachelard e Adolf Loos impulsionam a proposição de um espaço íntimo na 'Villa Ottolenghi' e na 'Tomba Brion'; Le Corbusier, a "promenade", o percurso, enquanto experiência do espaço, no qual se evidencia o 'Negozio Olivetti' como percurso-guia.

Enquanto entidade poética, a arquitectura estabelece uma relação significativa entre o pensar e o fazer; entre o conceber e o construir. A arquitectura exibe-se segundo factos articulados numa "trama" que unifica as partes numa finalidade: através das suas próprias ferramentas, a poesia da arquitectura respira uma narrativa que pretende emocionar. E, segundo Le Corbusier, quando se emociona sente-se a beleza.

Da obra scarpiana decorre a relevância dos materiais, da construção e do ornamento enquanto elementos fundamentais da forma expressiva. A Natureza é realidade constante da concepção arquitectónica, é elemento expressivo e de forte carga simbólica, pelos efeitos que é capaz de produzir não só a nível formal e compositivo, mas também a nível psicológico no sujeito. A arquitectura desenvolve-se em torno ao indivíduo que é, então, sujeito protagonista do espaço.

A beleza, presente simultâneamente em todos os outros princípios, representa um princípio maior, unificador.

índice

nota editorial / agradecimentos 2 / 3

abstract / resumo 4 / 5

00 | introdução 8

I. Carlo Scarpa arquitecto 11

II. da dissertação 14

PRETEXTO 01

01 | *Verum Ipsum Factum, artigos da matéria e do fazer.** **18**

nota prévia 20

I. **princípios de revestimento** 22

nota prévia [diálogo] [integridade] [valor]

[composição: sutura e geometria] [ambiente: matéria e luz]

II. **ornamento** 36

nota prévia [medida] [mutualidade] [figura e motivo] [revestimento] [cor]

III. **invólucro** 50

[parede] [muro] [forma arquitectónica] [forma espacial] [interface]

IV. **tectónica(s). construção de uma narrativa** 62

nota prévia [mecanismo: movimento e detalhe] [água domesticada(1)]

[senso del grave] [junta] [lógica visiva] [paradoxo] [a parte e o todo]

* as notas explicativas encontram-se nos respectivos capítulos

PRETEXTO 02

02 | O espaço íntimo scarpiano, das imagens da *villa* Ottolenghi e da *tomba* Brion. **82**

nota prévia 84

I. **configuração intimista do espaço interior** 86

nota prévia [superfície] [núcleo] [escada]

["aberturas, passagens e transições": umbral e enquadramento] [unidade e simplicidade]

II. **interior-exterior: a integração da natureza** 104

nota prévia [contacto visual] [porta] [mimetismo]

[água domesticada(2)] [escada] [lugar]

PRETEXTO 03

03 | A experiência do espaço scarpiano. do percurso a um princípio maior. **122**

nota prévia 124

I. **sedução, percepção e contemplação: uma arquitectura de percurso** 126

nota prévia ["cartão de visita": o percurso de chegada] [do espaço interior: porta-escada]

[indução: a redescoberta do exterior] [caminhos da arte] [clímax]

II. **por um princípio maior: da poesia, a emoção e a beleza** 146

04 | considerações finais **150**

ANEXO 1 | breve inventário das obras recorridas. 158

ANEXO 2 | inventário das citações [idioma original da fonte] 160

Créditos Iconográficos 170

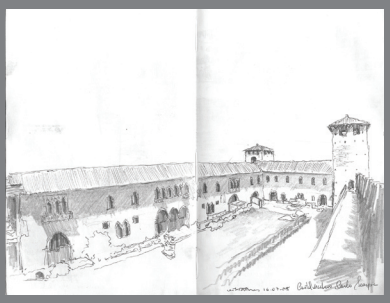
Bibliografia Consultada 172

00| introdução

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.

KAHN, Louis: poema dedicado a Carlo Scarpa, apud Dal Co, Francesco e Giuseppe Mazzariol. Carlo Scarpa : 1906-1978. p.190

‘Museo di Castelvecchio’ - esquisso da autora, em ocasião da primeira visita ao museu Julho 2008.





[fig. 1] Carlo Scarpa no Japão, viagem de 1978

I. Carlo Scarpa arquitecto

A arquitectura é uma coisa muito séria (...) Sou apaixonado desde pequeno (...) Quando vivia em Vicenza, tinha seis ou sete anos (...) lembro-me que (...) jogava à bola entre as bases áticas do Palácio Chiericatti (...) Gostava muito das colunas, das bases, de caminhar entre os arcos.[1]

Recorrendo ao *Verum Ipsum Factum*, Frank Lloyd Wright escreveu que o homem não pode deixar de ser aquilo que é para criar[2], ou seja, as experiências e vivências que fazem parte do ser do arquitecto são base real de dados para a sua prática profissional: estes dados constituem experiência real de conhecimentos.[3]

A possível origem do duplo círculo usado correntemente pelo arquitecto foi fundamentada por alguns autores nas palavras acima transcritas. Não é do meu interesse, porém, procurar acontecimentos da sua vida que possam justificar elementos formais ou linguísticos da sua obra, mas entender que relevância tiveram enquanto dados de um aprendizado contínuo que venha a reflectir-se no seu pensar e fazer arquitectura.

Em Vicenza, Scarpa viveu em contacto com a forma clássica palladiana; em Veneza, estudou na Accademia de Belle Arti, onde mais tarde veio a ser professor e director. Parece ter apr(e)endido, porém, mais da cidade: a água, a luz e o percurso são temas da cidade lagunar que o arquitecto explorou igualmente nas suas obras.[4]

As viagens proporcionaram-lhe a experiência de arquitecturas pelas quais nutria especial interesse. Entre outras, passou pelos Estados Unidos, onde teve contacto directo com a obra de Frank Lloyd Wright e, possivelmente, conheceu Louis Kahn[5]. Também viajou duas vezes ao Oriente, de onde se refere constantemente o amor pela cultura japonesa, pela construção

---

[1] SCARPA, Carlo, apud Mulazzani, Marco. "A Carlo Scarpa, architetto e poeta", *Finnegans* 12(2008), p.5

[2] WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.208

[3] É neste sentido que se refere o mote de Vico, *verum ipsum factum*, consistente com a figura de Scarpa. ver texto introdutório ao primeiro capítulo.

[4] *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 Accademia, que por sua vez tinha sido o melhor aluno do autor daquele monumento... A pobreza espiritual daquela época devia-se ao facto que os docentes das academias de belas artes condividiam o gosto eclético do século XIX. Por isso tivemos algum trabalho em nos liberarmos dessa nossa formação escolástica. Um esforço que, de resto, seria sempre preciso fazer para atingir aquele sentido de autoridade moral que um indivíduo, no campo da arte, deve conquistar para poder declarar-se artista.* SCARPA, Carlo. "Può architettura essere poesia?"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa: 1906-1978*. p.283

[5] Scarpa nutria uma profunda admiração pelo trabalho de Wright, que confessou inclusive ter imitado nas suas primeiras obras: Pode vê-lo em alguns dos meus primeiros projectos de casas. *Estava muito impressionado pela obra de Wright. Agora já não gosto tanto daquelas casas, porque não creio que se deva imitar assim descaradamente. Recorda-se da casa que Wright propunha para Veneza? Wright não copiava as janelas dos vizinhos, ele propunha uma obra do seu tempo; sem esquecer que o elemento essencial de Veneza é e continua a ser a água.* [SCARPA, Carlo. "Intervista a Carlo Scarpa", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol: *Carlo Scarpa 1906-1978*, pp.297].

Louis Kahn estivera também em Veneza, no âmbito do seu projecto para o Palácio dos Congressos (1968).

em particular.[6]

O arquitecto procurava aprender daquilo que via, daquilo que o rodeava: *Scarpa era arquitecto e professor (assim como nós sempre o chamámos) em todos os momentos do dia; também ao almoço considerava as coisas sob o aspecto estético, compositivo, construtivo; media os objectos com a palma da mão, pesava-lhes a consistência, acariciava-lhes a superfície para tirar a memória de uma textura, de uma precisa sensação física. Frequentemente tirava um maço de cigarros ou um pequeno papel sobre o qual fazia uma anotação rápida.* [7]

Em Veneza, já licenciado (1926), o arquitecto trabalhou na produção do vidro murano e por isso conheceu as propriedades, possibilidades e potencialidades do material. De facto, voltou a usar a técnica mais tarde em várias obras, por exemplo no pavimento do 'Negozio Olivetti' (Veneza, 1957/58), ou nos mosaicos da 'Tomba Brion' (San Vito D'Altivole, Treviso, 1969-78).

O projecto de várias exposições introduziu-o no universo intelectual das artes, em particular a Bienal de Veneza, que lhe trouxe alguns dos primeiros encargos mais importantes: o 'Padiglione del Libro' (1950), a bilheteira e entrada da Bienal (1952), o 'Giardino delle Sculture' ('Padiglione dell'Italia', 1952) e o 'Padiglione del Venezuela' (1954/55), este último que se destaca pela experimentação na iluminação natural do espaço expositivo - a janela de ângulo -, que veio a repetir-se, pouco mais tarde, na 'Gipsoteca Canoviana' (Possagno, 1956/57). O aprontamento de diversas exposições foi a base de um conhecimento que se veio a desenvolver e notificar nos projectos museológicos, como a 'Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis' (Palermo, 1953/54) ou o 'Museo di Castelvecchio' (Verona, 1958-64).

Neste ambiente da Bienal, Scarpa conheceu vários artistas como Paul Klee, Piet Mondrian e Frank Lloyd Wright. Segundo a crítica,[8] o arquitecto terá absorvido o valor cromático de Paul Klee, a composição neoplástica de Mondrian e alguns princípios organicistas de Wright. Mais que isso, no entanto, Scarpa terá aprendido sobre arte, nas diferentes manifestações artísticas.

A intervenção no preexistente seria, para o arquitecto veneto, mais fácil que o projecto *ex-nuovo*.[9] No entanto, os projectos realizados de raíz - projectos de fim de vida[10] - revelam o conhecimento maduro de um arquitecto que ousou experimentar nas técnicas e nos materiais, bem como na construção espacial, onde a luz e a forma assumem grande protagonismo. Fala-se, certamente, da Tomba Brion (Cemitério de San Vito D'Altivole, Treviso, 1969-78) e da Villa

[6] Scarpa teria na biblioteca alguns livros sobre a construção tradicional japonesa. Sobre a relação entre Scarpa e o Japão , ver: PIERCONTI, J. K. Mauro. *Carlo Scarpa e il Giappone*, Milano: Electa, 2007.

[7] PIETROPOLI, Guido. apud ARENA, Gianpaolo. "Intervista a Guido Pietropoli", *Finnegans* 12 (2008), p.47

[8] ver LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: 1906 - 1978 Architetto Poeta*, Köln: Taschen, 2009; FORSTER, DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa: 1906 - 1978*, Milano: Electa, 1984; DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Electa, 2007.

[9] *Projectei museus e exposições, operando sempre num contexto. Quando o contexto é obrigado, talvez um trabalho torna-se mais fácil.* SCARPA, Carlo, "Mille Cipressi", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa: 1906-1978*. p.287

[10] Scarpa morre em 1978, em Sendai, Japão, por ocasião da sua segunda viagem ao Oriente.

Ottolenghi (Bardolino, Verona, 1974-79), projectadas praticamente em simultâneo.

Carlo Scarpa considerava-se fiel è tradição: procurava entender os princípios fundamentais da arquitectura ao longo dos tempos e fazer arquitectura segundo esses mesmos, mas com uma gramática nova. Na "Carta dos Racionalistas Venezianos" (1931), Scarpa explica que é preciso entender as necessidades da época, atender às novas possibilidades materiais e técnicas, sem esquecer o elemento espiritual - só é Arte a arquitectura que, dentro das condições materiais e construtivas, seja capaz de implicar o elemento espiritual, como sucede com a arquitectura clássica.[11]

*

"E um dia talvez estas palavras que contigo educamos, nutridas de silêncio e cansaços parecerão a um fraterno coração sápidas de sal grego." [Eugenio Montale,"Ossi di Seppia"] *A este ponto, o professor abriu os olhos e disse-me: "Quando chegar a hora, cubra-me com estas palavras, ainda que eu seja um homem de Bizâncio, vindo para Veneza através da Grécia"; isto é, tinha sedimentada em si toda a grande história da arquitectura e por isso se dizia sempre fidelíssimo à tradição.*[12]

Da "grande história da arquitectura" e das arquitecturas que conheceu, do ambiente artístico em que viveu e das experiências laborais e académicas, o arquitecto identificou e (re)construiu princípios que se revelaram o fundamento do seu pensar e fazer arquitectónico. A arquitectura moderna deve reconhecer os "valores arquitectónicos que sempre existiram":

Ricordo una meravigliosa funzione di arredamento che diviene fatto architettonico e plastico in un interno di una capanna africana. La fotografia era a colori e così ho potuto rendermi conto dei valori cromatici dell'ambiente. Il pavimento era in terra batuta, più perfetto di un pavimento in gomma dei nostri giorni. Immaginate poi un luogo molto più piccolo di questa sala, un rettangolo prolungato: la porta alle spalle era l'única fonte di luce, mentre verso il fondo era il letto dei genitori disposto su una muratura, una sorta di gradone, rivestito con stoffe tessute a mano, alla stessa maniera in cui i greci piegavano i cuscini sulle loro sedie... In quella capanna africana mancavano completamente il senso della decorazione, l'idea della bellezza e dell'adornare. Mentre a Pompei, invece, in quella evolutissima civiltà, troviamo la decorazione... Gli esempi che faccio vogliono dimostrare che l'architettura moderna non può fare a meno della conoscenza di valori architettonici che sono sempre stati esistiti.[13]

---

[11] ver SCARPA, Carlo: "Lettera dei Razionalisti Veneziani"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa: 1906-1978*. p.287

[12] BUSINARO, Aldo. "Ritratto di Carlo Scarpa" (entrevista pela comemoração do centenário de Scarpa): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk>

[13] Scarpa, Carlo, "Arredare"; apud Dal Co, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa*, p.282

II. da dissertação

De um aprendizado de arquitectura construí como princípios essenciais a relevância do contexto arquitectónico, a configuração medida da forma e do espaço, e a relação com o sujeito que habita.

Arquitectura implica operar num contexto, seja este uma preexistência arquitectónica e/ou território. Ambos devem reconhecer-se mutuamente: o contexto representa um ponto de partida para o projecto arquitectónico - ele oferece as condições e também limitações à definição formal, espacial e programática do objecto (ou intervenção) arquitectónico(a); o objecto arquitectónico vem, por outro lado, contribuir para o (re)desenho do território ou preexistência, oferecer-se como novo elemento novo capaz de o modificar. O contexto recebe o objecto; o objecto selecciona o que do contexto pretende aceitar, retirar, evidenciar - o objecto transforma o contexto assim como este o condicionara em primeiro lugar.

A medida gera a forma. O espaço nasce com a forma: a medida define o espaço, atribui-lhe dimensões e escala. Configuração medida do espaço significa a sua construção e, portanto, dos seus elementos definidores, pela medida, de modo a conseguir uma relação de escala e proporção entre as partes arquitectónicas, entre elas e o todo arquitectónico, entre este e sujeito, entre objecto e contexto. Do sucesso destas relações se lê a harmonia.

O sujeito habitante é protagonista do espaço: o espaço apresenta as condições adequadas e específicas à concretização das actividades do sujeito. A configuração do espaço persegue a existência de um ser que o habita: se escala significa a relação de dimensões, então a escala do espaço vem certificar, pela correspondência nas medidas da figura humana, a sua íntima relação com o sujeito que habita. E do êxito arquitectónico, a emoção do sujeito.

*

O ‘Museo di Castelvecchio’ (Verona, 1958/64) foi a primeira obra de Carlo Scarpa visitada. As obras expostas[1] destacam-se individualmente nos seus suportes e dispõem-se segundo esquemas de percursos que sugerem a sua inteira leitura. As obras de arte são parte integrante do próprio edifício e o edifício compete com essas enquanto objecto artístico - um frenesim de materiais, formas e detalhes confere a capacidade de se complementarem um ao outro: arte e arquitectura.

Inesperadamente, tal composição, que se lê *fragmentária*, despedaçada e plena de acontecimentos que se justapõem e quase sobrepõem, proporciona bem-estar e comove.

Rafael Moneo assim descreveu: *As suas formas, qualquer que seja a função a que a obra é destinada, dissolvem-se nos múltiplos reflexos dos ornamentos, na infinita variedade de materiais, no contínuo despedaçar-se dos contornos. Os olhos, seduzidos por muitas atracções,*

[1] O museu acolhe uma colecção de escultura dos períodos românico e medieval e de pintura veronesa entre a Idade Média e o século XVIII.

vagueiam sem saber onde poder parar. O mestre não nos concede nenhuma pausa, nenhuma paragem, apresentando-nos a cada instante um episódio diferente, como se aquele ambiente fosse indefinível e fugaz, susceptível de revelar o verdadeiro e completo significado só através do seu ser fragmentário e despedaçado; característica esta que transforma em protagonista o elemento particular e incidental. [2]

Os artigos[3] que se sucedem na obra de Scarpa levantam questões sobre os seus significados no contexto arquitectónico. Porém, a arquitectura não suporta elementos supérfluos: cada artigo cumpre uma função ou tem uma finalidade e neles mesmos se encontram os significados arquitectónicos - como disse Zumthor, lembrando o poeta americano William Carlos Williams: *A máquina é um objecto que não tem peças desnecessárias.*[4]

São artigos na obra de Carlo Scarpa: o uso particular dos **materiais** (os padrões e tratamentos variados); os **motivos formais** (círculo, duplo círculo e modinatura); a modelação particular dos **dispositivos de definição espacial** (a porta e a escada); os **mecanismos** (os suportes das obras expostas em museus ou galerias, os sistemas de abertura de portas, as estruturas portantes); a introdução de **elementos naturais** (a água e as espécies vegetais).

A pedra, o betão, a madeira e o metal são as suas matérias-primas. A pedra aparece com variadas texturas - natural, laminada, cinzelada, talhada, pintada - e raras vezes é material estrutural, somente revestimento ou superfície aparente. O betão é material estrutural e raramente revestimento: enquanto aglomerado explora as possibilidades plásticas através da sua composição; como material sólido recebe também tratamentos superficiais análogos aos da pedra.

O princípio do revestimento e os "4 elementos de arquitectura" de **Gottfried Semper** explicam as propriedades e finalidades destes materiais (e outros aqui não mencionados) enquanto "veste", enquanto membrana de protecção e encerramento espacial: estes materiais constroem **revestimentos** e **invólucros**. **Adolf Loos** vem complementar a teoria de Semper e justifica a integridade e o valor dos referidos materiais scarpianos, no sentido particular da superfície.

O metal e a madeira sobressaem essencialmente como materiais componentes dos mecanismos: a madeira executa geralmente o papel sensível de sugestão de contacto com o indivíduo, e o metal a sua estrutura. A articulação destes materiais em mecanismos detalhados e formas fragmentárias concentra o princípio de tectónica enunciado também por Semper. **Kenneth Frampton** explica a **tectónica** enquanto relação expressiva fiel entre a imagem aparente e a respectiva realidade construtiva. Por outro lado, quando os mecanismos são estrutura portante, a relação expressiva é paradoxal: com o termo "atectónica" (de Sekler), Frampton debate a

---

[2] MONEO, Rafael. "La rappresentazione e lo sguardo", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa: 1906-1978*, p.236

[3] O termo "artigo" propõe uma existência desprovida de classificação, denominação ou qualquer tipo de predefinição. Como signo que desperta uma certa indefinição, não traduz símbolo, forma ou imagem específica. Atribui-se, então, esta denominação "àquilo" ou às "coisas" que se manifestam repetidamente na obra de Scarpa, de presença esquisita e/ou à partida inexplicada; de naturezas diversas.

[4] WILLIAMS, William Carlos. apud ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. p.25

relação ambígua ou infiel entre construção e aparência construída.

O círculo, o duplo círculo e a modinatura manifestam-se de diversos modos na obra de Carlo Scarpa: nas mais variadas escalas, desde o detalhe de uma roldana à grandeza do muro; esculpidas, perfiladas, talhadas ou recordas na superfície. Representam muitas vezes uma sublimação da forma que se identifica como **ornamento**. O ornamento scarpiano existe também na arte de revestir, assim como enuncia Semper no seu princípio do revestimento e ornamento; e nas propriedades dos próprios materiais e formas, como se deduz analogamente do pensamento de **Adolf Loos**, apesar de aparentemente o rejeitar (ao ornamento).

Estes artigos (relativos às questões materiais) produzem significados no espaço. Dos artigos directamente correspondentes às questões do espaço (os dispositivos de definição espacial e os elementos naturais), assumem-se significados que se debruçam sobre as relações entre sujeito e arquitectura: implicam-se, então, as questões imateriais.

Na porta e na escada, mais relevante que os diversos materiais aplicados, é a sua definição formal: o vão das portas desenha-se sob orientação de diversas geometrias. A escada é igualmente particular na forma geométrica e na composição dos degraus, chegando a tornar-se, ocasionalmente, difícil de praticar. De acordo com os princípios de experiência do espaço de **Le Corbusier** e o *raumplan* de **Adolf Loos**, estes dispositivos de definição do espaço representam **modos de percorrer e de estar**; estabelecem relações de comunicação entre as partes do espaço e classificam-nas segundo graus de **intimidade**.

Sempre domesticada pelo mecanismo e pela geometria, a água é omnipresente em toda a obra arquitectónica de Carlo Scarpa. Também constantes são as espécies vegetais que, ponderadamente escolhidas e dispostas, o arquitecto pensou integralmente no projecto arquitectural.

A **Natureza** de **Gastón Bachelard** vem reforçar o sentido de intimidade na obra de Scarpa: os elementos naturais que Scarpa traz para as suas obras são episódios intensificadores de uma espécie de *promenade architecturale* fabricada; e/ou são elementos que transmitem sentimentos e estados de espírito apaziguadores de uma Natureza próxima ou distante são nuances de intimidade; ou o ênfase da aproximação orgânica de **Frank Lloyd Wright** entre arquitectura e natureza.

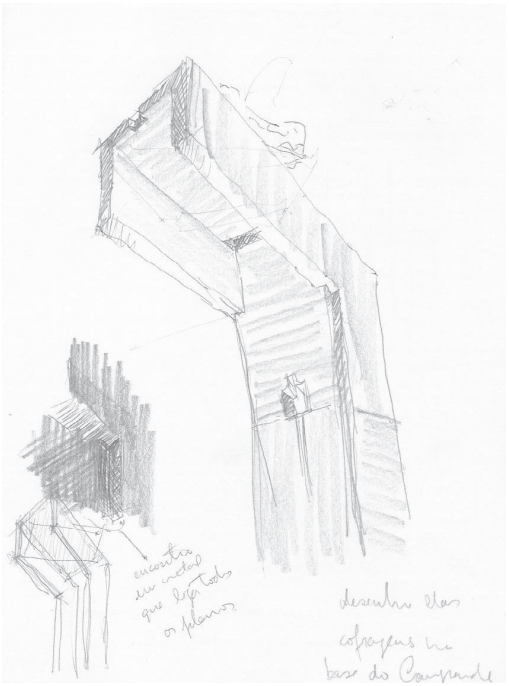
Da análise crítica - que tem por base os artigos da obra de Scarpa e os autores mencionados[5] - procura-se entender de que é feita esta arquitectura, os seus princípios condutores.

Assim, poder-se-á determinar um novo ponto de vista sobre arquitectura - novas formas de pensar a arquitectura, de a ver e fazer: princípios de arquitectura[6].

---

[5] Note-se que, no contexto desta dissertação, não é de interesse procurar qualquer tipo de influência formal destes autores sobre a obra de Scarpa, mas somente contrapôr os seus pensares de arquitectura com a própria arquitectura de Scarpa, de modo a determinar significados arquitectónicos que conduzam a uma interpretação dos princípios que lhes são inerentes.

[6] Entenda-se por princípios de arquitectura os factores constantes cruciais de um pensar arquitectural, presentes em toda e qualquer concepção e construção arquitectónica que lhe corresponda; os factores que estão por detrás, indispensáveis, dessa produção arquitectónica.



[fig. 1] 'Museo di Castelvecchio' - esquisso da autora, em ocasião da segunda visita ao museu 19-06-2009.

01| *Verum Ipsum Factum**, artigos da matéria e do fazer

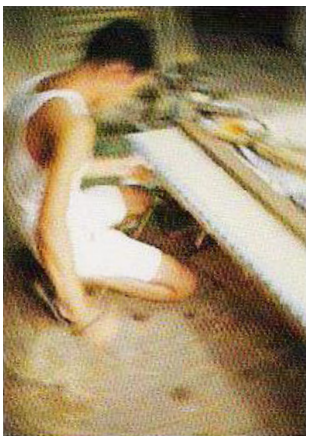
* Giambattista Vico. Este “mote” é referido várias vezes em textos referentes a Carlo Scarpa, por exemplo Sergio Los (notas 2 e 3) ou Kenneth Frampton (*Estudios sobre Cultura Tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, p.296.

‘Fondazione Querini Stampalia’ - esquisso da autora, Junho 2009



nota prévia

A conjugação das figuras arquitectónicas em termos de competência construtiva (a habilidade dos carpinteiros, marmoristas, marceneiros, serralheiros, etc.) não se limita simplesmente a traduzir uma forma, a seguir um desenho, mas constituir o exercício de uma reflexão construtiva à qual Scarpa recorre continuamente para projectar os seus extraordinários detalhes. As longas conversas com os artesãos, que acompanham a definição de muitos episódios da arquitectura scarpiana, testemunham esta troca de saberes e a base construtiva da qual se desenvolve a sintaxe da sua linguagem.[1]



[fig. 1] fotografia tirada por Carlo Scarpa na viagem de 1969 ao Japão: fabricante de *tatami*.

Carlo Scarpa acreditava e, nas palavras de Sergio Los, recordava continuamente o Verum Ipsum Factum de Vico, que defende a fonte do *pleno conhecimento no fazer humano e não nos processos naturais*[2], ou seja, a verdade deriva do *fazer arquitectónico*, do construir, do materializar: *a actividade projectual configura-se como modificação do existente, daquilo que é dado, e assume o seu completo significado só no momento em que consegue incidir sobre o real, exprimindo-se como facto feito, como construção*[3].



[fig. 2] oficina da companhia de Giovanni Anfodillo, com a qual trabalhou frequentemente Carlo Scarpa.

As longas conversas com os artesãos e a sua insistência no trabalho até à perfeição justifica uma obra que manifesta o *pensar do artesão,* que *se revela como um pensar com as mãos, com todo o corpo e os sentidos*[4]. O arquitecto pensara, de facto, *com as suas duas mãos*[5] que eram ferramenta de estudo e experimentação durante todo o processo do projecto: *quando ele diz "desenho porque quero ver", compreende-se quanto aquele ver seja próximo ao conhecer e ao construir.*[6]

O arquitecto atribuiu alto valor às propriedades naturais dos materiais e admitiu as técnicas artesanais e mecânicas como ferramentas para produzir novas propriedades, referentes a formas, texturas, cores e padrões na pedra e no betão, na madeira, nos metais - o ferro,

[1] LOS, Sergio. *Carlo Scarpa 1906-1978: architetto poeta*, p.13

[2] LOS, Sergio. *Carlo Scarpa 1906-1978: architetto poeta*, p.13

[3] DI ECCHER, Andrea. *Venezia e il Veneto: L'opera di Carlo Scarpa*, p.7

[4] LOS, Sergio; apud Zanatta, Martina. "Intervista a Sergio Los", *Finnegans* 12(2008), p.23.

[5] transcritas de memória, as palavras do sr. Fulvio, marceneiro na obra do museu de 'Castelvecchio', em Verona, a quem tive a sorte de conhecer. Disse que Scarpa "era um homem que trabalhava com as suas duas próprias mãos, com o lápis, régua e esquadro; e que falava com todos os seus trabalhadores de obra como amigos, ao contrário de muitos outros arquitectos com quem trabalhara."

[6] [citando Scarpa] Los, Sergio. *Carlo Scarpa*, p.8

latão, o aço -, no mosaico, no gesso e no estuque, na purpurina.[7]

Quando recorreu à luz, revelou o valor físico dos materiais: a luz acentua a textura da pedra, reflecte o brilho dos mosaicos e da água, torna evidente a forma na matéria. Sem querer fazer deste um autor de referência capital, Peter Zumthor escreveu: *Os materiais são infinitos - imaginem uma pedra, que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem 1000 possibilidades.*[8]

O detalhe revela-se no tratamento delicado das texturas e na elaboração de acabamentos, juntas ou articulações, e no meticuloso desenho de ornamentos. Um pequeno detalhe pode alterar a *lógica visiva*[9] do espaço. Aldo Businaro conta: [Scarpa] *parava à frente de um desenho de Rembrandt e disse-me: "vê aquele pequeno sinal? Tire aquele sinal e o quadro já não tem o valor que tem com aquele pequeno sinal."*[10]

De acordo com o mote viconiano, o fundamento da arquitectura scarpiana encontra-se a partir dos dados da sua construção. Assim, os artigos da matéria e do fazer constituem os elementos que são parte da construção, que respondem a uma determinada presença matérica e a um determinado modo de fazer - a conjugação da técnica com a matéria numa representação física.

De acordo essencialmente com os elementos de Semper[11], caracterizam-se os revestimentos, ornamento, invólucros e tectónicas; e respectivos efeitos gerados no espaço. O invólucro configura o espaço, dá-lhe forma. Enquanto elementos da superfície, ornamento e revestimento caracterizam a forma e o espaço. A tectónica trata simultaneamente da configuração e caracterização e ocupa-se, essencialmente, da imagem dessa construção aos olhos do sujeito arquitectónico.

---

[7] Scarpa manifestou uma paixão profunda pela materialidade. A afirmação a seguir transcrita prova-o de certo modo comicamente: *Em resumo, o volume da 'Crusca' de 1836 era impresso num papel muito belo, crocante: dava vontade de comê-la...* [SCARPA, Carlo. "Arredare", discurso inaugurativo do ano, académico de 1964, no 'IUAV'; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa: 1906-1978*, p.282] Carlo Scarpa recorreu aos meios mecânicos com fins artesanais mas, nas palavras de Diego Lorenzi, o arquitecto *não amava ser sumariamente definido um "artesão"*, associando a esta figura uma ideia que diminui aquela de artista-criador". [LORENZI, Diego. "Conversazione con Tobia Scarpa", *Finnegans* 12(2008), p.11]

[8] ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*, p.25

[9] sera abordado mais à frente, no tema dedicado à tectónica.

[10] BUSINARO, Aldo. "Ritratto di Carlo Scarpa" (entrevista pela comemoração do centenário de Scarpa): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk>

[11] "Os 4 elementos da arquitectura" ou aqueles evidenciados em *Der Stil*.



I. princípios de revestimento

nota prévia

A primeira missão do arquitecto é revestir, pois este constitui também o primeiro instinto do homem: *a pessoa procurava abrigo das inclemências do tempo, protecção e calor durante o sono. Procurava cobrir-se. A manta é o detalhe arquitectónico mais antigo. Primitivamente era feita de peles ou produtos de arte têxtil.*[1]

Da arte têxtil não fazem parte somente os tecidos, mas também outros materiais que cumpram as suas funções, primariamente de "alinhar" e "ligar" e, depois, de "cobrir", "proteger" e "fechar".[2] Assim, *deste grupo fazem parte os tijolos, azulejos, a terracota e as majólicas que revestem paredes e pavimentos*[3], bem como argamassas pedras ou madeiras, ainda que estas duas últimas não sejam directamente inseridas por Semper neste campo.[4] As funções referidas enunciam as dimensões construtiva e espacial do revestimento, ou seja, a sua existência e caracterização próprias e os efeitos consequentemente produzidos no espaço.

A analogia entre revestimento e arte têxtil dá origem a uma série de princípios comuns que se revelam fundamentais na construção arquitectónica de Carlo Scarpa. Nos revestimentos, o arquitecto recorreu de variados materiais para a caracterização das superfícies e valorização dos ambientes arquitectónicos: as superfícies apresentam-se sob múltiplos tratamentos de texturas, segundo diversas composições matéricas, geométricas e cromáticas, numa explorada pesquisa das propriedades e potencialidades dos materiais disponíveis.

De acordo particularmente com as visões de Gottfried Semper e Adolf Loos, os princípios do revestimento reconhecem tais potencialidades dos materiais na sua finalidade de revestir.[5] O revestimento enquanto pele de uma construção, enquanto veste de um espaço.

[1] LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", *Escritos I*. p.151

[2] SEMPER, Gottfried. *Lo Stile*. p.51

[3] SEMPER, Gottfried. ibíd. p.48

[4] Semper colocou a madeira no campo das tectónicas, juntamente com a metalurgia, e a pedra (principalmente) no campo da estereotomia - a arte murária. SEMPER, Gottfried. ibíd.. p.47

[5] Com a Exposição Universal em Londres (a partir de 1851) dedicou-se à relação entre a Indústria e a criação artística. Semper acreditava nos benefícios da máquina na arte e, entendendo uma falta de adaptabilidade dos artistas para com as inovações técnico-materiais, escreveu *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, uma espécie de guia que visava complementar os conhecimentos dos artistas através da exploração das várias técnicas e materiais, e suas aplicações no campo artístico e criativo. A arte têxtil foi aquela que mais ocupou o autor e tratava essencialmente da questão do revestimento. Mais de 30 anos depois - 1898 - o vienense Adolf Loos publica *Das Prinzip der Berkleidung* [tradução espanhola: *El Principio del Revestimiento*], que ele próprio indica como um seguimento da teoria de Semper.

[fig. 1] 'Museo di Castelvecchio', Verona, 1958-64, 1967-69, 1974. vista exterior.

[diálogo]

O 'Museo di Castelvecchio', em Verona, é uma das mais marcantes entre as reestruturações levadas a cabo por Carlo Scarpa. Como estratégia de intervenção, o arquitecto decidiu: *se existem partes originais, são conservadas; qualquer outra intervenção deve ser desenhada e pensada de maneira nova.*[6]

Os novos materiais, como o betão, são apostos à estrutura medieval, e assim apresenta-se como uma decomposição da forma que expressa simultaneamente o sistema construtivo e o diálogo entre as épocas arquitectónicas. A parede exterior do antigo castelo é revestida a betão. A fina película cinza e de toque áspero destaca-se das molduras em mármore rosado e aveludado das janelas e do portal gótico. Em negativo no betão, e segundo formas geométricas regulares, são deixados à vista extractos do muro original e revestimentos das intervenções anteriores. **[fig. 2]**



[fig. 2] 'Museo di Castelvecchio': vista exterior, a partir da muralha.

O revestimento de betão confere um *carácter "desmaterializado" da superfície arquitectónica*, assim como sugeriu David Leatherbarrow para o revestimento semperiano, no sentido em que mascara a verdadeira natureza do muro revestido: Semper definiu a cor *como a mais subtil e incorpórea dos materiais de revestimento, capaz de "mascarar" a materialidade da pedra de modo a que aparecesse como forma pura*, dando-lhe um sentido de totalidade, como sucedera com a arquitectura grega.[7] O 'Museo di Castelvecchio' aparece, de certo modo, como "forma pura", uma forma unificada no revestimento, ainda que não seja pictórico.

Não obstante uma função de protecção no revestimento da "velha" estrutura, destaca-se o significado simbólico de um diálogo histórico e arquitectónico no museu, como se transportasse para ele a mesma carga histórica presente na coleccção de esculturas e pinturas que acolhe. A fachada, unificada pelo betão e ritmada pelas janelas e extractos geometrizados, constitui um apelativo pano de fundo do pátio, convite ao sujeito que chega para visitar o museu.[8]

O diálogo entre tempos históricos é também o diálogo entre materiais, entre planos, superfícies e formas, que se "encostam" e então afirmam-se separadamente: *aqui mais que noutro sítio entende-se*

[6] SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi", conferência em Madrid, 1978; apud Dal Co, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa*, p.287

[7] LEATHERBARROW, David. *Surface Architecture*, p.91

[8] o tema da fachada enquanto convite será desenvolvido no capítulo seguinte.

como a arquitectura de Scarpa é feita de encostamentos. São materiais diversos, histórias diversas que, aproximadas, mas sempre dissociadas, iniciam a dialogar. Eis o porquê das fracturas, os pavimentos, quase tapetes, são sempre distintos da borda do muro, os muros dos tectos e estes ainda subdivididos; os materiais diversos que marcam outros tantos lugares tornam táctil a percepção, além de visiva naturalmente[9].

Na 'Fondazione Querini Stampalia' [Veneza, 1961-63] descreve-se um discurso análogo. Na escada que sobe para a biblioteca, em particular, os degraus são revestidos por placas de mármore, delicadamente encostadas. Do mesmo modo que o revestimento da parede recua para não tocar os degraus, também o próprio revestimento da escada não a cobre completamente, de modo a evidenciar ambas as formas construídas, nova e antiga. As placas de mármore repetem a lógica de composição dos antigos degraus existentes (com o cobertor que se sobrepõe ao espelho e o focinho evidente) numa gramática "moderna"[10], que deixa a preexistência parcialmente à vista.



[fig. 3] 'Fondazione Querini Stampalia': escada para a biblioteca.

Desta vez, o revestimento assume igualmente as funções simbólica e de protecção: *deste modo se pode renovar a escada sem destruí-la, preservando-lhe a identidade e a história, aumentando a tensão entre o novo e o velho.*[11] **[fig. 3]**

A sucessão de episódios como este na obra scarpiana revela a forma arquitectónica enquanto forma construída, pois se evidenciam os factos construídos. A manifestação convicta das superfícies revestidas e de revestimento - preexistentes e novas - propõe a captação da atenção do visitante para o edifício em si, para a sua narrativa construtiva e histórica.

O diálogo entre forma existente e novo revestimento interpreta a teoria da forma bela de Semper: o revestimento manifesta a essência da forma interior[12] e revela, portanto, o sentido artístico da obra. Então, expressão da forma e da construção arquitectónicas, o revestimento é,

o pormenor da escada mostra como as novas lajes enconstam-se aos antigos degraus, quase sem os tocar, a modo de os proteger. Note-se, ainda o modo como o revestimento da parede também não toca na antiga escada, não para não a danificar, mas para evidenciar o diedro entre escada e parede, como sempre o faz Carlo Scarpa nos espaços interiores. Este diedro oferece a possibilidade de mostrar o revestimento que existia anteriormente ou a sobreposição construtiva. Neste caso o material apresentado é betão: será certamente a argamassa utilizada para regularizar a superfície e não um revestimento anterior.

[9] LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*, p.45

[10] Carlo Scarpa dizia-se um homem moderno.

[11] SCARPA, Carlo. entrevista por Martin Dominguez em Maio 1978, Vicenza; apud Dal Co, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa*. p.297

[12] QUITZSCH, Heinz. *La visione estetica di Semper seguito da Gottfried Semper I 4 Elementi dell'Architettura*, p.130.

Os princípios da teoria da forma bela assentam nas leis naturais. Semper descreve as "autoridades", que serão inicialmente vitruvianas - "autoridade simétrico-eurrítmica"; a "autoridade da proporcionalidade" e; a "autoridade da direcção" - que correspondem a princípios da composição formal oriundos dos elementos da Natureza. A estas, Semper adiciona uma quarta autoridade, uma"autoridade superior", que se manifesta como uma unificação das três anteriores: a "autoridade de conteúdo" e prevalece nesta a combinação do "belo". ver SEMPER, Gottfried. *Lo Stile,* p.36

a par do ornamento, um instrumento da forma bela, da beleza.

Encostando os materiais novos aos materiais existentes, o arquitecto revelou as potencialidades dos materiais numa forma construtiva que evidencia cada uma das suas partes na totalidade articulada: entre preexistente e novo, o revestimento enuncia um diálogo - matérico, construtivo, histórico - que significa a unificação das superfícies e a unificação da obra.

[integridade]

Com o principio do revestimento, Adolf Loos defendeu a integridade dos materiais: *cada material tem sua forma de expressão, e nenhum material pode tomar para si a forma de outro material.*[13] Loos repugnava a imitação e a falsidade nos materiais, fosse ou não no âmbito da arquitectura: os materiais "modernos" como o betão adquiriam uso inadequado em trabalhos de imitação.[14]

Nos seus escritos, constantemente acusava a sociedade vienense de atraso cultural por não responder aos avanços da indústria, não corresponder a uma sociedade "moderna", como o eram os ingleses: uma sociedade moderna deveria usar francamente os materiais disponíveis, sem os fazer passar por outros mais refinados e caros.[15] Assim, Loos definiu no seu princípio que nenhum material de revestimento pode ser confundido com o material revestido, e nenhum material da superfície poderá ser usado como representação de outro.[16] Qualquer material pode ser um material de revestimento, desde que se declare honestamente como tal.

*

A pedra, o betão e o reboco, materiais habituais na gramática scarpiana, constituem as superfícies de revestimento mais frequentes no 'Museo di Castelvecchio'. Tradicionalmente estrutural, assim como a

---

[13] LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", *Escritos I*. p.152

[14] *Actualmente, emprega-se o betão para imitar trabalhos de estucador.* LOOS, Adolf. ibid. p.149

[15] *Os ingleses trouxeram-nos suas tapeçarias. Desgraçadamente não podiam enviar casas inteiras. Mas nas tapeçarias já vemos o que pretendem os ingleses. São tapeçarias pintadas que não se envergonham de ser papel. Porquê? Há certos revestimentos de parede que custam mais. Mas o inglês não é um 'parvenu'* [novo-rico]*. Em sua casa nunca se chegará a pensar que o dinheiro não bastou. Também as suas roupas são de lã de ovelha e isso vê-se, sinceramente.* LOOS, Adolf. "Los Materiales de Construccion", *Escritos I*. p.150.

[16] *A possibilidade de que o material revestido se confunda com o revestimento deve ser excluída em qualquer caso.* LOOS, Adolf, "El Principio del Revestimiento", in *Escritos I*. p.154





[figs. 4 e 5] 'Museo di Castelvecchio': vista da galeria das esculturas - antes (à direita) e depois (à esquerda) da última intervenção de Carlo Scarpa.

As paredes agravaram-se pela textura e pela marcação da espessura. Anteriormente a abertura em arco lia-se de forma contínua, vertical. Depois (è esquerda), dá-se uma explicação geométrica do arco de volta perfeita que acentua a profundidade do vão, a espessura e a gravidade da parede: representa-se o peso da construção, a horizontalidade da arquitectura.

definiu Semper,[17] a pedra reveste parcialmente os vãos entre as salas sucessivas da galeria das esculturas.

A pedra é colocada verticalmente, como se desafiasse as leis da gravidade: se por um lado insinua uma certa ambiguidade tectónica; por outro, denuncia a verdadeira função do material no espaço. A laje de Prun revela o seu *valor físico*[18] (mostra a sua espessura e distingue-se da superfície que reveste pelo seu tom rosado) e acentua o valor físico da própria parede (também) de pedra: cobrindo a profundidade do vão, o prun refere a espessura da parede. A parede sobressai enquanto matéria e forma evidentes de uma construção anciana, enquanto elemento físico e grave do espaço. **[figs. 4 e 5]**

Ainda que como um segundo revestimento (sobrepõe-se ao reboco), a pedra não enuncia falsidade ou imitação: para revestir admite-se qualquer material desde que queira *deixar bem clara a sua significação como revestimento da superfície da parede* e cumpram, então, *as suas finalidades segundo o princípio do revestimento.*[19]

A integridade dos materiais vem informar do valor físico da superfície: propõe-se uma aproximação entre arquitectura e sujeito que oferece a percepção detalhada dos artigos feitos, por meio visual e táctil - tinha uma espessura... sentia-se bem na mão.[20]

A exacerbada aplicação de diferentes materiais de revestimento não representa uma configuração supérflua da forma ou dos dispositivos de definição espacial: a integridade dos materiais significa a sua presença honesta na obra justificada pela finalidade no espaço.

[valor]

Segundo Adolf Loos, *todos os materiais são igualmente valiosos* para o artista e a sua ambição é *dominar o material de tal modo que se torne*

---

[17] Arte muraria*: Sólido, caracterizado por um estado de agregação denso, resistente à carga de ponta e às torsões, isto è dotado de resistência reactiva; que pode adquirir qualquer forma se se subtraem partes da massa; reduzidos a peças regulares, pode ser disposto em encaixe a fim de obter um sistema rígido no qua a resitência reactiva é o princípio fundamental da construção.* SEMPER, Gottfried. ibíd.. p.47

[18] *porque é uma sensibilidade aquela de entender um dado preciso de medida; uma espessura é uma qualidade eminente de um valor físico das coisas. É tanto verdade que se pode falar do papel crocante, que tinha uma espessura... sentia-se bem na mão. Pronto!* SCARPA, Carlo. "Arredare", disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=m6CjLRSupuM&feature=related> (parte 5)

[19] LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", *Escritos I*. p.153

[20] SCARPA, Carlo. "Arredare", disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=m6CjLRSupuM&feature=related> (parte 5)

independente o seu trabalho do valor do material em bruto.[21]

Porque o granito requer um grande trabalho para arrancá-lo da montanha, grande trabalho para transportá-lo ao seu destino, trabalho para dar-lhe forma correcta, trabalho para prestar-lhe um aspecto agradável mediante o pulido e o brunido. E, ante um muro de granito polido, o nosso coração experimentará um respeitoso estremecimento. Ante o material? Não, ante o trabalho humano. [22]

O valor táctil como meio perceptivo da forma arquitectónica (para além daquele visivo) é uma característica inerente da superfície scarpiana. Sobre um revestimento, Carlo Scarpa explica: *o reboco pintado é aquele que faço frequentemente, usando cola e gesso, de modo a que a mistura forme um estuque. Quando é feito, trata-se-o com um instrumento adequado e torna-se lúcido e macio como a seda.*[23] A par da composição geométrica, da cor e da luminosidade, as superfícies scarpianas manifestam constantemente essa preocupação da estimulação ao tacto e, assim, exploram as potenciais multiplicidades da textura. **[fig. 6]**

Os materiais de revestimento - superfície última aparente - são trabalhados de forma tal que o seu valor aumenta e ultrapassa o mero valor monetário. Estas superfícies resultam do trabalho artesanal, do conhecimento profundo das técnicas e dos materiais, resultante de um contínuo desenrolar de experiências sobre os mesmos. A precisão no trabalho da superfície faz sobressair as qualidades inerentes do material[24].

Na 'Fondazione Querini Stampalia', a caracterização da superfície de travertino é tal, que se assemelha ao trabalho minucioso e moroso de uma "madeira gravada", pelas palavras de Frampton.[25] Da sua própria natureza, a pedra laminada evidencia a sua textura natural delicada, em negativo, que mais parece trabalho de cinzel. O detalhe da super-



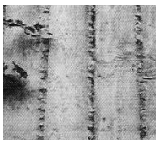
Tomba Brion: betão desarmado por arrancamento



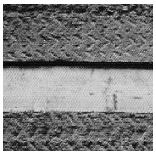
modinatura de betão



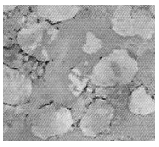
mistura com resíduos de ferro oxidado.



betão cofrado em tábuas afastadas de madeira, cujo excesso é cinzelado após a desenformagem



Negozio Gavina: trabalho a cinzel



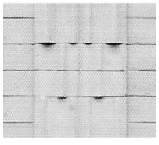
Pavilhão Itália: elementos em cerâmica, em negativo na cofragem



Pavilhão de Venezuela: betão não armado macroporoso



Casa Zentner: cofragem com canas de bambú.



Casa Veritti: módulos prefabricados componíveis

[fig. 6] exemplos do tratamento do betão na obra de Carlo Scarpa.

Repare-se que a criação de novas texturas não tem que ver somete com um tratamento superficial, mas com uma pesquisa sobre a própria composição dos aglomerados, bem como a invenção de formas na própria superfície, que lhes constrói um perfil, como a modinatura.

[21] LOOS, Adolf. "Los Materiales de Construcción", *Escritos I*, p.146

[22] LOOS, Adolf. "Los Materiales de Construcción", *Escritos I*, p.147

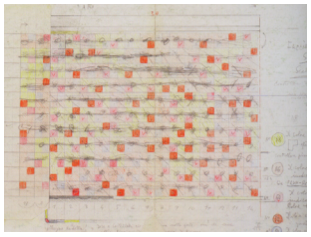
[23] SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi", conferência de 1978; apud Dal Co, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa*, p.286

[24] *Os arremessos, cortes e juntas são sempre muito precisos, bem como o é o tratamento final da superfície para trazer ao de cima a qualidade imanente do material em si.* TEGETHOFF, Wolf. *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, p.28

[25] *As paredes de travertino da sala principal são um exemplo da utilização tão característica que Scarpa faz do revestimento, já que, além do tradicional encerramento de pedra, sugerem um intercâmbio metonímico entre madeira e alvenaria; entre a madeira, tal como se utilizou no chão e corrimão da ponte, e o travertino tal e como é colocado sobre os muros da sala de exposições. Assim, a pedra apresenta-se sob dois aspectos: primeiro, simplesmente como revestimento e, segundo, como uma espécie de "madeira" gravada, incrustada e engranzada como se fosse uma vitrine petrificada.* FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica*. p.287



[fig. 7] 'Fondazione Querini Stampalia': parede de travertino da sala central. Note-se como o travertino, o rail dourado e a iluminação se encostam todos de modo complanar na superfície.



[fig. 8] 'Museo di Castelvecchio': estudo para o revestimento do volume proeminente na fachada.

fície aproxima o espectador e desperta o avanço da mão. A superfície é macia, sedosa, e os dedos sentem ligeiras irregularidades: é maior o valor visual que aquele táctil, a superfície torna-se quase figurativa. **[fig. 7]**

Para além dos diversos tratamentos de texturas, Scarpa recorreu também a materiais residuais e desperdiçados para a construção de ricos pavimentos, como são os casos do pavimento policromático da primeira sala da 'Querini Stampalia' e o revestimento do "sacelo" de 'Castelvecchio'[26], ou o particular pavimento da 'Villa Ottolenghi'.

Deste último, a superfície é luminosa e constituída por uma argamassa com pequenas pedras, na qual são aplicados outros fragmentos maiores de cerâmica que desenham uma determinada composição, aparentemente irregular e arbitrária - a composição foi, porém, projectada rigorosamente.

Também o sacelo de 'Castelvecchio é revestido com fragmentos de pedra pensados segundo uma disposição desordenada. O padrão joga com uma selecção cromática a quatro tons rosados, cada qual diferenciado também na textura. **[fig. 8]**

O valor de uma obra consiste na sua expressão - quando uma coisa é expressa bem, o seu valor torna-se muito alto.[27]

O valor do material encontra-se na expressão da superfície. A expressividade dos materiais de revestimento representa a pesquisa e experimentação no trabalho artesanal e, além disso, o génio criativo do arquitecto. Enquanto artista, Carlo Scarpa inventou diversas superfícies e atribuiu "alto valor" aos vários materiais, pobres ou ricos - desde os mármores mais caros aos resíduos de cerâmica. O valor dos materiais de revestimento representa o valor da matéria-prima na arte da construção.

Certamente que perante estas superfícies *o nosso coração experimentará um respeitoso estremecimento.*[28]

[composição: geometria e sutura]

Os nós e as suturas, que - com o revestimento e a tecedura - Semper

[26] "Sacelo" é a denominação atribuída pelo próprio Scarpa para o pequeno volume acrescentado à galeria das esculturas do museu, que é saliente no exterior. (alusão ao sacelo romano no sentido provável de relicário)

[27] SCARPA, Carlo. "Può architettura essere poesia?", conferência em Viena 1976; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa,* p.283

[28] LOOS, Adolf. "Los Materiales de Construcción", *Escritos I*, p.147

põe a fundamento da arquitectura, representam aqueles motivos que permitem superar a concepção estática da figuração, e que levam a uma dimensão programática, dinâmica. Se o dançar representa o modo poético do caminhar; há um saber do carpinteiro, do marmorista, do tecedor, que põe em forma os motivos da arquitectura, tornando-os modos poéticos do construir.[29]

Semper definiu a "costura" como um artifício inventado para ligar peças de tipo homogéneo:[30] a "costura", ou sutura,[31] é o instrumento de unificação das partes de uma totalidade unitária. Pela afirmação da costura, individualiza-se cada uma das partes ao mesmo tempo que se invoca a unidade: *essa* [costura] *ensina-nos a não querer fazer parecer diferente aquilo que - por inadequação do material e dos meios que temos à disposição para a realização - é, e deve permanecer, naturalmente uma obra fragmentária. Além disso, é oportuno caracterizar aquilo que em origem é dividido, evidenciando explicitamente e deliberadamente a sua conexão e entrecho finalizados a um propósito comum, para ser assim não unidade indivisa mas, muito mais eloquentemente, unitariedade gerada da ligação das partes.*[32]

A composição dos revestimentos scarpianos admite a "sutura" da arte têxtil semperiana, abordando o conceito de "ligar" inerente. Identifica-se, assim. a sutura na superfície do próprio revestimento e, mais evidentemente, aquela entre este e outras superfícies adjacentes, como será o caso do diedro entre parede e pavimento, frequentemente destacado nas arquitecturas de Scarpa. A sutura vem ligar os vários revestimentos na unidade do espaço e na unidade da obra.

Na 'Fondazione Querini Stampalia', o valor do pavimento da primeira sala expressa-se pela composição cromática, construída a partir de um módulo regular geométrico - o quadrado. Preservando a integridade dos materiais, o arquitecto recorreu às suas cores naturais para criar um autêntico tapete de grande dinamismo cromático e figurativo: as quatro cores e o módulo quadrado dão origem a um padrão de manchas irregulares que derivam, no entanto, da regularidade e precisão

[29] LOS, Sergio. Carlo Scarpa, p.14

[30] SEMPER, Gottfried. *Lo stile*, p.100.

[31] Tendo em conta a teoria de Semper, o termo "sutura" (atribuído nesta secção) vem indicar uma generalização do sentido de "costura", aplicando-o também ao "ligar" tridimensional, entre os vários planos do espaço e não só da superfície em si.

[32] SEMPER, Gottfried. *Lo Stile*, p.101



[fig. 9] 'Fondazione Querini Stampalia': pavimento da primeira sala de exposição.

geométricas.[33] **[fig. 9]**

Francesco Venezia descreveu este pavimento como *um véu cujas pregas seguem somente as leis da própria beleza.*[34] Estas "pregas" definem o sentido do "ligar", através da conjugação de um módulo geométrico, que se multiplica, desdobra e modifica sob a influência das diferentes cores, apelando a uma composição que, como um todo, relaciona-se continuamente com a unidade modular que lhe dá origem: *"explicar-implicar-complicar formam a tríade da prega, segundo as variações da relação Um-múltiplo"*[35].

Se, por um lado, toma-se o sentido de ligar entre as várias peças modulares unificadas no revestimento; por outro, como sutura do mesmo, lê-se a cor que garante a unidade do pavimento - a cor desenha a unificação visual das próprias tésseras de mármore num padrão. O padrão do pavimento é rematado por uma espécie de cimácio de cor branca que efectua a transição para os pavimentos complanares e para o diedro com a parede, desenhado pelo pequeno canal.



[fig. 10] 'Fondazione Querini Stampalia': vista da primeira sala de exposição.

A intervenção no palácio dá-se ao nível do rés-do-chão e, como tal, absorve a resolução da principal problemática de um rés-do-chão veneziano - a *acqua alta*[36]: a água entra pelos portões férreos e é distribuída por canais que contornam as paredes interiores do palácio nas salas de exposição mais pequenas e próximas do canal. O pequeno canal resguardado pelo mureto de pedra d'Ístria efectua a articulação entre pavimento e parede: o canal é sutura entre pavimento e parede e a afirmação da sutura individualiza as partes suturadas. **[fig. 10]**

Na sala central o diedro entre parede e pavimento continua a representar a *acqua alta*, mas simbolicamente: o material do pavimento é transportado para a parede pela altura do mureto das salas anteriores - a altura máxima da *acqua alta* - em modo de lambrim, rematado por uma faixa horizontal de transição para a parede em travertino. O lambrim é sutura entre o pavimento e a parede.

---

[33] As cores correspondem aos diferentes tipos de mármore frequentes nos pavimentos venezianos. Dal Co propõe este revestimento como uma reinterpretação de pavimentos muito frequentes na arquitectura veneziana desde inicios de 1500. DAL CO, Francesco e Sergio Polano. *Carlo Scarpa: la fondazione querini stampalia a venezia*, p.21

[34] VENEZIA, Francesco, apud DAL CO, Francesco e Sergio Polano. *Carlo Scarpa*, p.21

[35] *Gilles Deleuze, e su libro* El Pliegue, *comenta os gestos que consistem em cobrir e descobrir, envolver e desenvolver, pregar e despregar. Recorda a etimologia da palavra explicar (*plica ex plica*) e seu mais amplo significado: "Explicar-implicar-complicar formam a tríade da prega, segundo as variações da relação Um-múltiplo".* DE CATERS, Adélaïde. *El Despertar de la matéria*. p.85

[36] *Acqua alta* é o fenómeno de subida das marés e provoca inundaçõesna cidade.

Acerca deste pavimento, Frampton descreveu: *As franjas de pedra de Ístria que subdividem este solo relativamente inexpressivo parecem uma cestaria que converte o betão numa unidade.* [37]

O mesmo pavimento é unificado por faixas de pedra d'Ístria e placas de betão costuradas numa composição formal que evidencia a geometria da sala. As faixas assinalam principalmente a (aparente) perpendicularidade do espaço que se sente primeiramente longitudinal: a luz proveniente dos portões férreos para o canal, de um extremo, e do pórtico para o pátio, do outro, intensificam a profundidade da sala de exposições que, já na sua configuração, é comprido; as faixas de pedra d'Ístria no pavimento, continuadas pelos dispositivos de iluminação na parede, marcam o seu sentido transversal. De forma excepcional, uma linha longitudinal da mesma natureza vem ligar os dois extremos de luz e revela a verdadeira geometria do espaço: o ligeiro desfazamento que interrompe a continuidade desta linha informa de uma torção na falsa regularidade ortogonal do espaço.



[fig. 11] 'Fondazione Querini Stampalia': vista da sala central.

Chama-se a atenção ao detalhe do rail de latão (para suspender os quadros) que evidencia a sutura horizontal do revestimento em travertino.
A analogia ao tema da *acqua alta* continua também no pátio, elevado em plataforma à cota do lambrim interior.
Obviamente, o papel da luz na exaltação da matéria é fundamental: para as costuras dos próprios revestimentos, são escolhidos e tratados os materiais mais luminosos - o latão, a pedra d'Ístria laminada e a própria iluminação artificial

Para Scarpa "a forma surge de uma série quase infinita de decomposições nas quais cada parte, cada elemento, quer ser expresso na sua individualidade, na sua lógica específica. Tal vontade fragmentária é consequência de uma interpretação da arquitectura partindo da presença táctil, do seu valor sensual." [38]

[37] FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, p.288/9

[38] MATEO. apud. FORSTER, Kurt W.. *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978,* p.16

O revestimento é uma ferramenta essencial na composição do espaço: por um lado, unifica o espaço na relevância da sua geometria e; por outro, fragmenta-o na evidência da sutura, que individualiza as partes assim ligadas.

A individualização dos elementos construtivos e dos dispositivos do espaço torna-se discurso constante da gramática scarpiana. Da necessidade de separar, pela sutura, o arquitecto criou o expressivo, o narrativo, o plástico. Tal como enunciou Semper, *a costura é um primeiro e importante axioma da prática artística, na sua expressão mais simples, original e em conjunto compreensível: a lei de fazer da necessidade virtude.*[39]

[ambiente: matéria e luz]

Para o artista, todos os materiais são igualmente valiosos, mas não são igualmente adequados para todas as finalidades. A solidez e a execução exigem materiais que, a miúdo, não estão de acordo com a finalidade própria do edifício. Suponhamos que o arquitecto tivera aqui a missão de fazer um espaço cálido e habitável. As alfombras são cálidas e habitáveis. Este espaço poderia resolver-se colocando uma delas no chão e pendurando quatro tapetes de modo a formarem as quatro paredes. Mas com alfombras não se pode construir uma casa. Tanto a alfombra como o tapete requerem uma armação construtiva que os mantenha sempre na posição adequada. Conceber esta armação é a segunda missão do arquitecto.[40]

Loos acreditava na excelência do material, sobre o carácter utilitário da parede e da estrutura, daí que a sua construção seria somente a segunda missão do arquitecto. Deste modo, e no seguimento da teoria de Semper, separam-se os materiais de revestimento dos materiais estruturais: enquanto que estes últimos devem ser resistentes, os primeiros devem ser capazes de caracterizar um espaço, de lhes imprimir propriedades adequadas a determinada finalidade e transmite sensações ao habitante, como o espaço "cálido de alfombras".

O material modifica-se sob a luz, e por isso o ambiente não se faz só do revestimento, mas de um jogo permanente entre o seu material e a luz[41].

*

[39] SEMPER, Gottfried. *Lo Stile*. p.100

[40] LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", in *Escritos I*, p.151

[41] ver citação referente à nota 8, página 21 desta dissertação.

Enquanto lugar de exposição da arte, o espaço da 'Gipsoteca Canoviana' [Possagno, 1956-57] dialoga com a escultura e, pela luz, evidencia a sua leitura. Carlo Scarpa propôs um ambiente "branco" e luminoso para a 'Gipsoteca Canoviana': o pavimento é em mármore bege, de tradição veneta; as paredes e tecto revestidos a estuque branco apresentam acabamentos ligeiramente diferentes, ainda que sob o mesmo material[42] - o tecto é vagamente mais áspero, as paredes mais lisas e lúcidas. Este facto é determinante para o nível de absorção ou reflexão da luz projectada do exterior.

A luz que cai sobre as figuras brancas destaca os gessos do seu fundo branco pelas sombras das volumetrias e dos detalhe esculpidos. Esta luz é definida pelo desenho de aberturas laterais e zenitais, consoante as necessidades do espaço e das obras expostas.

Para iluminar o conjunto das ***Tre Grazie***, o arquitecto desenhou um plano de vidro (orientado a nascente) que é parede na sua totalidade: assim, o conjunto escultórico destaca-se como uma silhueta de formas obscuras que só podem ser desvendadas pela aproximação do observador à obra. As janelas de ângulo, expandindo a sua luz mais nas paredes que no tecto, desvanecem a luz gradualmente sobre os bustos e corpos luzentes que se dispõem no corpo mais alto da galeria.[43]

[figs.12 e 13]





[figs.12 e 13] 'Gipsoteca Canoviana': ambiente interno da gipsoteca, sob o efeito das janelas de ângulo.

(em baixo) repare-se no contraste entre a luminosidade do corpo horizontal, onde se encontra o espectador e o corpo vertical. Este último sente-se mais branco, mais luminoso, mais amplo, apesar de mais pequeno horizontalmente: este efeito é provocado pela luz das janelas de quatro ângulos.

A luz comunica a matéria, comunica as formas, caracteriza os ambientes do espaço e compõe o espaço: *a luz é comunicação, linguagem, é matéria para plasmar, define e ordena o espaço pois é absoluto e fundamental o seu valor compositivo.*[44] Assim, são diferentes os ambientes do espaço onde a luz é zenital e onde é lateral: a luz que entra rasante no espaço claro, torna-o mais escuro, por contraste; sob a luz desvanecida, os materiais brancos e esbranquiçados nos muros, chão e tecto, e o branco puro dos gessos, produzem uma atmosfera luminosa homogénea, confortável, pacífica, sem que se precise recorrer a qualquer tipo de iluminação artificial.

Luz e matéria são ferramentas fundamentais na criação de um am-

---

[42] O mesmo que (depois) reveste as paredes interiores da 'Querini Stampalia'.

[43] *A janela de ângulo, inventada pelo movimento moderno, produz um compartimento no qual as fontes de luz (as aberturas envidraçadas) e os difusores (as paredes que a reflectem) encontram-se perpendiculares. Esta solução evita aquele efeito de contraluz que provocam as janelas dispostas ao centro da parede, onde só as áreas distantes da fonte podem operar como difusores. Quando se compreende que a luz se pode modular compondo oportunamente as fontes e os difusores, torna-se possível perseguir uma qualidade arquitectónica nova.* LOS, Sergio. *Carlo Scarpa,* p.21

[44] GEMIN, Luciano; apud Vanin, Maria Teresa. "Intervista a Luciano Gemin", *Finnegans* 12(2008). p.39

biente, na sugestão de determinadas sensações a partir de um espaço. Sob a luz, a matéria de um espaço imprime-lhe um ambiente. E, segundo Benedetto Gravagnuolo, *um ambiente é percebido, vivido e memorizado mais pelas qualidades matéricas que pela forma do invólucro*[45].

O espaço da galeria dos gessos canovianos transmite a mesma frieza deste mesmo material, o carácter gélido do reboco lúcido branco, do gesso e do mármore, intensificados sob efeito da luz.

O artista, o arquitecto, sente primeiro o efeito que quer alcançar e depois, com o seu olho espiritual, os espaços que quer criar. O efeito que quer criar sobre o espectador, seja só medo ou espanto como na prisão; (...); respeito...; piedade...; sensação de comodidad...; alegria...; esse efeito é dado pelos materiais e pela forma.[46]



[fig.14] 'Gipsoteca Canoviana': ambiente lumínico da galeria, vista a partir do volume vertical.

[45] GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos: teoria e opere*, p.23
[46] LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", in *Escritos I*, p.152



II. ornamento

nota prévia

É preciso inventar algumas relações para fazer qualquer coisa de vívido. Então alguém podia responder: "pois bem, vê que a decoração não tem nada que ver, tão-pouco o ornamento". Antes pelo contrário, também o ornamento é considerado. Porque há um momento em se deve conceber igualmente o cromatismo das coisas. E faz-se até um pavimento, um tecto, paredes...Querem-nas todas brancas, da mesma matéria? Então vejam que intervêm pequenos elementos, um certo alfabeto; mais que isso, uma gramática...[1]

No seu discurso de abertura do ano lectivo do IUAV em 1964, Carlo Scarpa explica a sua ligação à "modernidade" de Viena, em particular à obra de Josef Hoffmann, pelo "sentido da decoração", que faria pensar que "arquitectura é decoração", como declarou John Ruskin[2].

Desde as origens, o ornamento seria uma forma de encontrar a beleza, por isso tornou-se facto presente e necessário na vida do homem.[3] Na obra arquitectónica, é de igual importância a solução programática de uma "necessidade" e o sentido da beleza. Assim, o arquitecto recorreu ao ornamento nessa sua constante procura da beleza - imperativo categórico da profissão. [4] Ornamento é ferramenta da beleza.

O ornamento scarpiano constitui um discurso de caracterização das partes arquitectónicas para exaltar a sua essência e elevar a obra à sua expressão máxima. Nas palavras de Dal Co, ornamento é *o instrumento do qual se serve o construtor para tornar clara a magnificência da sua obra, e honrar a oportunidade que lhe é dado a colher.*[5]

[1] SCARPA, Carlo. "Arredare", disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=m6CjLRSupuM&feature=related> (parte 5)

[2] SCARPA, Carlo. "Può architettura essere poesia?", in DAL CO, Francesco. Mazzarol, Giuseppe. *Carlo Scarpa : 1906-1978*. p.283

[neste contexto considera-se para decoração também o sentido de ornamento, ainda que não se tome pelo mesmo significado. Carlo Scarpa aponta, de facto, uma distinção quando os refere a ambos os termos - citação referente à nota 1, acima.]

[3] SCARPA, Carlo. "Arredare"; apud Dal Co, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa*. p.282

[4] *Gli arredi sono necessari, da cui il corollario: avere cura degli arredi, della loro conservazione e, sopratutto, della bellezza, cosa questa che mi pare un imperativo categorico per la nostra profissione. Così come si provvede alla necessità, mi pare molto logico provvedere alla bellezza, un fatto, questo, insito negli uomini sin dalle origini.* SCARPA, Carlo.Loc. Cit..

[5] DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, p.20

[fig. 1] 'Tomba Brion', Treviso, 1969-78. vista do corredor dos *propileus*, a partir do interior do complexo.

[medida]

A forma nasce da medida: no acto de criar, a medida responde ao constante problema de dar dimensão às coisas. Assim, a medida consente a execução da geometria e a ordenação da matéria na forma arquitectónica (pela construção)[6]: *num edifício, as medidas precedem a construção. [...] A medida... é o instrumento mediante o qual o homem domina a fábrica básica do edifício. De facto, a medida é a que organiza os elementos do edifício numa totalidade.*[7]

Pela medida fixam-se dimensões, estabelecem-se relações de distância e proximidade, inventam-se escalas, ritmos, proporções. Do êxito na definição da medida, a harmonia.

A arquitectura não é somente feita de ordenação, de belos prismas sob a luz. Há uma coisa que nos arrebata, é a medida. Medir. Repartir em quantidades ritmadas, animadas por um sopro igual, passar em toda a relação unitária e subtil, equilibrar, resolver a equação.[8] Da visão de Le Corbusier decorre que, para tal êxito em arquitectura, deve existir um "sopro igual" - entenda-se, um módulo: a medida promove uma unidade que pode ser repetida e multiplicada, de modo a que exista uma razão de proporção entre as dimensões de uma obra, nas formas, nos volumes, no espaço.

Na obra de Carlo Scarpa, a medida permite a invenção de artigos que, desde o mosaico ao muro, mantêm uma relação constante entre a unidade e o todo. O arquitecto procurou "animar" a sua arquitectura "por um sopro igual". Ele próprio conta, a respeito da 'Tomba Brion': *pensei tudo segundo um módulo de 5,5 centímetros. Este motivo que parece uma tolice é, pelo contrário, muito rico de possibilidades expressivas e de movimento... Medi tudo com os números 11 e 5,5. Como tudo nasce de uma multiplicação, tudo torna e cada medida é exacta.*[9]

À excepção do pavilhão da meditação, o complexo da 'Tomba Brion' é totalmente construído em betão armado e, em oposição a grande

---

[6] *Poderíamos dizer que a função primária da medida é fazer manifesta a forma, ou seja, a criação de uma ordem artificial a partir do caos natural mediante a presença da geometria e a junta construtiva.* FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica,* p.304

[7] HENGEL, Heino. *The Japanese House*; apud Frampton, Kenneth. Loc. Cit..

[8] LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*, p.111.

[9] SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa*, p.286

Quanto a estas medidas modulares, Kenneth Frampton fez uma associação ao *Modulor* de Le Corbusier: a sua medida *standart de 2.20m (a altura do homem com os braços esticados) poderia ter correspodência com o sistema modular de Scarpa, baseado nas permutações do número 11.* ver FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica,* p.297

parte da sua obra - revestida - , o betão é quase sempre deixado a nú: algumas superfícies são parcialmente vestidas com o reboco branco "sedoso" e alguns apontamentos de cores brilhantes sobressaem nos volumes, sublinhando as suas linhas e realçando a própria forma. Os detalhes de cor no betão desenham-se segundo o tal módulo de 5,5 do mosaico, bem como a modinatura que recorta o perfil dos muros por todo o complexo. Existe, assim, uma relação proporcional entre o volume de betão e a linha de cor; ou entre as modinaturas de betão e aquelas modeladas no eixo de ferro da porta da capela, à escala milimétrica. Do mesmo modo, o arquitecto repetiu o círculo sob a forma de abertura no volume e como detalhe recortado nas roldanas.

A medida consede ao ornamento a repetição dos seus motivos a todas as escalas da obra arquitectónica. Na forma, o ornamento é desenhado harmoniosamente: as suas medidas são proprocionais com as medidas da forma ornamentada, pois derivam de uma unidade comum.

A medida, esta que determina a forma, desenha ornamento e forma como elemento unitário.

[mutualidade]

A decoração é feita para o rosto, mas noutro sentido, o rosto está predestinado a ser decorado, porque só pela decoração, e mediante ela, o rosto recebe sua dignidade social e sua significação místicas. A decoração concebe-se para o rosto, mas o rosto mesmo não existe sem ela. Esta é, definitivamente, a dualidade do actor e seu papel, e a noção de máscara proporciona-nos a chave.[10]

Os povos indígenas pintaram os rostos como símbolo social e místico: as pinturas representavam frequentemente o seu estatuto no grupo social, outras vezes as crenças religiosas, mitológicas, espirituais. Do mesmo modo, ornaram os seus objectos utilitários.[11] Estes ornamentos representavam condições do indivíduo "tatuado" e imprimiam-lhe ainda outros símbolos.

Graziella Trovato referiu o sentido simbólico do ornamento e do revestimento, na sequência do valor semperiano de "mascaramento": os

[10] LÉVI-STRAUSS, Claude. *El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y America*; apud TROVATO, Graziella. *DES-VELOS*, p.30

[11] Sobre os povos nativo-americanos, ver LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Trópicos*, Lisboa : Ed. 70, 1993.

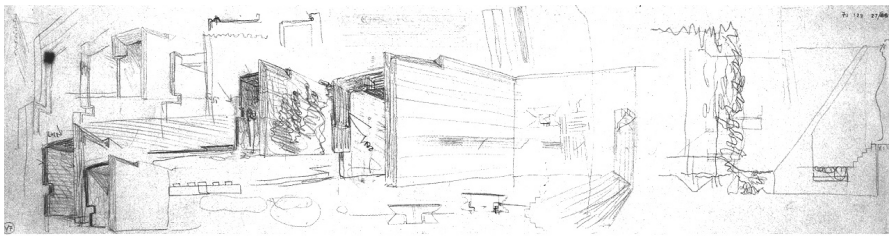
revestimentos cromáticos da arquitectura grega representavam eventos humanos, para além da própria construção arquitectónica[12]. Assim, o corpo toma para si os símbolos da máscara que o reveste e ornamenta: *através do revestimento e da ornamentação, o corpo mascarado entra na dimensão simbólica universal. A matéria transfigura-se por meio da máscara que a eleva à dimensão transcendente do ritual.* [13]

Da relação de mutualidade entre máscara e ser mascarado, entre ornamento e objecto, decorre a troca de símbolos e de significados que os torna dependentes um do outro. O ornamento não existe isoladamente; o objecto não compreende o mesmo significado sem o ornamento. Objecto ornamentado e ornamento convivem na forma. Em arquitectura, o ornamento nasce orgânicamente, faz parte da sua natureza.[14]

*

O mosaico no volume adjacente ao *propileus* evidencia algumas linhas da sua forma: as embocaturas são recortadas nos extremos em mosaico amarelo e verde, alternadamente entre interior e exterior, realçando o contorno do volume em betão, contrastante. O mosaico transmite a vivacidade e brilho da sua matéria à forma de betão: o ornamento enriquece o objecto ornamentado, acrescendo-lhe a expressividade na forma e na matéria. Este episódio arquitectónico constitui uma rica experiência visual e táctil da arquitectura.

O ornamento scarpiano é parte integrante da forma arquitectónica e evidencia a sua essência artística: o ornamento "transfigura a matéria" e eleva a forma à sua máxima expressão. Mutualidade do ornamento significa o sentido de pertença bilateral na sua coexistência permanente: do pensar arquitectural, forma e ornamento nascem em simultâneo - forma e ornamento definem-se mutuamente para o êxito geral.



[fig. 2] 'Tomba Brion':desenho de estudo de Carlo Scarpa para o corredor do propileus.

[12] *Assim, ele* [Semper] *afirmou: expressão arquitectónica não era limitada somente à representação da construção* [...]. *As formas da superfície e cores aplicadas simbolizavam eventos humanos.* LEATHERBARROW, David, *Surface Architecture*. p.91

[13] TROVATO, Graziella. *DES-VELOS: Autonomia de la envolvente en la arquitectura contemporánea*, p.28

[14] *todo o ornamento, se não se desenvolveu dentro da natureza da arquitectura, e como parte orgânica desta expressão, vicia o todo, por muito inteligente o charmoso que possa ser por si mesmo.* WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p. 125

[figura e motivo]

Sergio Los caracterizou a obra de Scarpa como arquitectura figurativa, pois nela encontra uma comunhão com as artes figurativas através da *tradição construtiva manual*, do *conhecer-fazendo*. As figuras são elementos icónicos e simbólicos, são imagens que remetem para outras imagens e por isso a imagem da arquitectura scarpiana não se propõe como mera experiência visiva.[15]

Enquanto figura, o ornamento ganha um significado simbólico que o afasta da pura experiência visiva e exclui de uma concepção meramente formal. O próprio Scarpa proferiu: o ornamento encontra-se, pois, mais *frequentemente e na maior parte das vezes, no interior das coisas que no exterior.* [16]



[fig. 3] 'Tomba Brion': túmulo dos familiares



[fig. 4] 'Fondazione Querini Stampalia': portados quadros eléctricos.

A figura nasce da construção fragmentada do fazer artesanal: a montagem das peças originalmente separadas leva à criação de novos elementos que as devem articular, juntar, ligar - nesses detalhes Scarpa foi *capaz de encontrar formas novas e uma poética extraordinária*[17]. A junta gera figuras, *inspira o ornamento*[18].

Assim acontece, por exemplo, no túmulo dos familiares do complexo Brion, ou na porta de latão na 'Querini Stampalia'. **[figs. 3 e 4]**

No túmulo dos familiares, a junta é evidenciada por um recorte contínuo entre ambas as peças ligadas. A linha da junta assinala a separação das peças, a sua descrição construtiva; a figura em detalhe vem invocar a união entre ambas, a sua essência interior comum. A junta vem afirmar a ligação de duas partes que são originalmente se-

---

[15] *A razão, perseguida no projecto moderno iluminista de Ledoux a Le Corbusier, afasta a composição arquitectónica daquela tradição construtiva manual que convive com outras artes figurativas.* [...] *Scarpa permanece sempre distante do esquematismo funcionalista e historicista do moderno. O sentido do conhecer-fazendo protege-o dos diagramas abstractos a blocos que deveriam substituir os carácteres distributivos do tipo com um sistema geométrico abstracto que precede a arquitectura.* [...] *A sua culta sensualidade afasta qualquer suspeita de pura experiência visiva, a complexidade do seu ver no qual uma imagem remete sempre para outras imagens (...) exclui qualquer fácil redução à psicologia da percepção. A aptidão de Scarpa no manipular as figuras, desenhadas segundo esta lógica icónica - guiada por uma profunda cultura figurativa que fornece os critérios para validar e escolher a figura correcta - é uma aptidão essencialmente "simbólica". Uma aptidão já explicitada e teorizada pelos arquitectos/pintores do primeiro Renascimento, mas que a objectividade das ciências naturais procuram liquidar, considerando-a "puramente cenográfica".* LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*, p. 7 e 9.

[16] SCARPA, Carlo. "Arredare", (discurso inaugural do ano académico 1964 da IUAV): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9Nkd6H6PEjo> (parte 1)

[17] BUSINARO, Aldo. "Ritratto di Carlo Scarpa" (entrevista pela comemoração do centenário de Scarpa): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk>

[18] KAHN, Louis, poema dedicado a Carlo Scarpa. ver introdução, p.8

paradas, assim como enunciou Semper.[19] A porta de latão, por outro lado, evidencia a sua forma dividida no próprio recorte da junta, em zigue-zague. Os âgulos rectos da linha são quebrados por minuciosos círculos.

As figuras que se repetem frequentemente constituem uma espécie de *repertório formal*[20] da produção arquitectónica de Scarpa. O repertório resulta da escolha de determinadas formas, aceites como correctas, que se repetem em busca da perfeição da própria forma e expressão, para a perfeição da expressão arquitectónica geral.[21]

A estas figuras (invocando especificamente a modinatura) Carlo Scarpa chamou motivo: *É muito simples. Deve haver um motivo. Sem um motivo é muito difícil de encontrar as "molduras especiais", compreendem? Nós (...) nunca temos um estilo particular, é interdito, não se deve... Então eu calculei qualquer coisa.* [22]

Acerca da modinatura, Le Corbusier disse: *A modinatura é a pedra de toque do arquitecto... A modinatura é uma pura criação do espírito: ela apela ao plástico.* [...] *Modinatura não é molduração; molduração é muito conhecido... é muito praticado, excessivamente praticado; molduração é restritivo e não concerne senão às molduras. A modinatura existe num edifício sem cornija nem moldura: é o seu perfil, tudo aquilo que concerne ao seu perfil. O perfil de um homem que tem o nariz no ar ou que o tem adunco, que tem a fronte plana ou arredondada, etc.*[23]

A *modinatura* e *vesica piscis* [24] são figuras recorrentes do repertório formal scarpiano; a modinatura, em particular, é o motivo que define o perfil de muitas das suas formas, principalmente no complexo monumental de Brion. O módulo de 5,5 é repetido ao centímetro e ao milímetro nas modinaturas que experimentam os diversos materiais e formas: a modinatura descreve expressivamente os efeitos desse módulo, pela multiplicação do degrau de 5,5, originando muros de diversas espessuras, a composição de fachadas, as aberturas expressivas de luz,

[19] ver citação relativa à nota 32, página 30 desta dissertação.

[20] Por sugestão de Adélaïde De Caters, a propósito da obra de Alvar Aalto. ver DE CATERS, Adélaïde. *El despertar de la materia: Aalto, Eisenstein y Proust*; p.93

[21] *Nós trabalhamos como melhor podemos sem determo-nos um só instante a meditar sobre a forma. A forma melhor é sempre já dada e que ninguém tema de aplicá-la ainda que nos seus elementos esteja obra de outros. Temos bastante do génio original. Repitamo-nos ao infinito.* LOOS, Adolf. "Arte Nazionale", 1914, *Parole nel vuoto*; apud. GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*, p.22.

[22] SCARPA, Carlo. apud Véry, Françoise. "La Tombe de Monsieur Brion", *AMC* 50 (1979) [Carlo Scarpa], p. 52

[23] LE CORBUSIER. *Almanach d´architecture moderne,* p.116/117

[24] *Vesica piscis* deriva do latim e significa "bexiga de peixe", dada a forma resultante da intersecção dos dois círculos com o mesmo raio, a partir da sobreposição do centro de um com o ponto tangencial do outro.

as formas em negativo, a animação medida da água, e os detalhes minuciosos em certos mecanismos metálicos, como o eixo da porta da capela.

A modinatura na obra de Scarpa tem que ver essencialmente com a modulação das formas e os seus perfis, que recorrem assim do ornamento para acentuar a sua plasticidade. Constitui o perfil dos muros e é motivo recorrente na resolução de nós, articulações, passagens, transições.

É como se a *modinatura* procurasse oferecer à obra *ex-nuovo* aquilo que a arte de revestir confere às suas obras de diálogo histórico: um *motivo* que unifica a obra arquitectónica, que funciona como chave linguística e que marca o *estilo particular* de Carlo Scarpa.[25]



[figs. 5-11] 'Tomba Brion' (da esquerda para a direita): vista exterior do propileus; vista interior da capela; vista do tanque da capela; vista do nó do muro do recinto; clarabóia piramidal da capela; muro entre o complexo e o cemitério; vista exterior do corredor contíguo à capela.

O duplo círculo ou *vesica piscis* é figura explorada de diversos modos (recortada ou modelada, distorcida ou fragmentada), presente nos mais diversos contextos arquitectónicos. Apesar das várias interpretações desta forma,[26] para a 'Tomba Brion' Scarpa deixou claro que se inspirou na união entre homem e mulher.[27]

A modinatura e a ***vesica piscis*** são figuras e motivos que identificam

[25] ver nota 22, página 42 desta dissertação

[26] Quando criança, em Vicenza, Scarpa brincava sob as colunas do 'Palazzo Barbaran da Porto', de Palladio. Kurt Forster refere as colunas do ângulo deste edifício que, intersectadas na forma de *vesica piscis*; coloca-as sob a perspectiva de uma possível influência na obra do arquitecto. ver FORSTER, Kurt W. *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978*, p. 16/17.

Também Kenneth Frampton interpretou esta forma como *vesica piscis*, e atribuiu-lhe outros significados. A forma seria uma *espécie de ícone tectónico* e teria significados simbólicos como sol/lua, masculino/feminino, Eros/Tátanos; como símbolo moderno poderia se associar aos valores modulares de Le Corbusier - o arquitecto suiço usou esta forma como traçado regulador das portas esmaltadas de Ronchamp. ver FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica,* p.297/8

[27] SCARPA, Carlo. apud VÉRY, Françoise. "La Tombe de Monsieur Brion", *AMC* 50 (1979) [Carlo Scarpa], p. 52

a obra de Carlo Scarpa, garantindo-lhe o plástico e sugerindo-lhe a presença de simbolismos. Os artigos do ornamento evidenciam o espiritual da arquitectura enquanto "grande arte",[28] na expressividade que traduz o fundamento da matéria e da técnica, as suas possibilidades e efeitos produzidos. A modinatura e a vesica piscis representam a expressão de uma experiência figurativa dos artigos da matéria e do fazer, na pesquisa constante de uma arte espiritual, sublime. *O medíocre não nos interessa; o belo, conhecemo-lo: andamos à procura do sublime.* [29]



[figs. 12-20] repetição da figura *vesica piscis*.
(da esquerda para a direita) 'Negozio Gavina': pormenor da caixilharia; vista da fachada; 'Tomba Brion': interior do propileus; vista a partir do pavilhão da meditação; 'Fondazione Querini Stampalia': entrada para a biblioteca; 'Toma Brion': altar da capela; pormenor da estrutura da cobertura do pavilhão da meditação 1; pormenor da estrutura da cobertura do pavilhão da meditação 2; vista para o pavilhão da meditação

[revestimento]

Adolf Loos anunciara que *a evolução cultural equivale à eliminação do ornamento do objecto útil.*[30] Com as possibilidades técnicas dos tempos modernos, o ornamento seria desvalorizado. Material, dinheiro, tempo e trabalho seriam desperdiçados e, consequência do esforço deste último, também saúde. Este ornamento não teria qualquer relação com o contexto da época - o contexto moderno -[31] e a novidade e grandeza desta época estariam na ausência de ornamento[32] ou, pelo menos, na ausência de um ornamento supérfluo, desintegrado e de-

[28] Na "Carta dos Racionalistas Venezianos" (1931), Scarpa escreveu que qualquer "Grande Arte" da história da arquitectura soube construir com os materiais disponíveis, imprimindo-lhe sempre, à arquitectura, o espiritual.

[29] SCARPA, Carlo, apud BUSINARO, Aldo. "Ritratto di Carlo Scarpa" (entrevista pela comemoração do centenário de Scarpa): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk>

[30] LOOS, Adolf. "Ornamento y Delito", 1908, *Ornamento y Delito y otros escritos*, p.44

[31] LOOS, Adolf. ibíd., p.47

[32] LOOS, Adolf. ibíd.. p.44

sactualizado.

O ornamento seria substituído pelo sentido de apropriação dos materiais e das suas qualidades estéticas inerentes. Na prática, o ornamento não desaparecera, mas tomara somente uma nova expressão: ornamento existe na forma e/ou na matéria, sem que se lhe deva acrescentar outros elementos.[33]

O novo significado em arquitectura, implica novos materiais aplicáveis à forma e à textura, exige sentimentos frescos, que eventualmente chamarão a ambas qualidades: "ornamentos".[34] Assim, o revestimento chama para si as qualidades que, à superfície, exibem o seu valor estético - a forma, a textura, a cor - cumprindo a função vivificante do ornamento.

Na teoria semperiana, ornamento e revestimento caminham paralelamente: através do revestimento, catalisador da forma global, afirma-se a inseparabilidade entre *forma artística e decoração*.[35]

Assim, *o princípio da ornamentação da superfície surge da ideia formal de fundo da própria superfície e a essa se conforma.*[36] Ao ornamento de determinada superfície revestida corresponde a sua composição e motivo formal: a sua figuração. Semper estudou a "coroa", o "merlão" e as "cornijas" como motivos ornamentais; e as leis da sua composição - "proporção", "direcção" e "alinhamento"[37] - que propunham um ornamento racionalmente calculado no seu próprio fundamento e na sua relação com o espaço revestido e ornamentado.

Na sutura e na geometria, os revestimentos scarpianos encontram uma relação com o espaço revestido. As cores e as texturas da composição que tem por base essa geometria constituem ornamento. O ornamento destaca, então, a ideia formal do revestimento, confere-lhe

---

[33] Adolf Loos criticou o ornamento "supérfluo" da arquitectura secessionista austríaca e da *art nouveau* belga, mas não insistiu na supressão sistemática do ornamento, como o exigiram ad absurdum os puristas (LOOS, Adolf: "Ornamento y Educación", *Ornamento y Delito y otros escritos*, p.53). Tournikiotis afirma que Loos aprovou e praticou a "gramática do ornamento clássico", e serviu-se dos motivos geométricos de materiais preciosos como forma de decoração. (TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos,* p.23)

[34] WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p. 124

[35] *Esta tradição da incrustação estende-se, de facto, à totalidade da arte helénica e informa sobretudo a autêntica essência da arquitectura, não se limitando absoluta e unicamente aos modos da sistematização tendencioso-decorativa das superfícies com esculturas e pinturas, mas influenciando de modo substancial a forma artística na sua complexidade; porém, ambas, forma artística e decoração, são unidas assim intimamente na arquitectura grega, em virtude desta influência do princípio do revestimento das superfícies, tornando impossível, em tal âmbito, uma averiguação separada dos dois elementos.* SEMPER, Gottfried. *Lo Stile,* p.116

[36] SEMPER, Gottfried. *Lo Stile,* p.69

[37] SEMPER, Gottfried. *Lo Stile*, (estudo dos pavimentos e tectos, em "Arte Têxtil").

dinamismo e expressividade - o ornamento sublinha a presença do revestimento enquanto forma artística. Não poderia constituir melhor exemplo o ostentativo "tapete" de entrada da 'Querini Stampalia', assim como se apresenta o pavimento da sua primeira sala de exposição.

Os materiais escolhidos, com suas características tramas, cores e superfícies, são "ornamentos": quando se combinam com graça e audácia ganham em riqueza, mas quando se os organiza com sensibilidade e cuidado o êxito é total. Carlo Scarpa foi um mestre insigne nesta arte.[38]



[fig. 21] 'Museo di Castelvecchio'. passagem exterior entre os dois edifícios.

[cor]

As cores presentes em Brion são magistralmente mantidas vivas por uma espécie de retroiluminação: as tésseras de mosaico vítreo amarelas, azuis, verdes, cinzentas, são realizadas com uma folha de ouro branco que as torna refrangentes também na escuridão mais profunda.[39]

A cor aparece de modo pontual nas superfícies da obra de Carlo

[38] BUZAS, Stefan. "prefácio" in ALBERTINI, Bianca e Sandro Bagnoli. *Scarpa: la arquitectura en el detalle*, p.8

[39] PIETROPOLI, Guido. apud ARENA, Gianpaolo, "Intervista a Guido Pietropoli", *Finnegans* 12(2008), p.46. Pietropoli continua dizendo que *certamente Scarpa teria lido Junichiro Tanizaki e o seu extraordinário livro sobre a sombra, o ouro e a casa japonesa (*Libro dell'Ombra*, 1933).*

Scarpa, através de uma espécie de pátina ou dos mosaicos. De uma forma ou de outra, é comum o brilho e luminosidade que a caracteriza: o arquitecto aplicou frequentemente a purpurina e os mosaicos de tradição veneziana, acima descritos.

O mosaico de propriedade refrangente é aplicado particularmente em superfícies de betão, nas arquitecturas ou episódios arquitectónicos mais sombrios: um muro voltado a norte ou o interior do *arcosolium* na 'Tomba Brion', uma casa na Suiça (Casa Zentner) ou o pátio interior da 'Fondazione Querini Stampalia'. O ornamento confere, por meio do mosaico colorido, dinamismo e luminosidade - propriedades que não integram originalmente a materialidade do betão.

A mutualidade característica do ornamento scarpiano é evidente na cor que realça certos detalhes da forma da capela de Brion **[fig. 22]**; no volume da 'Querini Stampalia' que envolve o dispositivo de aquecimento **[fig. 23]**; ou na fachada do 'Negozio Gavina' (Bolonha, 1961-63) **[fig. 24]**. São sempre pormenores talhados em negativo que, ao invés de escurecerem na sombra, sobressaem pela luminosidade do ouro da purpurina: reentrâncias na forma recortada em betão da capela; o perfil desmaterializado nas juntas de um volume de pedra; ou as linhas compositivas na geometria da fachada em Bolonha. [40]

Por si só, a cor vem cumprir a sua função de completamento e sublimação da forma e da matéria.[41] A composição de linhas cromáticas identifica e descreve as relações formais e espaciais:

Analogamente aos volumes de betão da Casa Zentner **[fig. 25]**, a faixa de mosaicos vem unificar o muro descontínuo da 'Querini Stampalia'. Os mosaicos alinham-se pela cota de desdobramento do muro: o muro abre-se e sofre uma quebra à passagem para escoamento da água. Os mosaicos transportam o episódio a toda a superfície murária. **[fig. 26]**

Na *Tomba Brion*, os mosaicos representam na cor - no ornamento - a "lógica visiva" do espaço. O muro a Sul distingue-se dos restantes pela altura e verticalidade e, enquanto pano de fundo da área da meditação, dá continuidade à sua lógica espacial: a linha de mosaicos coloridos estabelece-se à cota do olhar, a cota constante dos muros de recinto e do nível a que está suspenso o pavilhão de madeira. Esta lógica enquadra um sistema perceptivo e de enquadramentos racionalizado por



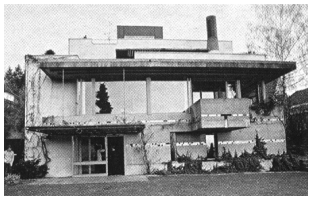
[fig. 22] 'Tomba Brion: vista exterior da capela



[fig. 23]'Fondazione Querini Stampalia': prisma com o aquecimento.



[fig. 24] 'Negozio Gavina!: vista do alçado.



[fig. 25] Casa Zentner, Zurique, 1964-68.



[fig. 26] 'Fondazione Querini Stampalia': pátio interior.

[40] A título de curiosidade, Semper conta que os antigos usavam a cor como decoração das juntas na construção de paredes em pedra, quando esta era deixada à vista. SEMPER, Gottfried. *Style*, p.734.

[41] Diz-se que o ornamento é completamento da forma (e não complemento) pois que não se identifica como elemento acrescentado, mas como parte indispensável da forma completa, finalizada..

todo o complexo: o ornamento vem assinalar as relações existentes na composição e disposição formal, evidenciando a sua capacidade narrativa sob o efeito determinante da percepção no espaço.

Carlo Scarpa usou a cor como ornamento na forma, no espaço e na narrativa arquitectónica: a par dos efeitos atmosféricos, a cor conjugada na geometria descreve o episódio arquitectónico onde se manifesta.





[figs. 27 e 28] 'Tomba Brion': área do templo da meditação

A cor é artigo da gramática scarpiana, do mesmo modo que o é o valor da superfície, a luz e o espaço. Anterior a qualquer uma das obras precedentemente referidas, Scarpa projectou a exposição do Pavilhão Veneto denominada *"Il senso del colore e il dominio delle acque"*[42], uma interpretação directa da *"venezianità"* que se manifesta identicamente na sua obra arquitectónica.

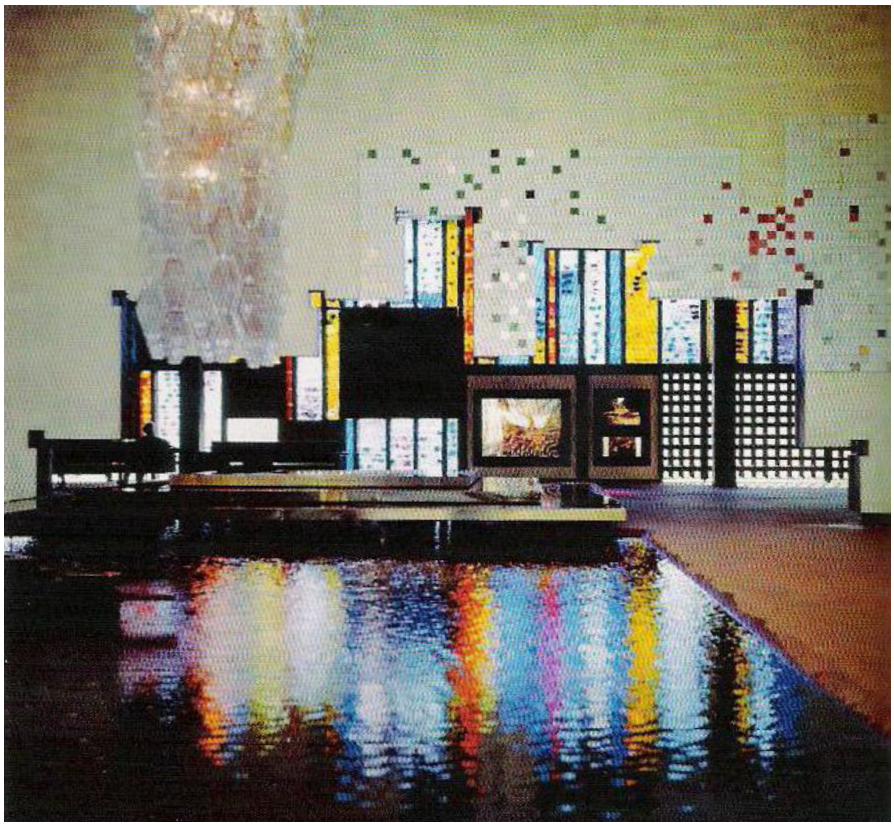
Existe uma interacção entre água, cor, geometria e luz, no espaço: a cor representa-se pela geometria, a geometria domestica a água e esta reflecte a luz e a cor. Uma espécie de ciclo vicioso articula estes elementos nos efeitos de ritmo, movimento e vivacidade, que elaboram uma atmosfera equilibrada.

A exposição vem evidenciar, através do tema de Veneza, as arquitecturas da cor, da água, da geometria e da luz.

A cor é ornamento que se manifesta como matéria capaz de ilustrar outras matérias, elevando-lhes o valor expressivo e formal e caracterizando o sentido do espaço pelos efeitos que é capaz de produzir.

[42] *"O sentido da cor e o domínio das águas"*, Turim, 1961

Sobre o ornamento, Vitrúvio alertou aos arquitectos que deveriam ter conhecimento de *muitas narrativas de factos históricos, porque frequentemente os arquitectos desenham muitos ornamentos nas suas obras, de cuja razão de ser devem saber dar uma explicação, quando interrogados.*[43] No entanto, *o ornamento já não pertence à figura humana, nem representa a divindade ou o vegetal [...]. A natureza ornamental forjou o seu próprio lugar.*[44]



[fig. 29] Exposição: "*Il senso del colore e il dominio delle acque*", Turim, 1961

[43] VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*. trad. do latim por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006. p.31

[44] BAILON, Jean-Pierre. "La Maison de Monsieur Ottolenghi", *AMC* 50, p.66



III. invólucro

nota prévia

"Cobrir", "proteger" e "fechar" são, das funções enuncidas na origem têxtil do revestimento, aquelas que remetem para o invólucro: com o sentido de cobrir, proteger e fechar, Semper explica a unificação da obra no revestimento, e enuncia igualmente o sentido de encerramento espacial, confirmado pela referência à parede.[1] O sentido têxtil da protecção remete, de facto, para a ideia de veste do espaço e não das paredes, tal como Adelaïde De Caters parece interpretar da teoria de Loos: *segundo Loos, aquilo que está sempre revestido é o nosso corpo. É este que está envolto, agasalhado pelas diversas capas, este e não as paredes que só servem para sustentar o revestimento.*[2]

Invólucro significa, assim, a membrana unitária e contínua que envolve, juntamente com uma cobertura, determinado espaço ou conjunto de espaços e que se materializa na parede ou muro.[3]

O papel do revestimento na obra de Carlo Scarpa, assim como se tem vindo a caracterizar, tem particular efeito na arquitectura de intervenção no preexistente, como o 'Museo di Castelvecchio' ou a 'Fondazione Querini Stampalia'. O invólucro identifica-se principalmente nas suas obras ex-nuovo: através das funções cobrir, proteger e fechar, o invólucro garante a unificação dos espaços e do objecto arquitectónico na forma que o arquitecto projectou - o invólucro traduz uma forma e um espaço.

Nas obras *ex-nuovo* como a 'Tomba Brion' ou a 'Villa Ottolenghi', além do sentido de encerramento espacial, o invólucro acomoda outras propriedades do revestimento: as funções primeiras de "alinhar" e "ligar" do revestimento são garantidas no desenho e na construção do invólucro, bem como os efeitos produzidos pela mesma superfície no espaço e na forma.

[1] SEMPER, Gottfried. *Lo Stile*, p.117 (ver abaixo, citação referente à nota 3)

[2] De Caters, Adélaïde. *El despertar de la matéria: Aalto, Eisenstein y Proust*, p. 83

[3] De *enclosure,* tradução inglesa de Harry Francis Mallgrave para o termo "*wandrung*" (derivado de *wand* = parede), invólucro é um dos quatro elementos de arquitectura de Gottfried Semper, que são: o tecto (*roof*, na tradução inglesa), que cobre o espaço; o "montículo" (*mound*), que corresponde à plataforma que recebe o edifício; o "invólucro" (*enclosure*), que indica o encerramento do espaço na dimensão horizontal; e o elemento interno e moral da arquitectura, a "lareira" (*hearth*), que deve ser protegido pelos outros três. Ver capítulo "V. The Four Elements", Semper, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*. p.102

[fig. 1] 'Tomba Brion': corpo que liga a capela ao *arcosolium*.

[parede]

A parede *é o elemento construtivo que refere formalmente à mente o espaço fechado como tal* e torna-o *reconhecível ao olho*[4]; a parede é o elemento que confina um recinto.

Uma dezena de anos antes de ***Der Stil***, Semper referira a parede como resultado da técnica de um dos seus quatro elementos de arquitectura - o *wandrung*[5] -, associando-a imediatamente à primitiva arte da tapeçaria.[6]

A primeira manifestação de parede seria o conjunto de paus ligados e entrelaçados que separavam o interior do exterior nas civilizações remotas. Os tapetes fariam as divisórias do espaço interior, quando necessárias. Daqui decorre que a parede é o fundamento do invólucro, pois que define os limites do espaço, o seu encerramento.

Na sua nova materialidade, a parede apresenta-se como uma "veste", uma membrana que envolve o espaço e que mantém verdadeira essência de tecedura: *trabalho de verga, o original divisor do espaço, obteve a importância total do seu primeiro significado, real ou idealmente, quando mais tarde as paredes ligeiras de tapete foram transformadas em paredes de azulejo de argila, tijolo, ou pedra. O trabalho de verga é a essência da parede.* [7]

Tendo em conta, então, a "origem" semperiana da parede, invólucro é constituído pela parede ou conjunto de paredes exteriores que, numa superfície homogénea, vestem o recinto e então definem o espaço interior.

A obra scarpiana transporta para o invólucro o sentido de parede teorizado por Semper: revestido ou não, o invólucro exibe a tecedura característica das paredes-tapete (como se verá seguidamente na 'Tomba Brion').

---

[4] SEMPER, Gottfried. *Lo Stile*, p. 117

[5] = *enclosure* = "invólucro".

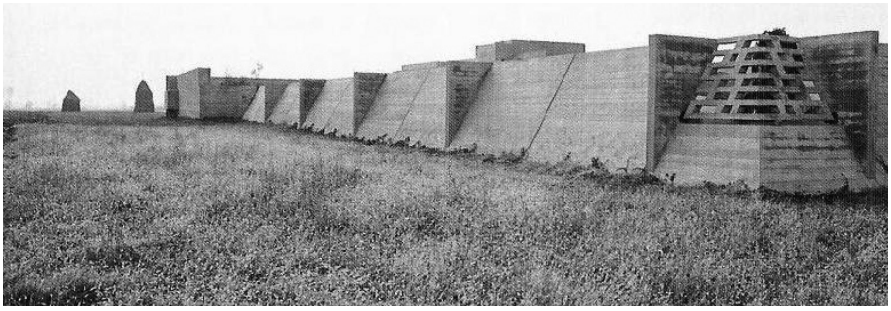
[6] *But what primitive technique evolved from the* enclosure*? None other than the art of the* wall fitter *(Wandbereiter), that is, the weaver of mats and carpets.* SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*, p. 103

[7] A esta afirmação, Semper acrescenta que as palavras *Wand* ("parede") e *Gewand* ("veste") têm a mesma raíz na língua alemã e indicam o material tecido que constitui a parede. ver SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*. p.103/104

[muro]

Muro e parede são, na sua origem, elementos distintos, explicou Semper. A parede visa a espacialidade - é a sua função delimitar, dividir, encerrar o espaço; o muro, por outro lado, entende outros propósitos que justificam a sua solidez - *suporte*, *segurança*, *permanência*, *durabilidade* ou *magnificência*. Quando pretendeu estes e outros propósitos, o homem substituiu a parede pelo muro. [8]

Assim, o muro já não é um dispositivo de função meramente defensiva, estrutural, ou de suporte do revestimento; e ganha a habilidade de criar espaço: "*a antiga arquitectura* deve *despir-se de sua vestimenta para explorar a possibilidade espacial pura do muro"* e salientar *a "capacidade abstracta da arquitectura para "criar espaço""*. [9]



[fig. 2] 'Tomba Brion': vista exterior do muro do recinto.

A propósito da intenção de honrar um homem - Giuseppe Brion - os muros de Brion invocam simbolicamente as tais *permanência*, *durabilidade* e, registada em particular na superfície "aparentemente fortificada" e emergente do terreno, *magnificência*.

O complexo é delimitado por muros que o separam do cemitério público e do prado. O muro externo é inclinado e apresenta falsos contrafortes ritmados que conferem expressividade no sombreado da superfície "prateada". Na articulação com o lado Sul (que envolve a área da meditação), o muro sofre uma ruptura e torna-se vertical e mais alto. Os ângulos desmaterializados entre contrafortes deixam ver para fora (e no sentido inverso) e desvanece-se, assim, o sentido de um muro fortificado. Este muro encerra um espaço, caracteriza-o na sua própria

[8] SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*, p.104

[9] *"Num ensaio que partia da teoria de Semper, Konrad Fiedler sugeria que, nas obras modernas, a antiga arquitectura devia despir-se de sua vestimenta para explorar a possibilidade espacial pura do muro. August Schmarsow tomou em consideração esta sugestão e desenvolveu-a amplamente numa conferência de 1893, onde rejeitava em concreto os atributos decorativos da "arte do vestir" (...) em favor da capacidade abstracta da arquitectura para "criar espaço" (...). Assim, a história da arquitectura deve ser analisada como um "sentimento de espaço" (...)."* MALLGRAVE, Harry. *The Four Elements of Architecture and Other Writtings*; apud FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica*, pp.27

configuração e desenha relações entre esse "interior" e o exterior (o prado), como um interface entre ambos. O muro é o invólucro do complexo de Brion.

O muro é igualmente explorado enquanto dispositivo de configuração espacial nos diversos edifícios que compõem o complexo, à excepção do pavilhão da meditação.

Numa espécie de mistura entre a *"possibilidade espacial pura do muro"* e a parede semperiana, os invólucros destes edifícios apresentam-se sob a forma de muro - sólido, resistente, portante e de material estrutural aparente -, mas com incrustrações e tratamentos no betão que propõem uma tecedura típica da parede: estes tratamentos - ornamentos - revelam a ideia formal de fundo da superfície, que se apresenta como tecedura.

O reboco sedoso que o arquitecto pensou para ilustrar estes muros parece fixo em quadros por pequenos botões metálicos. Estes e outros ornamentos apresentam-se principalmente pelo interior, construindo superfícies mais dinâmicas e delicadas ao toque, que estarão próximas do indivíduo. **[fig. 3]**



[fig. 3] 'Tomba Brion': pormenor do muro na superfície interior.

O sentido de "alinhar" e "ligar", típicos do revestimento semperiano e presentes nos invólucros de Semper, vêm elevar o valor da superfície e evidenciar-lhe a geometria, para assim vestir o espaço, imprimindo-lhe um ambiente ao mesmo tempo.

O muro scarpiano explora as suas possibilidades espaciais pela modelação do invólucro e pela finalização da respectiva superfície.

[forma arquitectónica]

Uma obra de arquitectura precisa de uma ideia de arquitectura; deve conter um pensamento. Por isso, inicialmente não tem uma representação formal concreta. A ideia deverá vincular todos os elementos e partes que o projecto tem que atender.[10]

A forma arquitectónica é expressão das intenções arquitecturais que nela se afiguram. Não representa nem simboliza outras formas ou elementos para além dela própria: *as formas da arquitectura significam elas mesmas, isto é, baseiam-se numa referencialidade não denotativa, mas não são auto-referenciais pois que exemplificam.*[11] Sergio Los lembra que Scarpa advertia aos seus alunos: *Se na forma que dese-*

[10] SORIANO, Federico. *Sin-tesis*. p.52

[11] LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*, p.14

nhaste descobres a semelhança com qualquer coisa cancela-a.[12]

O invólucro e a cobertura[13] representam o objecto arquitectónico, pois constituem a membrana que lhe constrói a forma. Em analogia directa à teoria do revestimento, o invólucro *da obra arquitectónica simboliza, no seu aspecto e na sua forma, uma regularidade interna que provém ou de exigências naturais ou das limitações utilitárias que sobre essas se constituem*.[14] A forma desenha-se à posteriori, como resultado de uma preocupação interior. A materialidade da superfície, como o enunciou Semper no princípio do revestimento, vem unificar a forma volumétrica, não unificada por si só.

Neste sentido, Frederico Soriano fala-nos da "arquitectura sem forma":*uma arquitectura sem forma é aquela que concebe a formalização como um instrumento à posteriori. Não é uma arquitectura que é como um..., mas que é um... Não é uma arquitectura de metáforas mas de acções e ideias. É difícil de reter na mente, esquiva excepto quando a vemos. Esquece-se e não se pode tornar a desenhar. Todas as faces ou lados têm igual importância. Não tem relações hierárquicas predeterminadas. A frente e os lados dependerão dos observadores e não do objecto. Há um elemento, matéria ou estrutura que dá a unidade que a figura predominante já não lhe pode conceder. Não pensa na sua própria corporalidade.*[15]

A forma da 'Villa Ottolenghi' é uma forma sem precedentes, que não denota outras formas. Pode-se dizer que é uma arquitectura sem forma, pois aquela representada pelo invólucro só existe nela mesma: a forma deriva dum conjunto de *limitações utilitárias* e das suas *exigências naturais* - a disposição de um conjunto de espaços interiores que compõem um conteúdo e um determinado uso. De facto, a rara presença de desenhos relativos aos alçados propõe a configuração natural do invólucro e da forma.[16]

Dal Co justifica a composição fragmentária dos alçados: *A fragmentação dos alçados, as frases suspensas e estratificadas a formar o*

---

[12] SCARPA, Carlo. apud Los, Sergio. Loc. cit..

[13] De acordo com os quatro elementos da arquitectura de Semper.

[14] QUITZSCH, Heinz. *La visione estetica di Semper seguito da Gottfried Semper I 4 Elementi dell'Architettura*, p.122.

[15] SORIANO, Federico. *Sin-tesis*, p.52/53

[16] Argumento apontado a partir da análise de vários desenhos de estudos da casa em questão, arquivados no Centro Carlo Scarpa, em Treviso, Itália. Os desenhos de alçados existentes são desenhos de apresentação final, e são praticamente inexistentes os de estudo, facto estranho ao método de projecto levado a cabo por Scarpa - são imensos os desenhos de estudo ao nível da planta, ao nível de revestimentos e todos os detalhes arquitectónicos, desde o desenho de portas, às caixilharias, mobiliário, acabamentos.

invólucro da casa, anunciam, sem porém revelá-la, a invulgar organização dos espaços interiores que o desenho bidimensional da planta não é capaz de ilustrar plenamente. [17] A forma da *villa* representa, então, as intenções espaciais precedentes, a sua "*ideia de arquitectura*": o desenvolvimento da casa conforme a modelação natural do terreno e em torno a um espaço central referenciado na disposição de nove pilares.

O invólucro envolve esta configuração e, apesar de fragmentário, unifica a forma pela matéria: o reboco irregular que reveste a totalidade das superfícies exteriores; o betão que contorna o invólucro em forma de cornija; e as espécies trepadeiras que se sobrepõem como um segundo invólucro, unificando a forma e o território.

A forma segue esta composição e, por isso, adequa-se ao modo como vive a casa.[18] Assim, a forma não pensa na sua própria corporalidade, na sua existência enquanto forma, enquanto objecto; pois que resulta naturalmente de uma *regularidade interna*. O espaço enquanto ideia primeira de arquitectura define a forma arquitectónica.

[forma do espaço]

Na 'Tomba Brion' é invólucro o muro que delimita o recinto total e os muros ou paredes que representam o recinto de cada edifício, que transmitem formalmente o seu espaço fechado. A forma do espaço apresenta-se, portanto, segundo as leis formais do próprio invólucro.

As formas que constituem o complexo de Brion são formas denotativas de uma geometria primária, e que envolvem espaços de função fundamentalmente simbólica. A forma apresenta-se, assim, como elemento pensado a priori e, por isso, dita a configuração do espaço. Na Tomba Brion, a forma não nasce do espaço; o espaço nasce da forma.

O ambíguo encerramento espacial do *arcosolium* e do túmulo dos familiares levanta certas questões quanto à forma do espaço, pois o espaço envolvido não é totalmente confinado na sua dimensão horizontal. As capacidades técnicas do betão e a possibilidade espacial pura do muro provocam uma concepção insegura de invólucro, que se

[17] DAL CO, Francesco, *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, p.50

[18] *"Naturalização, escamoteio, superimpressão, decoração: estamos rodeados de objectos nos quais a forma intervém como uma falsa solução ao modo contraditório em que é vivido o objecto."* [Jean Baudrillard] *Destruiu-se a lógica na relação entre conteúdo e uso.* SORIANO, Federico. ibíd, p.50

confunde com o sentido de cobertura.

A cobertura em forma de arco levita apoiada em apenas quatro pontos, dos quais emergem, paralelas ao chão, as modinaturas que rematam a curva. O pequeno recinto circular é ligeiramente rebaixado no pavimento, como num pequeno anfiteatro: os túmulos são assim acolhidos por uma espécie de concha entreaberta, atravessados por uma linha de luz diáfana vinda do alabastro que percorre o perímetro do arco. A presença dos arbustos à volta da estrutura arqueada completa a protecção do espaço e o encerramento da forma espacial.

Mais que a própria forma do "invólucro", é o ornamento que vem oferecer o sentido do espaço à ambígua forma espacial - assim o confirmou Carlo Scarpa: *o arcosolium tornou-se um arco, o arco de uma ponte, um arco de betão armado e ainda se pareceria com uma ponte se eu não a tivesse ilustrado, quero dizer decorado. Mas em vez de pintura usamos mosaico, uma tradição veneziana que eu interpretei de um modo diferente.* [19] A cor oferece ao espaço uma atmosfera que o unifica na luz. **[fig. 4]**



[fig.4] 'Tomba Brion': vista interior do *arcosolium* (em cima) e do túmulo dos familiares.

Pela configuração das paredes, da luz e do ornamento, a forma do espaço desenha-se mais vertical ou horizontal, mais aberta ou fechada, mais ou menos iluminada, mais ou menos colorida: na modelação do invólucro define-se a acolhida da forma espacial, bem como a sua relação com aquilo que lhe é exterior.



[fig.5] 'Tomba Brion': vista do espaço interior do complexo.

[interface]

O muro tradicional ou portante é uma barreira para a informação, uma massa que funciona por inércia, peso, solidez e estabilidade. A sua

[19] SCARPA, Carlo. "Can Arcitecture be poetry?", *The Other City=Die Andere Stadt;* p.18

aparência e consistência é comparável à pele couraça de alguns animais ou organismos primitivos, antes de desenvolver uma membrana fina e sensível. A sua relação com o contexto estabelece-se mediante buracos abertos por subtracção da matéria. No princípio é uma entidade fechada, depois tanto na cabana como na caverna só há portas que permitem o trânsito de objectos ou pessoas, assim como o passar do ar e da luz.[20]

Como superfície última do corpo, a pele é o invólucro que comunica ao exterior a sua forma. Esta membrana estabelece um limite, mas não uma barreira, pois *a ideia de limite não se deve entender como um dispositivo que separa o interior e o exterior, mas sim como um contorno envolvente.*[21] A pele arquitectónica corresponde ao invólucro da forma espacial que é, assim, *referente primário e último da* [sua] *relação com o mundo.*[22]

A pele é um órgão poroso e sensível que permite a relação entre corpo e envolvente: na pele integram-se cinco sentidos ou "orgãos fronteiriços", a partir dos quais o corpo pode estender-se para o território; isto é, os sentidos proporcionam o reconhecimento e apropriação mútuos de corpo e objectos circundantes e, assim, corpo e território comunicam. O corpo é integrado num determinado território e a pele constitui o interface de comunicação entre ambos. [23]

Desta pele como invólucro, os poros são as aberturas - janelas ou portas. As janelas regulares perfuradas nas paredes, explica David Leatherbarrow, constituiam a expressão de um sistema construtivo. Quando este sistema mudou, também se alterou essa expressão: as *fenêtre en longueur* propostas por Le Corbusier e Jeanneret nos seus "5 pontos de uma nova arquitectura" vieram propôr uma nova reflexão sobre a janela enquanto elemento arquitectónico capaz de multiplicar a luz no interior e de absorver mais e seleccionada paisagem.[24]

As aberturas scarpianas, tanto em San Vito D'Altivole, como na 'Villa Ottolenghi' recorrem a diversas geometrias conforme a relação per-

---

[20] TROVATO, Graziela. *DES-VELOS*, p.31

[21] DE CATERS, Adélaïde. *El despertar de la materia*, p.179

[22] TROVATO, Graziela. *DES-VELOS*, p.26

[23] TROVATO, Graziela. ibíd, p.27

[24] A janela horizontal, tornada possível pelo uso do aço e do betão armado, trouxe mais luz para os espaços interiores, bem como uma relação mais directa e de "horizonte contínuo" entre interior e paisagem: *"No meu bolso estava o plano de uma casa. O plano de uma casa em busca de uma porção de chão? Sim! [A localização] oferece uma vista sem paralelo, que não pode ser arruinada pelo edifício, [uma vista] de um dos melhores horizontes do mundo... O plano é experimentado no sítio e encaixa que nem uma luva".* LE CORBUSIER, apud LEATHERBARROW, David. *Surface Architecture*, p.41/42

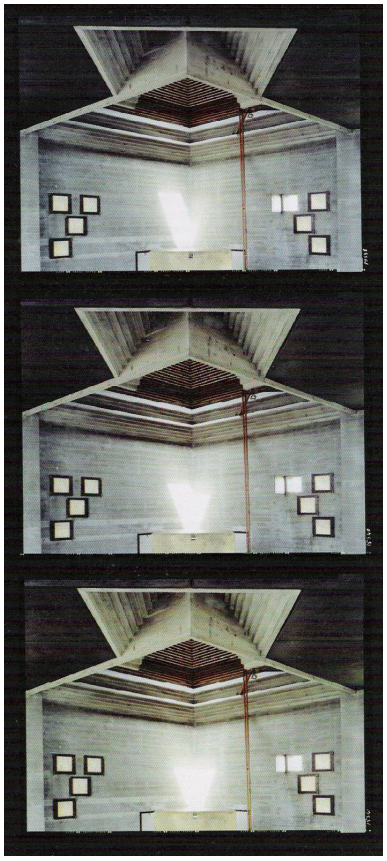
ceptiva e captação de luz pretendidas do exterior.[25]

O muro de Brion é interface entre o complexo e o prado veneto. Dal Co explicou a função desta membrana fronteiriça: *o muro em pendente com os seus falsos contrafortes serve para assinalar a diferença de nível entre os prados lisos dos arredores e o relvado no qual se elevam ou se afundam as estruturas construídas da tumba. Para o espectador exterior, o muro forma uma barreira. Na linha do horizonte vemos a albardilha da capela e a silhueta dos ciprestes, enquanto que no interior o muro apresenta-se como uma linha esbelta que simplesmente denota uma diminuição do nível do solo.*[26]

Do interior para o exterior, porém, pode estabelecer-se diversas relações, consoante a cota da plataforma em que se está e a proximidade com o muro: longe do muro avista-se a pequena vila de San Vito, cuja torre sineira recorta as montanhas pré-alpinas de fundo; na proximidade do muro, este inclina-se sobre o indivíduo e o espaço sente-se mais fechado - as aberturas são estreitas frestas de junta entre os segmentos de betão e os ângulos rendilhados, que nos dão fragmentos do prado verde.

Na pele dos edifícios interiores do complexo, o interface encontra outro valor na sua porosidade: o desenho da luz. Como disse Guido Guidi: *a Tomba Brion é concebida como uma espécie de* gnomon*, uma máquina construída para recolher a luz, uma meridiana que escande o passar do tempo.*[27]

A luz no complexo é projectada rigorosamente na modelação e caracterização da pele de cada um dos seus corpos: as aberturas foram calculadas de modo a que a luz produza efeitos precisos nos espaços interiores, como por exemplo a clarabóia em pirâmide da capela, calculada precisamente sob o módulo de 5,5 centímetros. Quando o sol brilha intenso, a luz entra vertical e rasante nos espaços e não se deixa desvanecer nas superfícies, marcando um contraste elevado entre os planos sombreados e aqueles expostos à luz; por vezes chega a existir penumbra. A luz movimenta-se ao correr das horas, modifica-se ao longo do dia, dos dias, das estações. **[figs. 6 e 7]**





[figs. 6, 7] 'Tomba Brion': interior da capela numa sequência fotográfica de Guido Guido, às 12 horas de 22.04.2004. (em cima) A esta hora, a luz reflecte-se exactamente ao centro do altar e no diedro das paredes que se vê ao fundo, originando uma foma lumínica triângular invertida, como que em espelho da clarabóia em pirâmide. A luz modifica-se em poucos minutos. (em baixo) o interior da capela, por volta das 18h, a 20.06.2009. Repare-se como ainda as pequenas janelas de alabastro vêm trazer simultâneamente um outro tipo de luz, dado pelo desenho da abertura e particularmente pela sua matéria translúcida.

[25] *"composição: geometria + natureza = humanidade"* [Le Corbusier] *Esta fórmula serviu como comentário numa série de imagens nas quais as janelas demonstrando diferentes técnicas de construção, foram também capazes de juntar partes da paisagem: primeiro plano, estradas, e árvores com montanhas de fundo.* LEATHERBARROW, David. ibíd., p.43/44

[26] DAL CO, Francesco. *The Architecture of Carlo Scarpa*; apud Frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 304

[27] GUIDI, Guido; apud Arena, Gianpaolo e Nicola Jannucci. "Intervista a Guido Guidi", *Finnegans* 12(2008), p.40

A abertura, enquanto dispositivo principal de comunicação no interface, é capaz de sugerir ambientes pela luz e/ou apreensão da realidade exterior, como o fez Scarpa da natureza - o prado verde do Veneto, ou as vinhas e encosta das margens do lago de Garda, em Bardolino.

Scarpa usa bem a janela como a porta enquanto poros do interface arquitectónico: a porta de Ottolenghi foi trabalhada como grade ou grelha que se deixa atravessar pela luz e informa a dimensão exterior de forma retalhada, à semelhança dos ângulos do muro de Brion. Scarpa recorreu, de facto, diversas vezes a este tratamento da porta, através do qual se transforma a percepção visual.

A Este, na casa, as aberturas são generosas: o espaço central abre-se particularmente para este lado, de onde recebe mais luz e para onde se pode avistar as vinhas cultivadas. O contacto entre arquitectura e seu contexto na casa em Bardolino parece dar-se mais do interior para o exterior que no sentido inverso. Neste sentido, o território comunica essencialmente com a forma arquitectónica enquanto objecto que se lhe integra, e dificilmente com os espaços interiores. Enquanto interface, o invólucro caracteriza os ambientes das dimensões comunicantes: *a casa é um refúgio, útero materno, que assegura protecção em relação ao contexto. As peles e demais materiais que o revestem condicionam e desmaterializam o muro, transfiguram o interior, criando uma dicotomia entre um interior ligeiro e acolhedor e um exterior massivo e imponente.*[28]

No exterior, a parede massiva revestida e a natureza grosseira do revestimento impõem um sentido de fortificação, acentuado nos planos inclinados pelo exterior, que se opõe à superfície delicada do interior. O objecto arquitectónico insinua-se no terreno, e as vegetações funcionam como vestimenta que camufla o edifício na paisagem. Como enunciou Loos, *estar vestido correctamente...é estar vestido de modo tal que se sobressai o mínimo possível.* [29]

[figs. 8 e 9] 'Villa Ottolenghi': (em cima) vista das aberturas para Este, a partir do interior e (em baixo) vista exterior a Este.

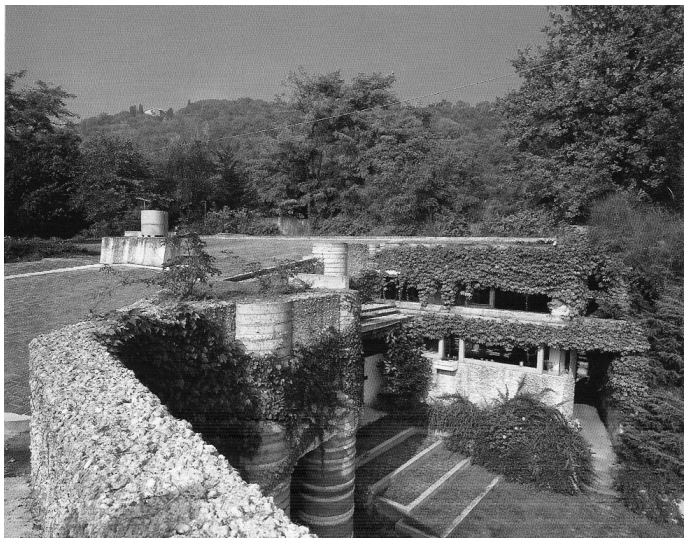
O invólucro scarpiano funciona como interface pois usa a materialidade da superfície e as possibilidades da sua subtracção, de modo a que entre arquitectura e natureza exista uma relação simultânea de mimetismo e de intersecção e individualização de ambientes. Através da abertura, o invólucro transporta uma dimensão para a outra; através da superfíce caracteriza o ambiente específico de cada uma dessas dimensões - interior e exterior.

---

[28] TROVATO, Graziela. *DES-VELOS*, p.31. [Este tema será desenvolvido no capítulo 02 desta dissertação, a propósito do "espaço íntimo scarpiano"]

[29] LOOS, Adolf. apud LEATHERBARROW, David. *Surface Architecture*, p.68







IV. tectónica(s). construção de uma narrativa

nota prévia

Quando uma concepção estrutural concretiza-se numa determinada construção, o resultado visivo criará sobre nós um certo efeito através de precisas qualidades expressivas que de certo modo têm qualquer coisa a ver com um jogo de forças que correspondem a um equilíbrio das partes do edifício entre si [...]. Por estas qualidades, que são expressão de uma relação da forma com as forças, podemo-nos servir do termo tectónica.[1]

Tectónica tem que ver com a relação entre construção e expressão da forma construída. Outrossim, tectónica tem tudo que ver com gravidade. Se a tectónica fala-nos de expressão estrutural, transporta-nos certamente para a relação entre as partes do edifício, entre edifício e terra, a relação de pesos e de forças - forças de gravidade: *abandonado à sua tendência natural, todo o edifício viria a formar uma massa compacta, premente ao máximo ao solo, sobre o qual se impele inexoravelmente o peso, que é a forma de manifestação da vontade.*[2]

Da etimologia, "tectónico" deriva da palavra grega tekton, que seria o carpinteiro ou construtor e *tektainomai* o verbo correspondente que se associa a *taksan*, a habilidade da carpintaria e o emprego do machado. Mais tarde, no século V a.C., o termo sofre uma evolução que identifica a ideia de *poesis* - as questões construtivas acordam com as questões estéticas.[3]

Böttticher argumentou o sentido estético da tectónica através do ornamento: os motivos representados nos ornamentos indicariam uma expressão gravitacional ou de articulação entre elementos estruturais, narrada nos vasos ou motivos verticais da arquitrave que suporta o frontão. *Bötticher imaginava a noção de tectónica no sentido de uma transparência, de uma coincidência entre estrutura, construção e decoração.*[4]

Do mesmo modo, também Semper informa no seu compêndio aos artistas-construtores[5] que a pedra, quando deixada à vista, deveria ser decorada na superfície, com motivos que salientem o seu valor de resistência. No entanto, a "carpintaria da pedra", que deve suportar-se por si só, é colocada no campo da resistência estática; a madeira, por outro lado, é aquela que responde eficientemente à função tec-

[1] SEKLER, Eduard, apud POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, p. 35

[2] SCHOPENHAUER, Arthur. apud REICHLIN, Bruno: "Le vie trasverse della tettonica scarpiana", *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, p. 11

[3] FRAMPTON, Kenneth, *Estudios sobre Cultura Tectónica.* p.14

[4] POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, p. 38

[5] *Der Stil.*

[fig. 1] 'Museo di castelvecchio': vista do exterior, onde foi colocada a estátua de Cangrande

tónica da montagem, juntura e articulação, executadas na carpintaria propriamente dita.[6]

Seja qual for o método e técnicas construtivas, a tectónica ocupa-se sempre da manifestação expressiva da construção - a poética da construção - pelo que deve ser considerado o seu efeito no espaço, como referiu Kenneth Frampton: *a tectónica adquire o verdadeiro carácter de arte na medida em que equivale a uma poética da construção, mas neste caso a dimensão artística não é figurativa nem abstracta. [...] A inevitável natureza terrestre de um edifício possui um carácter tão tectónico e táctil como cenográfico e visual, embora nenhum destes atributos neguem a sua espacialidade.*[7]

*

A tectónica da obra de Carlo Scarpa expressa-se através de um processo narrativo: *aquilo que caracteriza o projecto de Scarpa é um uso cognitivo e crítico da arquitectura, que frequentemente a crítica não quis ler; ele nunca foi um esteta, os seus detalhes querem fazer perceber como é feito um trabalho, não querem fazê-lo parecer agradável.*[8]

A fragmentação da construção scarpiana dá-se nos revestimentos, nos mecanismos, e nas articulações estruturais e do espaço: esta fragmentação, uma espécie de afirmação separada e individual de cada elemento (construtivo, estrutural ou espacial) sugere a vontade de explicar detalhadamente, por segmentos, o funcionamento dos seus trabalhos. De acordo então com o *Verum Ipsum Factum*, lembrando mais uma vez, cujo conhecimento será conseguido pelas coisas feitas: como se o arquitecto pretendesse sempre explicar a sua obra em modo de lição arquitectónica, narrando os factos feitos, mesmo através da mera marca de uma cofragem.

Desde o detalhe ao muro, a tectónica scarpiana reflecte-se na narração da construção por segmentos, explorando então a relação expressiva entre aquilo que se vê e aquilo que é a construção, na sua complexidade matérica, formal e compositiva. O valor tectónico resulta da fidelidade entre ser e parecer[9], entre construção e expressão visível. Na obra scarpiana dá-se que os jogos de forças e gravidades libertam certas ambiguidades expressivas, pelo que se recorre pontualmente ao termo *atectónico*[10], ainda que concorra somente para o paradoxo.

---

[6] ver SEMPER, Gottfried. “Tectonics (Carpentry)”, *Style*.

[7] FRAMPTON, Kenneth, *Estudios sobre Cultura Tectónica.* p.13

[8] LOS, Sergio. “Intervista a Sergio Los”; apud ZANATTA, Martina. *Finnegans* 12(2008), p.24

[9] *A percepção do peso como parte irrenunciável da prática do arquitecto põe ao centro do trabalho de Scarpa um dos temas mais discutidos na filosofia antiga, ou seja a relação existente entre as coisas e o modo como se manifesta a sua natureza: noutras palavras a relação entre ser e parecer.* ZANCHETTIN, Vitale. “Il senso del grave. Carlo Scarpa e la retorica della struttura”, *Struttura e Forme*, p.59

[10] Termo usado por Eduard Sekler, para identificar o resultado expressivo infiel entre . ver [paradoxo], mais à frente.

[mecanismo: movimento e detalhe]

A ideia de uma arquitectura como máquina é para Scarpa uma fonte de inspiração inexaurível. Encontramo-la à escala microscópica e em soluções estruturais [...], mas aparece talvez com eficácia ainda maior nas pequenas soluções. Estípites de portas, charneiras, fechos e suportes de objectos são constantemente fonte de inesperadas soluções, tanto que alguns suportes concebidos para expor objectos de arte ostentam de modo desmedido o próprio funcionamento. Este carácter transparece com evidência no papel atribuído às possibilidades de movimento conferido a objectos de modo independente de concretas necessidades.[11]

O valor do detalhe na composição das formas scarpianas confere-lhes muitas vezes o sentido de mecanismo: a articulação cuidada dos elementos constituintes explica de tal modo, detalhado, um determinado funcionamento arquitectónico que se nos apresenta, assim, como uma máquina. Quando a este se acrescenta o movimento, então o sentido de mecanismo é completo. A tectónica encontra lugar na descrição desta máquina ao observador.

Louis Kahn, referindo-se à arquitectura de Carlo Scarpa, disse que "o detalhe é a adoração da natureza."[12] Este detalhe que Kahn refere, tem que ver com certeza com a narração construtiva, a estratificação das formas segundo uma lógica compositiva que segue as leis da natureza: "a parte pelo todo e o todo pela parte."[13] Kenneth Frampton analisou o aforismo de Mies - "Deus está nos detalhes" - como justificativo da importância dada ao detalhe da construção: a *arte da construção como acto intrinsecamente poético.*[14]

O detalhe representa no mecanismo a "poesia da construção": no detalhe Scarpa fabricou composições complexas e decritivas, citou o ornamento e a natureza; no detalhe, o arquitecto criou formas no-

[11] ZANCHETTIN, Vitale. "Il senso del grave. Carlo Scarpa e la retorica della struttura", *Struttura e Forme*, p. 73

[12] KAHN, Louis: poema dedicado a Carlo Scarpa, apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa : 1906-1978*. p.190

[13] WRIGHT, Frank Lloyd. 274

[14] *Esta e outras evidências constatam que a probidade tectónica da obra de Mies residia no ênfase concedido à construção e na importância da arte da construção como acto intrinsecamente poético. O seu famoso aforismo "Deus está nos detalhes" é significativo neste sentido.* FRAMPTON, Kenneth. *Estúdios sobre cultura tectónica*, p. 165

vas que identificam a sua gramática formal.[15] As articulações, juntas, suportes, charneiras e roldanas são os detalhes que representam a necessidade de decompor através da forma fragmentária dada pelo mecanismo.

*

Em oposição às pontes venezianas (tradicionalmente em pedra), a ponte da 'Fondazione Querini Stampalia' é concebida a partir de uma estrutura metálica e acabada em madeira, assim como ditou Semper.[16]

Avistando a porta ao subir os degraus, apoia-se a mão na superfície oval, macia de madeira. A mão corre continuamente pois mesmo dividindo-se em três segmentos (conforme o movimento da ponte); as articulações, bem como os extremos da peça do corrimão fazem-se em metal dourado polido, embutido na madeira.

O arco que suporta a ponte é também dividido em dois segmentos, unidos por uma charneira que lhe permite o movimento necessário ao comportamento estático da ponte - a técnica da montagem a seco é usada em prol das necessidades estruturais do objecto arquitectónico. A elevação do arco que resolve a passagem das embarcações apresenta uma discreta assimetria que permite uma descida gradual até à porta, tendo-a sempre em vista. No mesmo sentido, os primeiros degraus em pedra fazem com que a estrutura em metal não apresente o mesmo número de degraus em ambos extremos. Os degraus em pedra recebem as forças descarregadas do arco e, ao mesmo tempo, são articulação do *campiello* com a ponte e acentuam a assimetria provocada. Cada material e cada peça exibem o seu papel na ponte - mecanismo que vence o canal para aceder à *fondazione* e que é articulação do edifício com a cidade. Assim como disse Zanchettin, a ponte mostra a *perfeita imagem do seu funcionamento estático.*[17]

[15] são, por exemplo, certas figuras como aquelas relatadas em "II. Ornamento".

[16] Gottfried Semper definiu a madeira como devendo ser usada através da carpintaria em trabalhos que envolvem peças de pequena dimensão e que precisam ser articuladas, bem como poderia ser usada também com a função de acabar superfícies, assim como Scarpa executa na ponte. ver "Tectonics (Carpentry)", in SEMPER, Gottfried. *Style*.

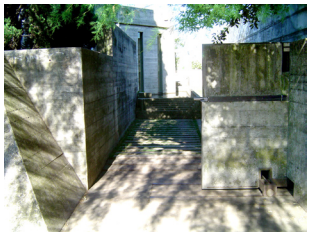
[17] ZANCHETTIN, Vitale. "Il senso del grave. Carlo Scarpa e la retorica della struttura", *Struttura e Forme*, p.66



[fig. 2] 'Fondazione Querini Stampalia': ponte de acesso ao edifício.

O acto de montagem de mecanismos repete-se em outros dispositivos, estes acentuados pelo movimento. Quando necessário, como em casos de portas, Scarpa detalhou o mecanismo de abertura, de modo a descrever e acentuar o movimento e fazer sentir o peso das formas, das "máquinas".

Assim sucede com o portão da 'Tomba Brion': a porta em betão corre, através do cilindro de ferro, sobre duas linhas finas de ferro; o puxador prolonga-se numa junta também de ferro entre as diferentes cofragens - assume-se separadamente o betão suportado e aquele que suporta; o ornamento identifica a entrada. Quando se puxa para abrir ou fechar, sente-se bem o peso do betão nas nossas mãos, assim como o ruidoso rolar do cilindro de ferro envelhecido. **[fig.3]**



[fig. 3] 'Tomba Brion': porta de entrada pela capela, parcialmente recolhida

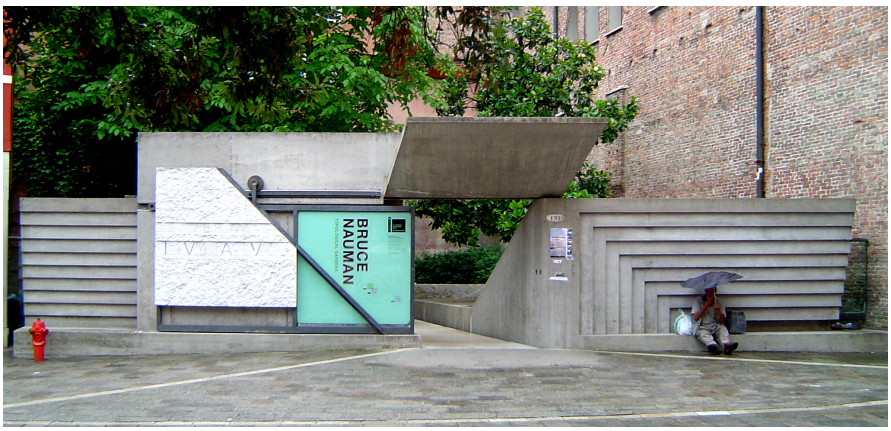
O portal do IUAV (Veneza, 1966) representa neste mesmo sentido uma verdadeira lição arquitectónica, de intenção assinalada: o arquitecto cinzelou na pedra do próprio portão o mote *Verum Ipsum Factum* juntamente com o nome do instituto ("verum **I**ps**U**m f**A**ct**V**m"). Pelo exterior, chegando à universidade, o portão representa um mecanismo de encerramento e de recepção. Passando para o pequeno pátio, a composição murária desfaz-se numa superfície decrescente pavimentada e encontra-se um antigo portão (neoclássico) na horizontal, completado com a típica modinatura de Scarpa, em modo de espelho de água. **[fig. 4]** Daqui decorre a narrativa arquitectónica que procura ensinar simultâneamente: o modo como são feitas as coisas, pela decomposição da totalidade sob a forma de mecanismo e na explosão tectónica do exterior do portão (legendada com o mote viconiano); e a origem dessas coisas na história da arquitectura, nos princípios que



[fig. 4] portal IUAV: vista do pátio interior

lhe são desde sempre inerentes.

A porta é de correr e suspensa por uma só roldana, ornamentada e que desenha o equilíbrio estático da estrutura, bem como o equilíbrio visual da porta. A pedra d'Ístria branca, luminosa e texturada, contrasta com a superfície escurecida do muro de betão, ao qual se justapõe. Uma cobertura inclinada e invertida suspende-se do lado onde se recolhe o portão, sem tocar no outro muro. O muro que suporta toda a carga é regular; a composição encontra o equilíbrio através da modinatura que perfila os restantes muros. As várias peças do mecanismo equilibram-se umas às outras.



[fig. 5] portal IUAV: vista a partir do *campiello*

No mesmo propósito narrativo de funções individuais "mecânicas", Scarpa desenhou ainda mecanismos cujo movimento ultrapassa uma necessidade concreta, como o disco de pedra suspenso em Castelvecchio.

Este objecto imprime um propósito dinâmico na interacção visitante-obra que ultrapassa a mera percepção visual. A cobertura em vidro do volume onde é pendurado o disco (o sacelo emergente no pátio) concede ainda que sobre o movimento actue a dinâmica da luz natural, acentuando-lhe os contrastes da forma e oscilando-lhe a expressão na sombra deambulante. **[fig. 6]**



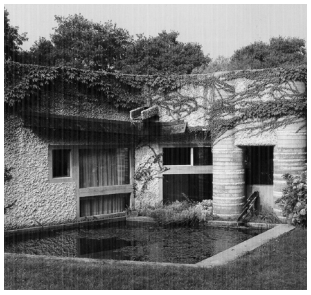
[fig. 6] Museu de Castelvecchio: disco de pedra com suporte em pêndulo de ferro.

No detalhe, a composição arquitectónica atrai a atenção do observador; através do movimento, se lhe propõe de forma directa de participar integralmente da narrativa arquitectónica. A tectónica está em tanto quanto existe de reciprocidade entre construção e construído, entre a forma construída e forma significante, entre arquitectura e sujeito visitante/observador/vivente.

[água domesticada (1)]

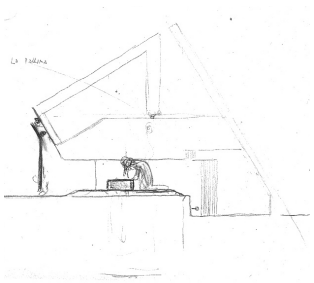
A água é motivo arquitectónico constante na obra de Carlo Scarpa: este elemento orgânico é domesticado pela geometria e pelo mecanismo e é factor tectónico quando comunica a expressão grave na sua forma domesticada.

Na 'Villa Ottolenghi', a água circula entre um tanque interior e um exterior, ambos desenhados na geometria da própria casa. A conduta de meia cana em zigue-zague, inclinada, parece deixar a água correr lentamente e produzir um determinado som; ao mesmo tempo uma gárgula de feitio semelhante recolhe as águas pluviais da cobertura e concede-as de cair gravemente no tanque exterior. As duas condutas controlam o movimento da água de formas diferentes e permitem a sua participação na casa, quer exterior ou interiormente. Na zona de estar certamente se sentirá um leve e constante rumor de água corrente; intensificado em dias de chuva. **[fig. 7]**

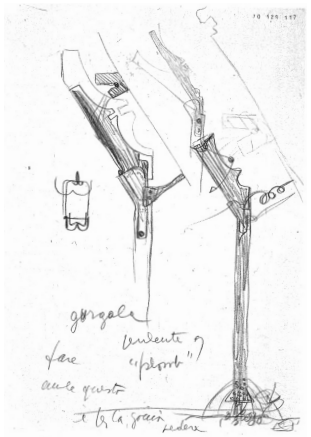


[fig. 7] 'Villa Ottolenghi', vista exterior do alçado Este; tanque, gárgula e conduta, junto às aberturas do espaço central da casa. Note-se como também a pala junto sobre a janela é inclinada, ao contrário do que sucede nas restantes janelas da casa, de modo a apressar a água e intensificar igualmente o som da queda sobre o espelho.

No túmulo dos familiares de Brion, as águas da chuva são recolhidas por pequenos recortes em z no betão da cobertura, e expelidas para o prado por duas gárgulas de bronze, que parecem *cabeças de animal da era maquinista*[18]. Pelo interior, existe no cruzamento das vigas da cobertura uma pingadeira para gotejar ao centro do espaço: uma *esfera virtual* [...] *para recolher uma gota que devia originar-se com cadência grave e regular* [19]. **[fig. 8]** Scarpa desenhara ainda um dispositivo que designa o percurso da água escoada da cobertura até ao prado, numa espécie de prolongamento da gárgula. **[fig. 9]**



[fig. 8] 'Tomba Brion', túmulo dos familiares. Desenho de estudo de Carlo Scarpa.



[fig. 9] 'Tomba Brion', túmulo dos familiares. Desenho de estudo de Carlo Scarpa para o mecanismo da gárgula. (não realizado)

A expressão do grave da água, domesticada pelo homem no mecanismo arquitectónico, atinge o seu expoente máximo na porta de cristal da 'Tomba Brion'. Do mesmo modo que se sente no corpo o peso da porta de betão junto à capela, também a porta de cristal permite experienciar o peso da matéria que a movimenta, o sentido do grave da água.

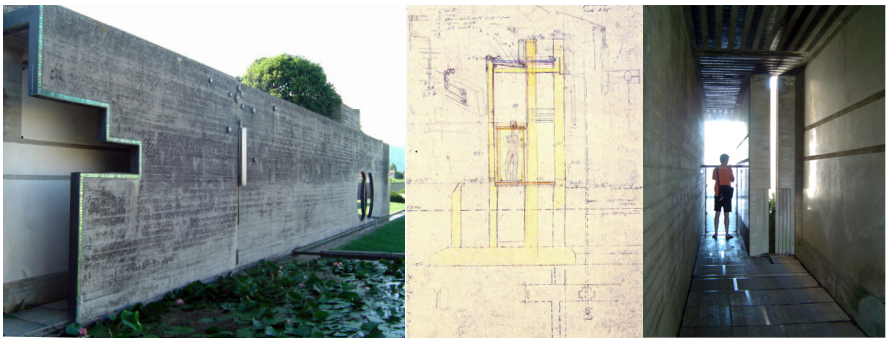
Do *propileus*, a Sul e à direita, a porta de guilhotina em cristal restringe o acesso do público ao pavilhão da meditação, disposto isoladamente num grande tanque, ornado com flores de lótus e outras espécies orientais, e formas cilíndricas de betão submersas.

A porta de cristal obedece a um sistema de abertura por contrapeso - de um lado a porta de cristal e de outro dois cilindros maciços de alu-

[18] PIETROPOLI, Guido. *Carlo Scarpa La Tomba Brion*, ao cuidado de "Comune di Altivole, per il Centenario Scarpiano" p. 24

[19] PIETROPOLI, Guido. Loc.Cit..

mínio - e o movimento é orientado por meio de um sistema de roldanas, de disposição simbólica.[20] Para abrir a porta, é preciso empurrá-la para baixo com todo o peso do corpo, submergindo-a na água da área da meditação, e fazendo os cilindros subirem do lado de fora. Para voltar a encerrar, basta soltar a porta e esta emerge naturalmente da água, do solo: as gotas escorrem na superfície cristalina, em direcção à sua origem; os cabos deslizam pelas roldanas "cósmicas" e os cilindros maciços voltam a descer para junto da água.



[figs. 10, 11 e 12] 'Tomba Brion': desenho de estudo de Carlo Scarpa para a porta de cristal (ao centro); representação do sistema de contrapesos, pelo exterior com os cilindros e as roldanas (à esquerda) e pelo interior com a porta de cristal (à direita)

Scarpa usou a água enquanto elemento simbólico, como superfície desenhada, e expressão da gravidade arquitectónica, reconhecendo a sua materialidade e atribuindo-lhe um papel construtivo. O valor tectónico da água encontra-se na expressão do seu movimento, do som e do peso da sua coporalidade na composição e construção arquitectónicas.

["sentido do grave"]

Com clareza lapidar as três palavras ["senso del grave"] *não encerram somente o problema de como as partes de uma construção são ligadas entre elas na base de necessidades estáticas concretas, mas também o modo como estas relações entre os elementos possam ser perceptíveis, ou então que "sentido"* ["senso"] *devam dar. O que equivale a perguntar-se de que modo os métodos construtivos influenciam a forma.* [21]

O "sentido do grave" tem que ver com a expressão da gravidade da arquitectura, na sua vertente estrutural, onde se lêm as relações entre

[20] *As roldanas para a suspensão são fixas na face externa do muro de betão, onde assumem a forma de uma constelação do Zodíaco, a Balança, representando as estrelas que reinavam ao nascimento do comitente (18 de Outubro de 1929).* FORSTER, Kurt W.. "Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa", *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978*, p.6

[21] ZANCHETTIN, Vitale. "Il senso del grave. Carlo Scarpa e la retorica della struttura", *Struttura e Forme*, p.59

suporte e carga e, assim, o peso da forma. Como afirmou Carlo Scarpa: *a arquitrave é um típico elemento estrutural que personifica o acto de reger o peso do muro sobre a porta.*[22]

Assim, o "sentido do grave" expressa-se particularmente no acto da montagem dos elementos estruturais e na caracterização da superfície também estrutural das obras de Scarpa. A narração da estrutura enquanto acto de montagem questiona o sentido de "atectónico" resultante da ambiguidade expressiva percebida na gravidade.[23] A superfície estrutural, por outro lado, dá-nos uma representação fiel do seu "sentido do grave".

*

"Estéticamente, o betão não possui nem melodia nem história. Muito menos é fácil ver neste conglomerado, neste pastel de barro, alguma amálgama, um agregado, um composto. (...) *Finalmente, encontrei meios mecânicos simples para realizar um edifíco cujo aspecto fora realmente industrial,* (...)*. Duro, ligeiro, mas não "fino"; imperecível, plástico;* (...)*"* [24] Os blocos têxteis pré-fabricados de Frank Lloyd Wright responderiam ao problema tectónico do betão: A falta de *articulação inerente* deste material, como analisa Frampton, seria solucionada pela montagem modular e expressão do ornamento.[25] O betão manifesta, então, pela sua capacidade de articulação e modelação, uma expressão construtiva.

Sergio Musmeci inseriu num terceiro "tópico" a expressividade estrutural que caracteriza o betão das arquitecturas de Carlo Scarpa como *material dotado de qualidades expressivas capazes de serem exaltadas pelos próprios modos do seu tratamento superficial.* [26]

Pelo ornamento e pela caracterização da superfície, as estruturas de betão de Scarpa manifestam o seu "sentido do grave". Mais que

[22] SCARPA, Carlo. apud POGACNIK, Marco, "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.45

[23] será, por isso abordada separadamente, em [paradoxo].

[24] WRIGHT, Frank Lloyd. apud FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*, p.109

[25] ver FRAMPTON, Kenneth. "Frank Lloyd Wright y la tectónica têx-til", *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 97-121

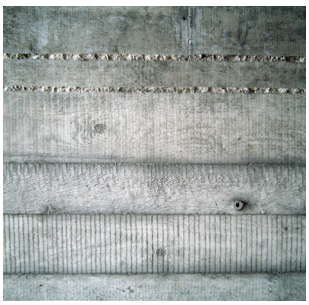
[26] MUSMECI, Sergio. apud, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.43. Engenheiro que se dedicou ao tema do betão armado, Musmeci escreveu um ságio intitulado *Struttura e architettura*, no qual surgem os três modos de expressão de uma estrutura arquitectónica. *O terceiro modo* [de Carlo Scarpa] *é aquele de "aderir com a estrutura a um organismo que tem já outras razões válidas para a sua forma, razões de natureza funcional ou mais em geral arquitectónicas não correlacionadas com os problemas estruturais. Neste caso a estrutura pode nem sequer aparecer; não se manifesta então nenhuma arquitectura estrutural, que de facto, esteja bem claro, nunca é obrigatória. A expressividade estrutural pode ser limitada a conotações secundárias que todavia dão um contributo à composição.*

representar a função estrutural, estas formas narram o seu método construtivo, validado quase sempre pelas evidentes marcas e perfis das cofragens. **[fig. 13]**

As tábuas das cofragens para o betão de Brion foram cortadas com a mesma largura de 11 centímetros[27] e mostram, assim, não só o método construtivo, mas também os processos criativo e compositivo. Se a textura expressiva dá conta da natureza dos materiais e as técnicas aplicadas, a repetição regular desta medida é marca evidente da medição das formas, pois corresponde à multiplicação do módulo, repetida e assinalada em todas as formas.

A modinatura é também expressão do grave das formas de betão, pois através da estratificação da espessura do muro em degraus de 5,5 centímetros, é capaz de nos transmitir a sua espessura, o seu peso.

No pavilhão da meditação, o revestimento em madeira interpreta o tema da modinatura bidimensionalmente, dando conta da ligeireza dessa estrutura; por outro lado, as modinaturas do betão escavam uma profundidade e modelam volumes e formas na massa de betão, acentuadas ainda pela sua plasticidade sob a luz.



[fig. 13] 'Tomba Brion': superfície de betão. Numa mesma superfície foram experimentadas várias possibilidades da cofragem, sempre em madeira de abeto. O tratamento da própria cofragem, a sua disposição na forma e o modo como é retirada, definem as características da nova superfície.



[fig. 14] 'Tomba Brion': pormenor das modinaturas do *arcosolium*. (e o pavilhão da meditação ao fundo) Adiante-se a ideia do tal "paradoxo" pelo peso do betão que levita a partir dos raros pontos de apoio do arco: são cilindros de ferro que permitem um imperceptível movimento do arco, de modo a garantir um comportamento estático eficiente. Levitando, as modinaturas, por um lado parecem mais ligeiras, por outro, acentuam o sentid de forma unificad, sólida, do betão.

[junta]

O espaço moderno que destrói qualquer sentido de membratura, que tira os carácteres cromáticos, que não adopera e não adopta como

[27] múltiplo da medida modular de 5,5.

sustento o ornamento e a decoração, a que é que se pode refazer para obter os valores arquitectónicos que se possam chamar valores vívidos, vivos valores expressivos? [28]

A junta é dispositivo chave na tectónica acreditada por Semper: a junta reconhece na carpintaria a *arte de reunir hastes de madeira ou de metal de modo tal a formar uma estrutura indeformável*.[29] A junta arquitectónica vincula elementos da construção originalmente separados, salientando na sua expressividade tanto o valor de unificação, como o de individualização das peças separadas. A indeformabilidade da estrutura afigura-se numa composição fragmentária e unificada.

Neste sentido, Frederick Kiesler enunciou, (a pretexto do *Grand Verre,* de Marcel Duchamp): *As juntas são ligações perigosas; elas tendem a dis-juntar (tudo na natureza é junto e um grupo de juntas é forma). Por isso, todas as concepções e construção nas artes e arquitectura são cálculos específicos para re-juntar na unidade, materiae artificialmente reunida, e o controlo da sua decomposição."*[30]

A arquitectura enquanto construção de membros, separados e reunidos, identifica a forma construtiva de Carlo Scarpa. A junta scarpiana representa-se a si própria e ao sentido de um todo nela articulado, como analisou Kenneth Frampton: *a junta é considerada como uma espécie de condensação tectónica, como uma intersecção que encarna o toda na parte, independentemente de si o elemento de conexão em questão é de articulação, carga* (...).[31] Frampton propôs, ainda, a junta de dimensão maior que chama para si a reunião das partes do espaço. Assim se tomaria a ponte de acesso à 'Querini Stampalia', que garante a relação *indeformável* edifício-cidade.[32]

Scarpa descreveu a narrativa de uma junta na superfície da sala central da *fondazione*: *Recorda-se da porta de mármore? Pois bem, o material é o mesmo da parede, mas dá-se conta que se trata de uma porta porque o indica a articulação das juntas entre parede e porta. Esta porta convida-te a por a mão ali, para abri-la. É uma outra maneira, diferente, de resolver um problema antigo. E além disso, assim dás-te*

[28] SCARPA, Carlo. apud POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.43

[29] POGACNIK, Marco, "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.38

[30] KIESLER, Frederick. apud POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.42

[31] FRAMPTON, Kenneth. "Carlo Scarpa y la veneración de la junta", *Estudios sobre cultura tectónica*, p.285

[32] FRAMPTON, Kenneth, Loc. Cit..

conta que é uma porta... [33]

As paredes laterais desta sala são totalmente revestidas em travertino. Discretamente, a porta interrompe o rail de latão. A sua presença assinala-se pela mudança de sentido do travertino, pela descontinuidade da linha dourada e, acima de tudo, pelo recortado em "Z", que separa efectivamente o plano da porta daquele que reveste o muro. A falta de um puxador incentiva a tocar na pedra e a querer descobrir o que se lhe está por detrás (uma pequena sala de exposição). Deste modo, a porta vem competir com o pórtico envidraçado que convida para um luminoso pátio verde: se não despertasse a curiosidade no seu feitio, provavelmente não seria jamais aberta. **[fig.15]**

Os elementos da obra scarpiana procuram apelar e suscitar o interesse do visitante ou observador, pois só assim ele percorrerá e sentirá verdadeiramente o espaço.



[figs. 15] 'Fondazione Querini Stampalia': porta de travertino sobre a sala central.

No pavilhão da meditação, em Brion, a estrutura seria igualmente indeformável sem a decomposição dos pilares de sustentação. A expressão decomposta destes elementos vem enfatizar a sensação de leveza do volume levantado do chão (ou da água) e, a par da disposição desalinhada, fá-lo parecer levitar. Esta fragmentação da estrutura e, porconseguinte, da forma construída, não deriva de necessidades estruturais ou estáticas, mas de vontades espaciais e intenções de significado expressivo.

Scarpa explorou o valor da junta nas possibilidades construtivas dos

[33] SCARPA, Carlo. "Intervista a Carlo Scarpa", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzaroli. *Carlo Scarpa : 1906-197*, p.298

revestimentos, dos mecanismos, das estruturas e das próprias formas. Da arquitectura de membratura assim produzida, salienta-se, mais que a sua indeformabilidade, os efeitos da sua expressividade pela carga tectónica sensível na materialidade e na narrativa construtiva. A necessidade de (de)compor a forma na junta justifica a construção dos significados expressivos perceptíveis pelo sujeito arquitectónico.

["lógica visiva"]

Gosto de entender a lógica visiva de uma obra antiga de uma certa dimensão. Em Castelvecchio os antigos construtores propuseram-se o problema da identidade formal de uma série de compartimentos e da sua ligação. /Queria conservar o carácter, a originalidade de cada sala; (...). *Dado que as salas eram quadradas, dispus uma viga duplicada em aço como sustentáculo do ponto de cruzamento das duas vigas em betão, de modo tal que indicassem as direcções salientes para a estrutura formal do edifício. No seu cruzamento acentuava-se a importância do quadrado, porque o cruzamento de duas vigas sugere implicitamente a coluna que ajuda a definir o quadrado... Esta é a lógica visiva à qual queria referir-me.*[34]





[figs. 16 e 17] 'Museo di Castelvecchio': pormenor do vigamento de uma sala (em cima) e vista interior da galeria (em baixo).

À lógica visiva corresponde a expressão da identidade formal do espaço que, no caso da galeria das esculturas de Castelvecchio significa a sucessão linear de várias salas de exposição. A viga rompe os muros transversais ao longo de todas as salas, clarificando a sua continuidade e explorando o tal sentido *indefinido, "privo de um início e de um fim"*[35] que Scarpa reclama do perfil moderno. A cruz simulada em cada sala imprime-lhe um carácter centralizante; porém, a viga metálica vem sobrepor-lhe o eixo de continuidade entre salas, representando a totalidade do corpo, desde a galeria à sala de recepção do museu. **[figs. 16 e 17]**

A disposição e orientação das esculturas não responde à centralidade espacial da sala: daqui decorre a distinção entre a função expositiva e a lógica visiva do espaço. A lógica visiva compreende a identidade formal pura do espaço, aquele que sempre existiu e que mantém os seus valores essenciais, independentemente da função a que serve.

[34] SCARPA, Carlo. "Intervista a Carlo Scarpa", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzaroli. *Carlo Scarpa : 1906-197*, p.298

[35] SCARPA, Carlo. apud POGACNIK, Marco: "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.43

*

Na 'Gipsoteca Canoviana', a lógica visiva relata-se na estrutura, bem como na junta. A nova ala acrescentada estende-se em paralelo ao edifício neoclássico. A ligação entre ambos pelo interior é assinalado na diferenciação estrutural: a ala mais antiga fora erguida em pedra e a nova ala exibe a estrutura metálica e o betão revestido a reboco branco. As vigas de betão (em número excessivo para mera resposta estrutural) ligam transversalmente ambos os espaços (velho e novo) e ambos os muros (de pedra e de betão), iluminando-os a ambos pela luz que se lhes atravessa na cobertura. **[fig. 18]**



[fig. 18] 'Gipsoteca Canoviana': vista do interior, o corpo horizontal e a articulação com o edifício neoclássico.
A estrutura metálica é usada segundo o sistema estrutural tradicional coluna e arquitrave. A simetria característica da coluna é relatada pela rotação dos perfis.

Os dois volumes do novo espaço, horizontal e vertical, expõem a sua articulação formal: na transição entre os diferentes pés direitos, duas frestas verticais interrompem o muro. As frestas são o resultado da subtracção da matéria incidente na intersecção entre os prismas vertical e horizontal: quando existe espaço interior para além do muro, a fresta é penumbra, no outro caso é uma abertura de luz para o exterior. Esta espécie de junta simbólica, juntamente com um degrau quase imperceptível dão conta da lógica visiva do novo espaço.

A tectónica vem assim representar a construção de uma narrativa do espaço: a identidade formal do espaço revela-se no valor expressivo dos elementos construtivos e estruturais.

[paradoxo]

[...] *nenhum arquitecto, creio, soube ir tão longe quanto Carlo Scarpa no encenar a luta entre o peso e a rigidez, no fechar a via directa às forças e desviando-as e travando-as, prolongando a luta com dilecto, humor e um pronunciado gosto pelo paradoxo - submetendo a dura prova as capacidades técnico-construtivas e as faculdades hermenêuticas do público.* [36]

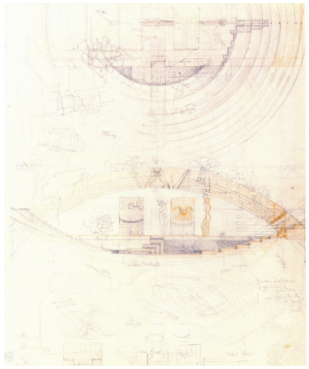
A construção fragmentária de Carlo Scarpa exibe uma arquitectura que se dá como um enredo de mecanismos, onde a técnica é celebrada como um fim em si mesmo:[37] o arquitecto explora ao máximo as possibilidades dos materiais e das técnicas, e expressa-os através de episódios estruturais que protagonizam a composição espacial. A es-

[36] REICHLIN, Bruno. "Le vie trasverse della tettonica scarpiana", *Struttura e Forme*, p.11

[37] *Scarpa desenvolveu as suas juntas não só como conexões funcionais, mas também como celebrações fetichistas da técnica como um fim em si mesmo.* FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 296

trutura expõe as suas capacidades de compor espaço: o seu "sentido do grave" é superado pela determinação da lógica visiva do espaço. Assim, coloca-se em jogo a essência da tectónica: a relação entre *ser e parecer,* particularmente entre peso e suporte.

Os artifícios que Scarpa usou por vezes na técnica da montagem vêm negar a realidade estrutural que lhes antecede, provocando sensações de instabilidade ou de expressão ambígua dos pesos. Para estes casos paradoxais, Eduard Sekler introduziu o termo *atectónica*: a negação expressiva da realidade construtiva, a oposição entre ser e parecer.[38] As formas aparentes "negam" ou "ocultam" *visualmente a interacção expressiva da carga e o suporte na arquitectura*[39].





[figs. 19 e 20] 'Tomba Brion', arcosolium: desenho de estudo de Carlo Scarpa (em cima), vista exterior para Norte.

Assim procedeu Carlo Scarpa nas suas arquitecturas: *mesmo no ponto crítico onde apoia a viga, o ponto onde deveria ser maior o ênfase dado à estática da estrutura, pois bem, mesmo nesse ponto Scarpa intervém para suspender o peso, o sentido do grave da construção.*[40]

Este efeito sucede na 'Tomba Brion' com o *arcosolium*: o arco desdobra-se em modinaturas e toda a estrutura parece levitar, apesar da pesada massa de betão em que é construído. O "anfiteatro" escavado no solo faz simetria com o arco de betão, e ambas geometrias tocam-se nos pontos extremos do arco. O arco pousa no terreno através de quatro cilindros de ferro imperceptíveis (dois em cada extremo) que fazem a articulação (a seco) com o solo. Resolvendo o problema estático da estrutura, o arquitecto encena um *arcosolium* que levita sobre as tumbas. **[figs. 19 e 20]**

O 'Giardino delle Sculture' (pavilhão d'Itália, Bienal de Veneza, 1951/52) nasce da necessidade de ventilação do edifício, o pátio foi estruturado como um momento de passagem e pausa do pavilhão, onde simultâneamente se expõem esculturas. A identidade formal do espaço é dada principalmente pelos elementos estruturais. Cobrindo-o parcialmente, o pátio ostenta uma dinâmica laje de cobertura assente em três grossos pilares. O enredo arquitectónico articula a disposição

[38] Num ensaio posterior ao "Structure, Construction, and Tectonics", de 1973, Eduard Sekler introduziu o termo "atectónica", numa apreciação crítica ao Palais Stoclet de Joseff Hoffmann: *Ali onde aparecem dois ou mais destas molduras paralelas, bem em esquinas ou em juntas, produz-se um efeito que tende a negar a solidez dos volumes edificados. Persiste certa sensação, como se as paredes não fossem de construção pesada, mas enormes folhas de material fino, unidas nas esquinas com bandas de metal para proteger os cantos... O resultado visual é bastante surpreendente e atectónico no extremo.* SEKLER, Eduard. apud FRAMPTON, Kenneth, *Studios sobre cultura tectónica*. p.30

[39] SEKLER, Eduard. apud FRAMPTON, Kenneth, ibíd., p.31

[40] a propósito do 'Condominio Borgo' (Vicenza, 1973-75). POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.50

dos pilares com os espelhos de água, os bancos, os canteiros e os prismas de suporte das esculturas.

Mais que a necessidade concreta de produzir um espaço coberto,[41] esta cobertura estende-se como braços aos pontos distantes do pátio, unificando os elementos formais e justificando a existência de elementos verticais maiores - os pilares - essenciais como pontos reguladores da composição. Os pilares intersectam os muretos, bancos e canteiros em tijolo que se erguem do traçado geométrico do pavimento. Adriana Marcianò chamou a estes pontos as *paragens espaciais*[42], pois de resto, o espaço é circulação, passagem e transitoriedade.

Os pilares têm secção amendoada e um grosso volume que parece exagerado em relação à leveza da laje de cobertura: os pilares são canteiros, no seu interior. A laje pousa suavemente sobre estes pilares, e nos pontos de apoio surgem buracos na cobertura e vegetações oriundas dos pilares. A superfície da laje não é uniforme, apresenta duas matérias diferentes unificadas por um contorno de betão escurecido.

A expressão dos pilares transmite grande peso, seja pela proporção de dimensão em relação aos outros elementos ou pela forma como no pavimento se articula com eles. Pela sua forma, imprime densidade e tensão dinâmicas no espaço. A ligeireza contrastante da cobertura é enfatizada pelas vegetações que constituem uma espécie de "suporte fictício"[43]: na verdade, ela apoia-se sobre pequenas esferas metálicas, douradas, que exprimem uma certa instabilidade estrutural. Este ponto de juntura entre pilar e cobertura é o princípio de todo o paradoxo. A par da ambiguidade na relação peso-suporte, a junta transmite uma fragilidade que é expressiva ao mesmo tempo: a cobertura levita sobre pontos de luz, ornados por plantas pendentes, onde quase não se vê a pequena esfera dourada, chave de toda a articulação.

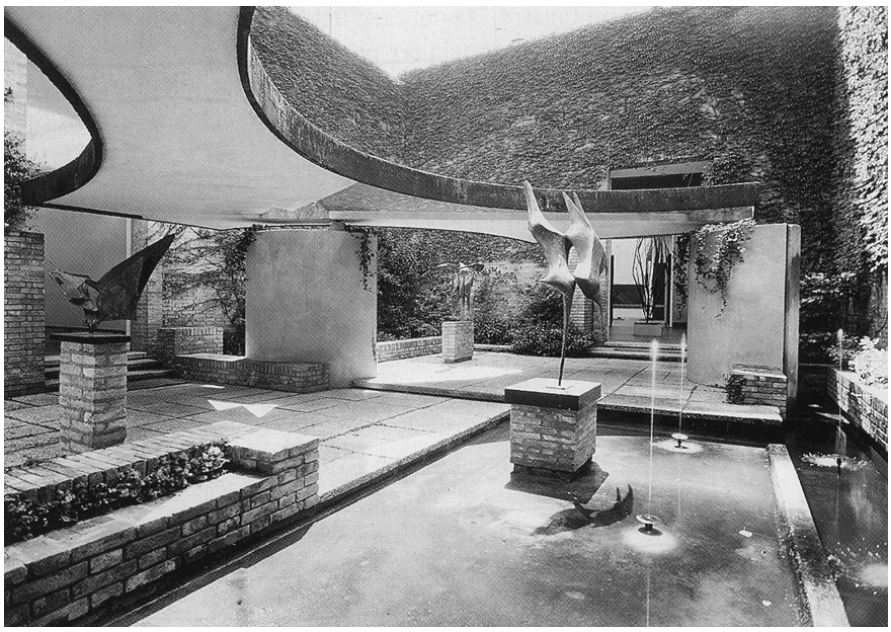
Alberto Viani salientou o carácter poético e artístico da construção: *mas se existe já uma escultura neste jardim, e poeticamente alcançada, porquê devo eu meter as minhas; esculturas debaixo de uma escultura nunca se viu.*[44]

[41] Esta necessidade revela-se somente na ligação entre as duas portas, pois como pátio, este espaço não precisaria de cobertura. De facto, até as esculturas expõem-se a descoberto.

[42] MARCIANÒ, Adriana. *Carlo Scarpa,* p.42.

[43] LANZARINI, Orietta. ""Una scultura poeticamente raggiunta". Il cortile-giardino del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia", *Casabella* 752 (2007), p.7

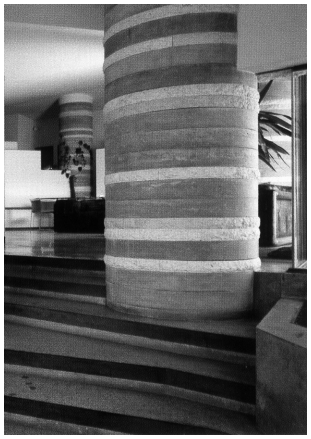
[44] VIANI, Alberto. apud LANZARINI, Orietta. ""Una scultura poeticamente raggiunta". Il cortile-giardino del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia". *Casabella* 752 (2007), p.7



[fig. 21] 'Giardino delle Sculture', com esculturas de Luciano Minguzzi.

De significado análogo, os pilares da 'Villa Ottolenghi' são sobredimensioandos[45] e caracterizados individualmente na casa.

São nove e correspondem aos elementos reguladores da composição formal. Os pilares são constituídos por discos sobrepostos alternadamente de betão e dois tipos diferentes de Prun de Verona. Esta superfície destaca-se quer das paredes e tecto brancos, e chão luminoso do interior, quer do reboco rugoso do exterior. A disposição aparentemente aleatória é, antes pelo contrário, pensada ao milímetro, de modo a prever certas relações no espaço. O "sentido do grave" desta construção não enuncia uma narrativa das funções e pesos estruturais, mas antes uma preocupação com a composição espacial e o seu valor sensual. **[fig. 22]**



[fig. 22] 'Villa Ottolenghi': vista do interior

O sentido paradoxal da *poesia da construção*[46] manifesta uma pesquisa nos métodos estruturais que imprimem alto valor à composição formal do espaço. Através do jogo de gravidades particularmente na medida, na matéria e nas potencialidades do detalhe da estrutura, o arquitecto representa um desafio às capacidades interpretativas do observador, um estímulo a uma envolvência íntima com a obra.

[da parte ao todo]

O espaço coberto reservado à estátua equestre de Cangrande em

[45] medem 88 centímetros de diâmetro, informa Francesco Dal Co. (medida modular de 11)

[46] - a tectónica. FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*, p.336

Castelvecchio é um verdadeiro e próprio teatro tectónico. [47]

As duas alas do castelo ligam-se a dois níveis em torno da estátua do *Cangrande II della Scala*[48]: dois grandes pedestais elevam-se à altura do primeiro piso, um com a estátua e outro para se a observar. O mesmo betão que recorta a muralha medieval, sustenta o passadiço de metal e madeira que conduz à *Reggia*, onde se entrara em primeiro lugar. Um pilar parte em betão do rés do chão e transita para perfil metálico no primeiro piso, para suportar a nova cobertura em cobre, prolongada do antigo telhado. A viga dupla de ferro que sai a eixo da cobertura, apoia sobre a antiga muralha.

Os elementos estruturais articulam-se numa justaposição que vem crescente desde o rés do chão até à cobertura, entre a massa pesada do betão, a resistência dos perfis metálicos e o acabado delicado em madeira. Este cenário fabrica a desmaterialização dos objectos ligados num espaço comum.

A tectónica da obra scarpiana, como se tem vindo a caracterizar, incide sobre a narrativa de uma forma "fragmentária": os elementos construtivos juntam-se segundo determinada composição, exibindo simultaneamente a sua presença separada e individual, e a sua função no todo, através da representação matérica, da movimentação de forças e da manifestação de pesos - na expressão dos graves. Existe assim, uma relação que vai da parte ao todo, uma coesão que permite a unidade coerente do conjunto: a coerência da forma arquitectónica para com o modo como é vivido e percebido o respectivo espaço.



[fig. 23] 'Museu di Castelvecchio': espaço exterior entre a 'Torre del Mastio', que será à esquerda, e a Reggia, à direita - onde se encontra instalada a estátua de Cangrande della Scala, uma das obras mais emblemáticas do museu.

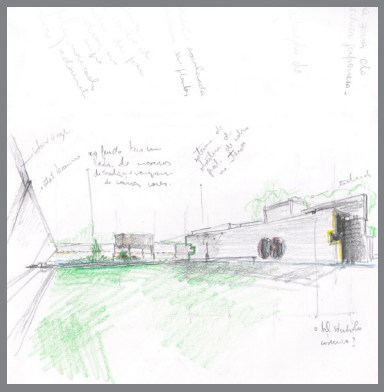
[47] REICHLIN, Bruno. "Le vie trasverse della tettonica scarpiana", *Carlo Scarpa. Strutture e forme*, p.13

[48] estátua do Senhor de Verona no século XIV, que mandou construir a ala norte do castelo, onde se encontra a galeria das esculturas.

02| o espaço íntimo scarpiano. das imagens da *villa* Ottolenghi

‘Tomba Brion’ - esquissos da autora, Junho 2009.

e da *tomba* Brion.



nota prévia

A arquitectura conhece duas possibilidades fundamentais de formação do espaço: o corpo fechado, que isola o espaço no seu interior, e o corpo aberto que abraça uma parte do espaço ligado ao contínuo infinito. A expansão do espaço torna-se visível no posicionamento dos corpos alinhados em profundidade ou ordenados como placas ou barras.[1]

O valor matérico e construtivo das arquitecturas de Carlo Scarpa, como se tem vindo a caracterizar, equivale ao efeito expressivo e sensível do espaço, sugestivo à participação do sujeito na obra. Considerando então esse valor físico, persegue-se a presença do sujeito no espaço e interpreta-se significados da sua experiência, vivência ou imagem de habitabilidade. O espaço scarpiano é caracterizado, então, na sua configuração geral: às condições construtivas registadas no pretexto 01 junta-se os dispositivos de definição do espaço e a dialética interior-exterior, constante das obras de Carlo Scarpa. Certos dispositivos de definição do espaço evidenciam-se pelas formas menos convencionais e, por isso, executam papéis particulares na modelação do espaço e na consequente relação com o sujeito. Destes dispositivos destacam-se a porta, o umbral e a escada e da dialética interior-exterior evidencia-se o papel da Natureza e elementos naturais presentes no espaço destas arquitecturas scarpianas.

Do elenco de obras levadas a cabo pelo arquitecto, destaca-se a frequente incidência nos temas da habitação, do sepulcro e da exposição.[2] Carlo Scarpa explorou os significados de cada um destes temas da arquitectura e daí parece resultar a pesquisa sobre os efeitos que o espaço deve traduzir.

Em toda a sua obra está fortemente presente o valor artístico da forma arquitectónica, bem como a narração da sua mesma construção, enquanto factor expressivo aos sentidos do sujeito. Nos temas da habitação e do sepulcro, a obra de arquitectura mantém o sentido da forma artística e da sua narração expressiva ao sujeito. No entanto, o simbolismo do habitar, tanto num tema como noutro, ultrapassa a experiência da arquitectura enquanto vivência transitória. No espaço íntimo scarpiano a narrativa arquitectónica insinua-se menos

[1] ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*, p.20

[2] Da exposição, refere-se essencialmente as obras de requalificação, relatadas constantemente no primeiro capítulo, como o Museo di Castelvecchio, ou a Fondazione Querini Stampalia, mas também o Negozio Olivetti (Veneza, 1957/58), um *showroom* das máquinas de escrever da marca; abordados no pretexto seguinte. Da habitação, são pequenas requalificações e obras *ex-nuovo*, onde se destacam a 'Villa Veritti' (Udine, 1955-61) e a 'Villa Ottolenghi'. Do tema do sepulcro, destacam-se os túmulos Galli (Genova, 1976-81), Veritti (Udine, 1951) e, particularmente, Brion.

evidentemente sobre o espectador em relação à sua obra de cariz expositivos, por exemplo; a forma parece menos fragmentada nos seus elementos construtivos, formais, ornamentos. Estes espaços produzem efeitos que confortam o sujeito-habitante na permanência, oferecem as condições dignas do habitar: um espaço interior, protegido do mundo exterior, preparado para a intimidade física e/ou intelectual. Os efeitos destes espaços não precisam ser narrados nem evidenciados na forma arquitectónica, eles fazem-se sentir mesmo que o espectador não se aperceba. Assim Scarpa disse que deveria ser qualquer boa arquitectura: *se a arquitectura é boa, quem a escuta e a vê sente os benefícios sem se dar conta. O ambiente educa de maneira crítica. O crítico, pelo contrário, é ele que descobre a verdade das coisas.*[3]

[3] SCARPA, Carlo: “Mille Cipressi”; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol: *Carlo Scarpa: 1906-1978*, p.287



I. configuração intimista do espaço interior.

nota prévia

A casa é, à primeira vista, um objecto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. A sua realidade inicial é visível e tangível. [...] Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade.[1]

As imagens da casa e do habitar concedidas por Bachelard são apropriadas na caracterização da 'Villa Ottolenghi' e da 'Tomba Brion', enquanto espaços íntimos, apesar das diferentes finalidades. A "transposição da função do habitar" para a 'Tomba Brion' encontra sentido na configuração de um espaço de simbologias transcendentais, protegido de forma propícia ao exercício da reflexão, da imaginação.[2]

O espaço íntimo de ambas as obras, casa e tumba, traduz-se no seu espaço interior configurado pelos dispositivos de definição espacial e caracterizado na superfície. Os dispositivos de definição espacial (paredes, tectos, chão, escadas, portas, elementos estruturais, aberturas e passagens e ainda os elementos naturais, como a água e as espécies vegetais) fabricam diferentes formas do espaço, diferentes ambientes e as mais variadas relações entre eles. Alguns destes dispositivos são artigos da arquitectura de Carlo Scarpa e repetem-se na 'Villa Ottolenghi' e na 'Tomba Brion', aproximando-as nesta concepção do espaço íntimo. Refira-se particularmente, na caracterização da dimensão interior, os elementos naturais, a escada e o tema da abertura, que se manifesta sob diversas formas.

Ainda que estabelecendo ligações com o exterior, o espaço interior

[1] BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p.63, 64

[2] *O sentido de habitar origina os significados básicos da arquitectura: as sensações de protecção e segurança, as de comodidade e privacidade e as de agrado ou desagrado. Habitar origina o sentido de pertença a um lugar e a referencialidade desse centro no qual se localiza a pessoa.* [ROA, Alberto Saldarriaga. *La Arquitectura como Experencia,* p.204] *Com os ninhos e as conchas, estávamos evidentemente diante das transposições da função de habitar. Tratava-se de estudar intimidades químicas ou toscas, aéreas como o ninho na árvore ou símbolos de uma vida duramente incrustada na pedra, como o molusco.* [BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p.145] O filósofo escreveu que o ser protegido propicia-se à imaginação: *Queremos simplesmente mostrar que quando se abriga, se protege, se cobre, se oculta, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido. A imaginação vive a protecção, em todas as nuanças de segurança, desde a vida nas conchas mais materiais até às mais subtis dissimulações no simples mimetismo das superfícies.* [BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p.141]

Também na sequência da teoria de Bachelard, Alberto Saldarriaga escreve que *em certa medida e com algum risco pode-se afirmar que a imagem é uma síntese da experiência*; *a experiência da arquitectura tem*, portanto, *dois momentos significativos, o da vivência e o da imagem dessa vivência que se guarda na memória.* ROA, Alberto Saldarriaga. *La arquitectura como experiencia*, p.62

[fig. 1] 'Tomba Brion': entrada do complexo pelo *propileus*.

exprime por si mesmo uma espécie de cenário configurado para a intimidade, ou seja, um espaço cujas condições físicas proporcionam o conforto e bem-estar, adequados ao habitar: um espaço protegido, onde o ser se sente próximo de si mesmo, onde pode repousar, reflectir, imaginar.

Estas duas obras reunem os artigos scarpianos numa forma construtiva simplificada que fabrica o ambiente e a atmosfera do espaço íntimo. Também Bachelard disse, citando Baudelaire, que *num palácio não há um cantinho para a intimidade: a simplicidade seria um centro de condensação da intimidade.* [3]

As obras aproximam-se, assim, pela concepção formal e espacial, como uma espécie de manifesto das pesquisas de Carlo Scarpa, ao longo da sua vida como arquitecto.[4]

[superfície]

O exterior pertence à "civilização", o interior pertence ao "indivíduo". O interior é o lugar do habitar. Assim o muro da casa divide-se em duas faces: uma é pública, a outra é privada. A fachada não deve revelar aquilo que o quarto esconde.[5]

Adolf Loos defendia que o revestimento deveria caracterizar o espaço revestido, daí que a superfície do exterior deva integrar o objecto na envolvente (na sociedade, na cidade, na natureza) e, pelo interior, satisfazer as necessidades do indivíduo.

No espaço íntimo, a superfície é delicada e sugere a *ordem do tacto*, como o enunciou Bachelard, a partir do pensamento de Bernard Palis-

---

[3] BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p.47

[4] A Villa Ottolenghi foi concluída postumamente segundo as indicações do arquitecto e a *Tomba* Brion permaneceu com, pelo menos, alguns detalhes por finalizar. Ambas mostram, no entanto, uma fase bastante madura do arquitecto, uma experimentação *ex-nuovo* cujo processo de simplificação formal muito as distingue de certas obras passadas, como seja por exemplo, a *Villa* Veritti, onde o próprio Scarpa admite ter imitado Frank Lloyd Wright [ver "Intervista a Carlo Scarpa"; DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa,* p.297] Estas duas obras aparecem como uma experimentação e manifestação de um aprendizado que digeriu os diversos influxos e conhecimentos e expressa-se numa linguagem própria. Giuseppe Tommasi - colaborador de Scarpa em Ottolenghi - *teria a impressão que Scarpa evoluisse sensivelmente para comportamentos e registos sempre menos "scarpianos" no sentido redutivo e decorativo que este termo subentende.* Zanchetin acrescenta que, prestando atenção aos elementos exteriores, se poderia repetir esta consideração para o complexo Brion. ZANCHETTIN, Vitale. *Carlo Scarpa: Il complesso monumentale Brion*, p.46

[5] GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*, p.22. A respeito da obra de Adolf Loos, Benedetto Gravagnuolo explica que *não se trata somente do renovamento do método projectual - aliás de grande importância - consistente no indicar a prioridade do "construir do interior para o exterior". A verdadeira reviravolta teórica do intimismo está na afirmação da absoluta alteridade do interior em relação ao exterior.*

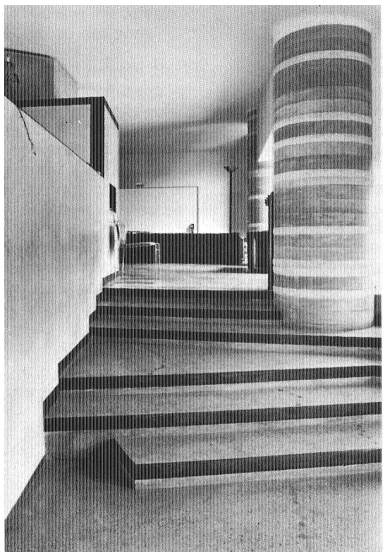
sy sobre o habitar a concha: *o homem quer (...) habitar uma concha. Quer que a parede que protege o seu ser seja inteiriça, polida, fechada como se sua carne sensível devesse tocar as paredes de sua casa. O devaneio de Bernard Palissy expressa, na ordem do tacto, a função do habitar.* [6]

A casa como concha cresce à medida do indivíduo, isto é, o espaço do habitar adapta-se ao habitante e ao seu bem-estar (as suas necessidades, vontades e actividades). Segundo Bachelard, a concha tem a particularidade de poder ser *indelicada* pelo exterior, mas o interior é *sedoso*, macio, delicado, pois que está em contacto com o corpo do indivíduo, como se a nú estivesse.[7]

Em "Invólucro" caracterizou-se as superfícies interiores dos pequenos edifícios do complexo de Brion: Scarpa as terá ilustrado com mosaicos e um reboco "sedoso". Os volumes meramente em betão pelo exterior, oferecem materiais diversos pelo interior, mais quentes e delicados. **[fig. 2]**



[fig. 2] 'Tomba Brion': entrada do complexo pelo *propileus*.



[fig. 3] 'Villa Ottolenghi': vista interior da área da escada com o volume da lareira e mezanine do escritótio.

Mimeticamente, os interiores da Villa Ottolenghi apresentam as paredes e tecto de rebocos coloridos e sedosos (azul e amarelo no volume da lareira, branco nas paredes e painés e bege no volume cilíndrico do quarto de banho), ao contrário do reboco rugoso do exterior;[8] o chão é luminoso e desenhado delicadamente; os discos dos pilares são em betão liso e pedra texturada. **[fig. 3]**

O sentido táctil das superfícies scarpianas é evidente em toda a sua obra. No entanto a distinção que efectua entre interior e exterior é clara nestes espaços de Brion e Ottolenghi, mais que, por exemplo nas obras museológicas, como o museu Castelvecchio ou a Querini Stampalia. A superfície caracteriza o espaço, segundo o ambiente que lhe intende atribuir e os efeitos que deve gerar: as superficies interiores da *villa* e da *tomba* apresentam trabalhos minuciosos e delicados, texturas macias e suaves, capazes de gerar ambientes de conforto e proximidade ao sujeito, de caracterizá-los na intimidade.

[disposição e núcleo]

A articulação volumétrica dos interiores da casa que segue o *raum-*

[6] BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p.140 (a partir de PALISSY, Bernard: "Recepte véritable")

[7] BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p.129

[8] O reboco do interior parece ser o mesmo usado na 'Tomba Brion'.

plan[9], *parece responder a uma intenção psicológica de criar uma* Einfühlung *(simpatia simbólica) entre objecto e sujeito, entre o espaço habitável e quem o habita. Os ambientes são, de facto, tanto mais pequenos, quanto mais íntimos.*[10] Esta casa loosiana[11] seria dividida em duas áreas: *o espaço servido e o espaço servente. O espaço servido é reservado às actividades dos proprietários e dos seus amigos. É a casa em si, que é então subdividida entre as áreas pública (diurna) e privada (nocturna). (...) A segunda zona, o espaço servente, agrupa os serviços necessários para que a vida doméstica possa decorrer sem problemas.*[12] A disposição da casa define uma área de serviço e a área de vivências da casa e, nesta última, uma zona social e uma zona íntima: toda a casa dispõe-se segundo uma organização funcional e um degradé de intimidade simultâneos, desde os quartos mais íntimos (área nocturna), aos espaços de estar (área diurna), e às divisões de serviço, as menos íntimas da casa.

Na teoria da arquitectura orgânica de Frank Lloyd Wright, a casa seria uma *falsificação mecânica do corpo humano*, onde os vários compartimentos se articulariam naturalmente numa lógica funcional orgânica, que define a zona social como o espaço central da casa, onde a lareira representa o seu coração.[13] Se a casa loosiana se define pelo degradé de intimidade, reflectindo a importância do quarto como núcleo íntimo

[9] Nas palavras de Panayotis Tournikiotis, *raumplan* corresponde à *resolução do plano no espaço*. Heinrich Kulka foi quem introduziu o termo *raumplan* pela primeira vez, alegando: *Graças a Loos, o mundo conheceu uma nova e mais elaborada concepção do espaço: a realização do pensamento no espaço, a composição de planos em vários níveis diferentes, a composição de diferentes partes que ainda se relacionam entre elas de modo a criar uma estrutura harmoniosa baseada na economia de espaço. As partes têm, de acordo com a localização e uso, não apenas tamanhos variados mas também alturas variadas. (...) Ele explora, ao máximo, as possibilidades oferecidas pelo material e o volume habitável. (...) o arquitecto que pensa apenas horizontalmente precisa de construir um espaço maior para criar o mesmo volume habitável [que Loos].* KULKA, Heinrich. apud. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos,* p. 180

[10] GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*, p.22

[11] O recurso à obra de Loos, pois nas suas casas se representa o raumplan, vem somente servir de fundamento aos seus princípios de arquitectura, e não para qualquer tipo de comparação formal com a obra de Carlo Scarpa.

[12] TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*, p.71

[13] *Toda a casa é uma falsificação mecânica do corpo humano, demasiado complicada, torpe e confusa. Cabos eléctricos como sistema nervoso, canalizações como entranhas, sistemas de aquecimento e lareira como artérias e coração, e janelas como olhos, nariz e pulmões em geral. A estrutura da casa é também uma espécie de tecido celular cheio de ossos, que tem agora a complexidade de um manicómio ou algo parecido*. WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.113

da casa;[14] a casa wrightiana define o núcleo na sala de estar que é o centro da vida familiar.

A lareira representa, de facto, um dispositivo de familiaridade, de intimidade. Um dos quatro elementos da arquitectura de Gottfried Semper, seria a lareira: o elemento moral, sagrado, da arquitectura, *em torno da qual tudo se ordena e configura.*[15] No mesmo sentido, Gastón Bachelard define a lareira como a principal fonte de calor e conforto na casa simples, oriunda da cabana.[16]

*

A propósito da Villa Ottolenghi, Francesco Dal Co informa: *redacções sucessivas do projecto atestam que (...)* [as] *escolhas mantêm-se substancialmente inalteradas, enquanto numerosos outros esquissos demonstram como Scarpa concentrou a sua atenção na configuração do ambiente principal, reservando aos anexos considerações marginais.* [17]

Os ambientes interiores da casa organizam-se sobre um só piso e dividem-se substancialmente em duas áreas: o espaço principal com a sala de estar, de jantar, o escritório e o quarto de dormir patronal; e os *anexos* que representam os restantes quartos de dormir e a cozinha. Esta distinção reflecte-se particularmente no desenho cuidado do pavimento que se estende ao longo do espaço principal. Os "anexos" são atracados ao espaço central, como espaços serventes que assim garantem o funcionamento eficaz do espaço servido - o núcleo central - e da casa.

---

[14] Pode-se notificar o exemplo do apartamento de Loos, onde o quarto que projectou para a sua esposa em 1903 destaca-se como área mais íntima da casa, assim como referiu Tournikiotis. Os materiais de revestimento assumem um importante papel: *O quarto branco que Loos desenhou para Lina, era o lugar mais íntimo da casa. As paredes brancas, as cortinas brancas e os tapetes angorà de carneiro brancos criaram uma fluidez sensual e delicada; todos os objectos no quarto eram brancos. Até os armários estavam dissimulados por panos claros de linho. Esta era uma arquitectura de silêncio, de uma aproximação sentimental e erótica. O seu contraste com os espaços de estar mais públicos atesta o método de composição que foi governado estritamente pelo status psicológico de cada quarto.* TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*, p. 36.

[15] *O primeiro sinal da passagem à estabilização, depois da caça, a luta e a vida nómada no deserto, hoje como então, quando os primeiros homens perderam o Paraíso, é a construção da lareira e o uso da chama que vivifica, que aquece e cozinha a comida. Em torno da lareira recolhiam-se os primeiros grupos, se travavam as primeiras alianças, as primitivas concepções religiosas formularam-se como práticas culturais. Em todas as fases de desenvolvimento da sociedade esta constitui-se como um centro sagrado, em torno da qual tudo se ordena e se configura.* SEMPER, Gottfried. "I 4 elementi dell'architettura", apud QUITZSCH, Heinz. *La visione estetica di Semper seguito da Gottfried Semper I 4 Elementi dell'Architettura*, p. 206

[16] Bachelard refere a casa de infância de Henri Nachelin (do seu livro *Le Serviteur*), onde expõe os sentimentos do autor, as sensações, o sentido de segurança na casa e a sua centralidade no calor da lareira. BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p.48

[17] DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, pp.32

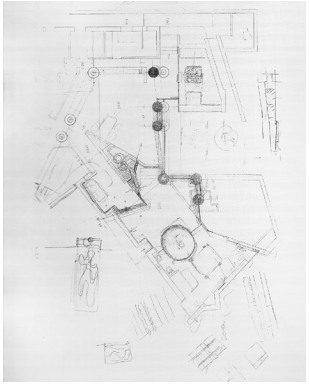
O espaço central define-se na disposição de nove pilares e da lareira. Estes são, de facto, os pontos fixos desde as primeiras fases do projecto. Os pilares distribuem-se no espaço central como uma espécie de elemento comum, a par do pavimento, ainda que se deixem ficar pelas áreas comuns, declaradamente mais abertas.[18] **[fig. 4]**

A lareira tem duas frentes (abre-se para a zona de estar e para o "escritório") e encontra-se no centro geométrico da casa.[19] A configuração deste dispositivo é diagonal ao espaço e desenha de certo modo um encerramento da zona de estar, onde depois, pela escada, se passa a outra pequena sala e desta ao quarto patronal.

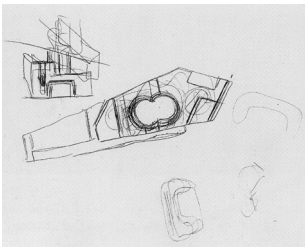
Como coração da casa, elemento moral e social, e principal fonte de calor e conforto, a lareira foi um dos dispositivos profundamente estudados pelo arquitecto. De certo modo, este seu valor simbólico poderá explicar a forma de ***vesica piscis*** que mais uma vez Scarpa propõe, pela duplicação da respectiva chaminé. **[fig. 5]**

A configuração da casa e a disposição dos espaços e elementos interiores são capazes de gerar um núcleo de intimidade, que é caracterizado simultâneamente pela materialidade da superfície. O núcleo identifica-se nas áreas servidas da casa onde desenvolvem, portanto, as actividades de lazer, de socialização, repouso, e outras associadas ao estar do indivíduo habitante; e representa-se no dispositivo responsável pelo calor irradiante da casa - a lareira.

Assim, o espaço central é o núcleo íntimo de Ottolenghi. Nesta configuração, porém, ainda a escada tem um papel fundamental, pois representa-se como uma espécie de sinédoque da modelação descendente de toda a casa.



[fig.4] 'Villa Ottolenghi': desenho de estudo inicial, de Carlo Scarpa, onde se vêm já os pilares e a lareira praticamente como permaneceram na casa, e estudam-se pequenas variações relacionadas com as relações visuais que se pretendem criar.



[fig. 5] 'Villa Ottolenghi': desenho de estudo de Carlo Scarpa para o volume que incorpora a dupla lareira.



[fig. 6] 'Villa Ottolenghi': vista interior para o volume das lareiras.

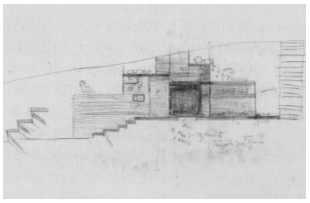
[18] O papel dos pilares no espaço será aprofundado mais à frente.

[19] Circunscrevendo a planta da casa a um quadrado, a lareira encontra-se precisamente no ponto de intersecção de ambas as diagonais.

Ainda em relação ao sistema do *raumplan*, as escadas teriam a função de *unir ao máximo entre si os espaços de estar (...) e os espaços de dormir*,[20] correspondentes a diferentes pisos na casa loosiana. Neste caso, a escada torna possível a ligação entre pisos e constitui uma articulação entre os diferentes espaços: muitas vezes forrada em ricos mármores, a escada desenha uma transição de ambientes e representa ela própria o degradé da intimidade proposto pelos diferentes espaços.

A escada do interior da 'Villa Ottolenghi' surge primeiramente da vontade de adaptar a casa ao terreno, na modelação do seu piso único. Dal Co informa: *a primeira decisão* [do projecto] *é de respeitar as culturas e o vinhedo existente, inserindo o volume da villa entre os movimentos do terreno*, de modo a que *os planos de sobrado dos vãos correspondam idealmente às curvas de nível do lote*[21].

A casa fixa-se ao terreno, enterrada, no seu lado norte, e daí os seus espaços desenvolvem-se em sentido descendente, à medida que desce também o terreno. Junto à entrada, uma bateria de quartos compõe-se ao longo do corredor de acesso, poucos degraus acima da zona de estar. Este acesso conduz também à pequena biblioteca que partilha o volume de estantes e das lareiras com a sala de estar, que agora está apenas um degrau abaixo. Desde a entrada, a modelação dos espaços interiores desenha uma espécie de anfiteatro para a sala de estar. Os tectos acompanham o movimento natural da casa no terreno, descendo a par das plataformas de pavimento. **[fig. 7]**



[fig. 7] 'Villa Ottolenghi': desenho de estudo Carlo Scarpa para a área da escada e volume das lareiras.

A sala de estar é o compartimento mais iluminado da casa, dadas as grandes aberturas para Este. O volume da lareira define a fronteira entre sala e "escritório" e representa a tensão geométrica da sala, convergente para sul, onde surge a escada. **[fig. 8]**



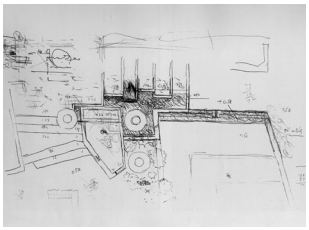
[fig. 8] 'Villa Ottolenghi': vista do ambiente principal da casa, para sul.

Travada entre o muro que lança uma espécie de mezanine, o pilar e

[20] LOOS, Adolf. "Casas de la Colonia Lainz" ["Siedlungs haüser Lainz"], *Escritos II*, p.177

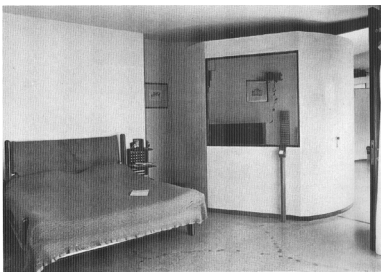
[21] Esta decisão deriva também, em parte, das condições impostas pela normativa da câmara de Bardolino: *Queste prescrizioni obbligano a costruire un edificio non più alto di un piano, di volume non superiore ai 445 metri cubi, lontano almeno 10 metri dal confine del lotto. Ne deriva la scelta di ospitare parte degli ambienti della casa in un volume con impronta a L, apparentemente ipogeo, in realtà inserito in uno scavo operato nel pendio e discosto dal terreno. Inoltre, conseguenza di questa situazione è anche la soluzione mirante a far sì che i piani di calpestio dei vani corrispondano idealmente alle curve di livello del lotto, normalizzate, nell'ambiente principale dell'abitazione, da alzate lievi e variamente dilatate. In tale modo, l'interno della villa si presenta come estensione del suolo modellato, soluzione che giustifica la presenza di una copertura formata da piani simili a vele, tese tra montanti verticali.* DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, p.32

o tanque de água, a escada abre-se para o novo espaço, cerca de 84 centímetros abaixo, a mesma cota do terreno no exterior, como indica o desenho de estudo. **[fig. 9]** A água, as plantas aquáticas e o pilar ilustram a descida em direcção ao quarto; a água reflecte a luz vinda do exterior e multiplica a luminosidade do interior. A geometria da escada indica uma torção que articula as direcções do invólucro e da parede contígua à lareira. O último degrau, mais em baixo, recua em relação a esta parede, afirmando a sua independência formal, apesar do contexto.



[fig. 9] 'Villa Ottolenghi': desenho de Carlo Scarpa para o estudo das cotas das escadas interior e exterior. Note-se como os tanques de água e os pilares fazem parte de um episódio de articulação entre interior e exterior, uma espécie de motivo que resolve o nó problemático que causa o ângulo entre ambas as escadas.

Na cota mais baixa da casa, então, uma pequena sala antecede o quarto patronal, com um volume cilíndrico que lhes é comum a ambos. A plataforma que suporta estes compartimentos é a mais próxima do terreno e, pela torção da escada, a sala deixa de se ver na sua amplitude. O quarto patronal usufrui de janelas mais tímidas e uma porta directa para o jardim. Será, assim, o ambiente menos iluminado em relação ao espaço central da casa. O quarto de dormir é o único compartimento da casa que se encerra, de facto com uma porta, opaca e de madeira. **[fig. 10]**



[fig. 10] 'Villa Ottolenghi': vista interior do quarto patronal, com o quarto de banho.

A modo de escada no sistema *raumplan*, a escada da villa, articula o espaço principal de dormir e os espaços de estar (a área comum e a área privada). A escada de desenho torcido impõe ao sujeito um movimento de rotação no espaço, de modo a que possa sair do espaço deixado para trás, perdê-lo de vista, e entrar no novo ambiente. Neste sentido e verificado desde o momento de entrada na casa, a escada representa a individualização dos vários ambientes do espaço central, sem que se construam barreiras físicas. A casa modela-se, assim, segundo um conjunto de volumes de espaço que se intersectam a diferentes cotas, e cujos nós de intersecção correspondem às escadas.

O modo como o arquitecto definiu a escada nos seus vários projectos mostra a constante preocupação com a forma e, particularmente, com o movimento que obriga o sujeito a efectuar no espaço, como se verá mais adiante. A escada de Ottolenghi desempenha o seu papel na modelação do espaço interior íntimo, proporcionando uma forma espacial tensa, dinâmica e individualizando os ambientes que liga.

No movimento que desenha, a escada representa o processo de aproximação e descoberta do objecto; é capaz de abrir um ao outro os espaços ligados e individualizá-los sem os fechar. A escada não é um mero dispositivo de conexão entre espaços de diferentes cotas mas, através da matéria, da forma e da relação com o contexto arquitectónico, é dispositivo de modelação do espaço. A escada é dispositivo

essencial da modelação do espaço scarpiano, pois garante-lhe o dinamismo, expressividade e sentido do plástico pela forma e pela matéria, ao mesmo tempo que determina a experiência do sujeito no espaço.



[fig. 11] 'Villa Ottolenghi': vista interior da área da escada com o volume da lareira e mezanine do escritótio.

["aberturas, passagens e transições": umbral e enquadramento]

Diz-se que a perspectiva abre o espaço, mas eu permito-me afirmar que não é verdade. Basta ir a Maser ou à villa Vilamarana para perceber que a impressão do muro permanece sempre. Quero dizer que o sentido do espaço não é dado por uma ordem pictórica, mas sempre por fenómenos físicos, isto é, pela matéria, pelo sentido do grave, pelo peso do muro. Por esta razão afirmo que são as aberturas, as passagens e as transições que realizam as relações espaciais. [22]

As aberturas, passagens e transições definem as relações espaciais entre os ambientes interiores da obra scarpiana, que assim caracterizam esta dimensão do espaço pela amplitude. O umbral personifica o sentido do íntimo nestes episódios do espaço interior: as aberturas, passagens e transições correspondem aos vazios da forma arquitectónica, onde o sujeito se pode "abrigar" face à imensidão dos espaços que liga. Sob o umbral, a proximidade física da forma arquitectónica

[22] SCARPA, Carlo. "Arredare"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa*. p.282.

resguarda o indivíduo no momento de transição entre duas dimensões mais amplas. Assim, Gastón Bachelard disse que o *umbral acolhedor* [na casa] tece *a tela forte da intimidade.*[23]

*

Segundo Le Corbusier, a *planta é geradora do volume* arquitectónico.[24] Na planta determinam-se os elementos de definição do espaço e as medidas horizontais: define-se o que é aberto e o que é fechado e atribuem-se espessuras, distâncias e espaçamentos. As relações espaciais nascem da planta e concretizam-se no volume.

Segundo Frank Lloyd Wright, o interior deveria representar a amplitude e a abertura máximas do espaço. Os interiores funcionam como *caixas junto ou dentro de outras caixas chamadas aposentos(...). Todas as caixas dentro de um encaixotamento complicado. Cada "função" doméstica* é *adequadamente dividida em caixas vizinhas. (...) Portanto (...) todo o rés-do-chão* é uma *só casa, separando a cozinha como um laboratório, (...) os quartos da criadagem junto à mesma, parcialmente independizados, e separando com painéis várias porções da ampla casa, para certos propósitos domésticos, como o de comer ou de ler, ou receber uma visita. (...) Muitas portas despareceram, o mesmo com os tabiques. (...) A casa* faz-se *mais livre como "espaço", e também mais habitável.* [*Foi*] *o amanhecer da amplitude interior.*[25]

A raridade dos desenhos de estudo relativos ao volume da 'Villa Ottolenghi' mostram como a planta foi ferramenta essencial na definição do projecto de Carlo Scarpa, na determinação das relações espaciais, assim como confirma Francesco Dal Co: *Depois de lhe ter definido o número* [de pilares]*, tratou de emparelhar seis; desfarçadas diagonalmente as suas disposições, posicionou-os distantes das paredes, para reforçar (...) a independência das partes verticais do invólucro, dando lugar a uma série de enquadramentos que multiplicam vistas, confrontos e pontos de observação.*[26] Como se enunciara no grupo dedicado à tectónica, os mesmos pilares têm, pelas palavras de Dal Co, uma função eminentemente "visiva", mais que aquela estrutural, seja pelas relações que estabelecem no espaço, seja pela qualidade formal e matérica da sua presença: *os contornos crus de Prun e de pedra de Trani enriquecem os fustes de sombreamentos e revelam, graças à evidên-*

[23] BACHELARD, Gastón: *A Poética do Espaço*, p.112. (a propósito do poema "Déserts", de Jean Caubère)

[24] *A planta é geradora do volume e da superfície e que é aquilo pelo qual tudo é determinado irrevogavelmente.* LE CORBUSIER. *Por uma arquitectura*, p.9

[25] WRIGHT, Frank Lloyd, *El Futuro de la Arquitectura*. p.119

[26] DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*,, p.51

cia das marcas deixadas pelos utensílios usados, a natureza diversa dos materiais aplicados no erigir as colunas. Trabalhadas deste modo, semelhantes a esculturas pelo aspecto não inocentemente sensual, estas colunas enchem o espaço principal da casa, segmentam a luz e contribuem com as suas cores naturais para ampliar a gama cromática dos compartimentos.[27]

Os pilares de Ottolenghi distribuem-se estrategicamente, de modo a definir enquadramentos, passagens, molduras das situações arquitectónicas da casa. Os pilares de discos justapostos são elementos constantes em quase todas as vistas interiores do espaço central de Ottolenghi, e representam sempre aberturas, passagens e transições. Do mesmo modo, os painéis brancos recortam recuos em relação aos pilares, de modo a criar pontos de vista para o espaço central. Os vários ambientes articulam-se por meio dos dispositivos que, como enunciado pela escada, mantêm a abertura espacial.

Os tectos quebrados e descendentes unem pelos "capitéis" brancos todos os pilares, e representam a extensão contínua da casa. Mesmo junto ao quarto patronal, onde a porta encerra fisicamente, o volume cilíndrico não ocupa a totalidade do pé direito e indica a continuidade do espaço para sul. Os enquadramentos dos interiores são também vazios por onde se vê mas não se passa. Assim explica Francesco Dal Co: *os seus fustes [das colunas] geram escorços volúveis que variam a densidade do espaço, relacionando-se uns com os outros através de triangulações geométricas. Este jogo de triângulos liga as partes, independentemente da sua pontual configuração, e representa o esquema fundamental que modela a planta da villa Ottolenghi,a sua composição. A partir da planta, as linhas e as superfícies separam-se, até ao ponto em que, para usar as palavras de Pavel Florenskij, no "corpo tradicional formam-se vazios, cavidades, depressões que tornam a superfície e o volume daquele corpo um espaço multiplicadamente conexo". Como se observa na villa Ottolenghi, estas "regiões não ocupadas pelo corpo" não lhe anulam a unidade tridimensional, "embora as suas secções bidimensionais se separem de secções bidimensionais não conexas entre si". A ausência de regras perspécticas consente a cada ponto ou plano de pôr-se em comunicação com outros pontos ou planos e aos movimentos de protair-se, dando assim forma a um corpo dentro do qual o tempo "é organizado" como algo que lhe é inerente.*[28]
Porém, nos momentos de verdadeira passagem e transição (entre pila-

[27] DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, pp.53
[28] DAL CO, Francesco. ibíd., pp.55

res ou entre pilares e parede ou entre paredes) onde a forma e matéria se aproximam e envolvem o habitante, encontram-se os umbrais interiores de Ottolenghi, as suas *telas da intimidade*.



[figs. 12, 13 e 14] 'Villa Ottolenghi': (à esquerda) passagem entre os pilares para a área de escritório, a partir do corredor dos quartos (a norte). Entre os pilares desce também o pavimento em dois degraus, que assim desenham uma transição entre os espaços ligados. A passagem terá um espaçamento inferior a um metro, pelo que se torna bastante próxima do indivíduo que passa: dá-se um constrangimento do espaço sobre o habitante.
(ao centro) vista para a cozinha e área de jantar.
(à direita) vista do espaço central, para norte, com o corredor de acesso aos quartos ao fundo.

Se na 'Villa Ottolenghi' o umbral protege o indivíduo da alteridade entre duas dimensões comunicantes, na 'Tomba Brion', o umbral estende-se sob a forma dos invólucros que pretendem ligar as partes do complexo. Assim, o umbral representa a dialética entre a acolhida do ambiente interior e a imensidão do exterior, pois é dispositivo de transição entre ambas as dimensões do espaço interior do complexo.[29]

De acordo com a teoria de Bachelard, o espaço exterior também pode ser íntimo:[30] existe uma dialética entre *extroversão* e *introversão* que propõe os ambientes interiores como lugar propício à introversão

[29] Considere-se como espaço interior do complexo, todo o conjunto acolhido pelos muros do recinto. Assim, no mesmo interior do complexo pode-se encarar a dialética entre a acolhida dos ambientes interiores e a imensidão exterior enquanto espaço a céu aberto.

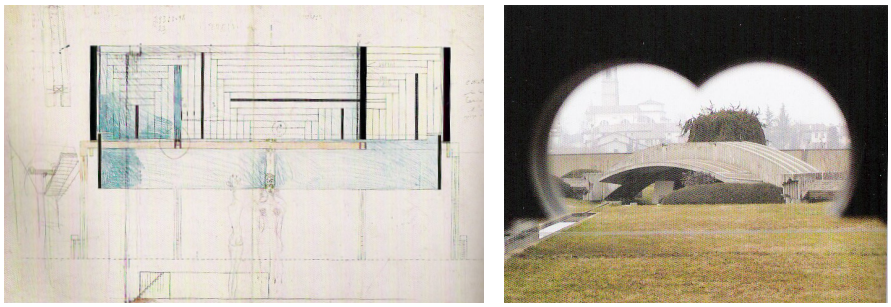
[30] Interior e o exterior *estão sempre prontos a inverter-se.* (...) *Por vezes o excesso de espaço sufoca-nos muito mais que a sua falta.* BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p. 221, 223

e os exteriores propícios à extroversão. [31]

O complexo de Brion é concebido como um jardim para a meditação, para as práticas comuns e sociais, informa o próprio arquitecto: *eu tinha uma ideia um tanto social mentalizada: um lugar que pertença a toda a gente, onde as crianças pudessem brincar, por exemplo. Eu costumava lá ir quando vivia em Asolo, que é perto. É um lugar da meditação: pacífico, pagão, se quiser, muito bonito. Ou seja, gosta-se de estar lá. Isto é, está arranjado de um certo modo que se pode visitar os mortos num cenário pacífico sem caixas de sapatos, sem caixas-fortes.*[32]

O conjunto arquitectónico, num recinto em L, é composto por vários núcleos ligados por caminhos pavimentados, à excepção do *arcosolium*: o túmulo do casal Brion isola-se no prado relvado, no ponto de viragem do recinto, o lugar mais ensolarado. [33]

A capela é o único espaço concretamente encerrado, porém, é o pavilhão da meditação, como o próprio nome parece indicar, o núcleo mais íntimo do complexo.[34] O pavilhão da meditação distancia-se do restante complexo pelo espelho de água e encerra-se na porta de cristal profundamente simbólica, descrita anteriormente. Sob o pavilhão, a realidade exterior coloca-se diante dos nossos olhos e a arquitectura oferece diferentes possibilidades de a ver. De pé, a cobertura do pavilhão interfere ao nível do olhar, quebrando o contacto visual para o exterior; no entanto, bem ao centro da sua fachada Norte, é recortado um binóculo em *vesica piscis* que enquadra o *arcosolium* à altura do olhar do indivíduo.



[figs. 15 e 16] 'Tomba Brion': (à esquerda) desenho de estudo do pavilhão, de Carlo Scarpa e (à direita) enquadramento visual *vesica piscis*, a partir do pavilhão da meditação.

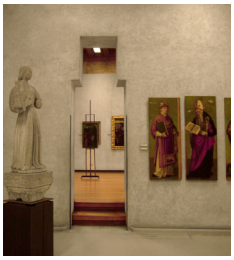
[31] Bachelard aborda também os "caminhos" do exterior: nestes "caminhos", Bachelard refere *a colina*, *a areia amarela*, *os campos perdidos*: são os caminhos na natureza pois, a par da casa, também a natureza propicia ao devaneio, é lugar da intimidade, mas atende a uma *física imaginária da extroversão*, enquanto que a casa atende à da *introversão*. ver BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p. 30, 31

[32] SCARPA, Carlo. "Can Architecture be poetry?", *The Other City*, p.19

[33] *Ali é o Norte. Aqui o Sul. Aqui está o Este. Este ponto é o ponto de maior insolação porque se tem o sol d' Este, do Sul, de Oeste. Este aqui é o ponto mais exposto ao sol. Em italiano nós dizemos solatio...* SCARPA, Carlo. apud VÉRY, Françoise. "La Tombe de Monsieur Brion", *AMC* 50, p. 50

[34] O próprio arquitecto confessa tê-lo feito para si: *O pavilhão, eu fi-lo para mim. Vou lá frequentemente meditar.* SCARPA, Carlo. apud VÉRY, Françoise. "La Tombe de Monsieur Brion", *AMC* 50, p. 50

Nas várias obras de Carlo Scarpa encontra-se o umbral como a matéria que é subtraída ao muro em formas de geometrias diversas, como sucede por exemplo com a entrada no 'Negozio Gavina' ou numa passagem entre salas no 'Museo di Castelvecchio'. Estas aberturas desenham a transição entre espaços diferentes e passando sob estes umbrais, dá-se conta da espessura do muro, de uma mudança de luz, de dimensões, de materiais. Altera-se o sentido do espaço. O uso da geometria no desenho do negativo permite seleccionar das realidades adjacentes, aquilo que se pretende fazer antever, bem como de que forma a matéria se deve relacionar com o corpo do indivíduo. **[figs. 17 e 18]**



[fig. 17] 'Museo di Castelvecchio': transição entre duas salas de exposição. A forma recortada do umbra define um enquadramento perfeito aos suportes desenhados para as pinturas expostas na sala a entrar.



[fig. 18] 'Negozio Gavina': vista da entrada.

As intenções perceptivas evidentes no pavilhão da meditação multiplicam-se pelo complexo através das aberturas recortadas no betão ou através do invólucro que é umbral. A geometria define o enquadramento e a relação com o indivíduo que observa. A presença de figuras nos desenhos de Carlo Scarpa mostram como o arquitecto procurou estabelecer esta relação, não só pelo enquadramento que a abertura traria da realidade circunstante, mas também das próprias pessoas, como que associando directamente os símbolos recortados no muro às pessoas.

O umbral integra um conjunto de relações perceptivas que expõem dualidades: acolhendo o indivíduo, o umbral guia-o nas opções que deve tomar, entre o pavilhão da meditação e o *arcosolium* ou entre este e a capela.

A partir da entrada da rua, a capela apresenta-se à esquerda. Depois de a contornar pelo exterior, passa-se por uma abertura em I e daqui se vê, pela direita e ao fundo, o *arcosolium*; em frente pelos rasgos verticais no betão espreita-se para o túmulo dos familiares e; pela esquerda, a entrada propriamente dita da capela. O umbral representa a sua espessura na modinatura, expressiva à luz. A forma recortada avança e recua em relação ao espaço de passagem, aproximando e distanciando do sujeito a matéria edificada. Se por um lado desenha-se uma abertura ampla, destinada à entrada múltipla de gentes para a capela, por outro se restringe o espaço de passagem, acomoda-se o sujeito individual que deve optar entre a capela e a aproximação ao *arcosolium*. **[fig. 19]**



[fig. 19] 'Tomba Brion': enquadramento do *arcosolium* a partir do umbral.

Na entrada pelo cemitério, o *propileus* reune as condições de acolhimento e condução do sujeito. A transição entre este pequeno edifício e o exterior dá-se por meio de um corpo contíguo, que se estende longitudinalmente entre o pavilhão da meditação e o *arcosolium*. No

propileus, a escada que transita a este volume coloca-se ligeiramente descentrada, sobre o lado esquerdo, o lado do *arcosolium*. Em frente, a abertura em duplo círculo xmostra somente uma parcela de prado verde, o muro e um fio flutuante a ele atado. Sobe-se e, pela esquerda e ao longe, o *arcosolium*; à direita, o invólucro fecha-se na porta de cristal. A abertura em *vesica piscis* permite avançar e olhar para fora, à procura do túmulo do casal por um lado, e da área da meditação, por outro. Um curso de água impede de atravessar esta abertura; deve-se percorrer o interior.

Este volume não protege da intempérie, apenas desenha uma acolhida à imensidão do exterior, como um umbral que se encosta ao indivíduo, preparando-o para o exterior. Os raios de sol atravessam as aberturas zenitais intensificando os contrastes da atmosfera escurecida pelo betão. Guido Pietropoli refere o dramatismo que este espaço pode atingir: *A cobertura do propileus é interrompida em mais partes para deixar passar lâminas de luz e quedas de água que tornam sonora e dramática a experiência deste espaço durante os imprevistos temporais de Verão.* [35] Enquanto o indivíduo opta pela direita ou esquerda, a arquitectura proporciona-lhe uma experiência emotiva.



[figs. 20 e 21] 'Tomba Brion': (à esquerda) vista da área da meditação através da abertura em duplo círculo. (à direita) enquadramento do *arcosolium* desde o umbral e a abertura em *vesica piscis*.

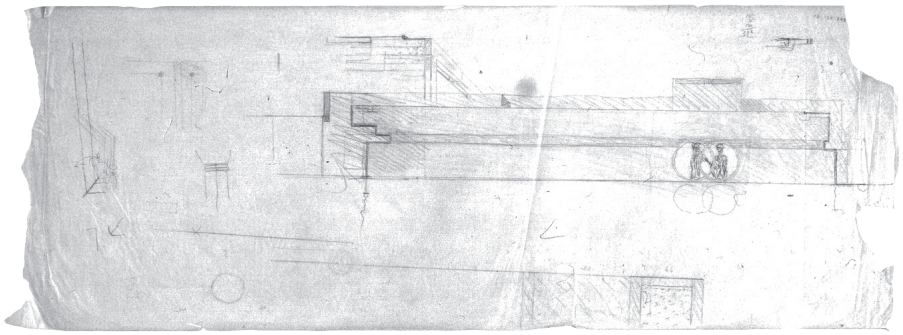
Estes volumes, umbrais que se prolongam como vestes sobre o sujeito, ligam os vários núcleos do complexo (a capela, o túmulo dos familiares o *arcosolium*, o *propileus* e o pavilhão da meditação) física e

[35] PIETROPOLI, Guido. *Carlo Scarpa La Tomba Brion*, ao cuidado de "Comune di Altivole, per il Centenario Scarpiano" p. 16

visualmente. E volta-se a referir como nenhum destes volumes conduz até ao *arcosolium*, mas apenas enquadra-o ao longe, assim como se o enquadra também desde o pavilhão da meditação, ou sob o volume levantado do túmulo dos familiares.

A abertura em *vesica piscis* representa na cor as intenções perceptivas no complexo Brion: as cores rosa e azul que representam o feminimo e masculino do casal, respectivamente, são invertidas pelo exterior, de modo a que ambos os círculos possuam ambas as cores e que as suas posições sejam as mesmas vistas pelo interior ou pelo exterior - o rosa sempre à esquerda e o azul à direita. Nos desenhos de Scarpa, a representação das pessoas por detrás da abertura de duplo círculo manifesta: por um lado, as intenções de medir em relação ao indivíduo, de modo a garantir a percepção para o exterior e, por outro, o quadro que se pode desenhar quando, na presença de pessoas no interior, se observa a partir do exterior.

O umbral recorre à medida, à matéria e à geometria para representar as aberturas que são passagens, momentos de transição e enquadramentos do espaço que circunda o sujeito. Estas aberturas são simultâneamente ferramenta da percepção visual e espaço de envolvimento ao sujeito protegido.



[fig. 22] 'Tomba Brion': desenhos de Carlo Scarpa para o corredor do *propileus*

[unidade e simplicidade]

Segundo Frank Lloyd Wright, a unidade, a ideia de um todo, significa simplicidade: *pensar "em simples" é tratar com coisas simples, e isso significa fazê-lo com um olho fixo no todo.*[36] *Substituir dentro do possível combinações de materiais diferentes por um só material, não usar ornamentos que não sugiram a natureza dos materiais, para tornar*

[36] WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.122

todo o edifício mais claro e expressivo, como lugar de habitação, e dar a concepção do apropriado ênfase revelador do edifício.[37]

Esta concepção "simples" do espaço arquitectónico transporta-nos à cabana de Bachelard que, em oposição à riqueza do palácio, é um *centro de condensação da intimidade*: *num palácio não há um cantinho para a initmidade.* [38]

O estudo dos espaços interiores, desde a caracterização da superfície às relações perceptivas, transporta-nos à unidade do espaço. Existe, de facto, um processo de simplificação destas obras em relação às obras de reestruturação, que reduz a variação dos materiais de revestimento, bem como o desenho de padrões cromáticos ornamentais. O ornamento dá o *ênfase revelador do edifício* com, por exemplo, os mosaicos dos volumes de Brion, ou as cores que no interior de Ottolenghi enfatizam o dinamismo do espaço. As superficies apresentam maior continuidade e homogeneidade na matéria. Completando este sistema unitário, os ambientes interiores comunicam entre si, pelo que não existem dispositivos de separação, mas sim de conexão entre as partes: o núcleo de Ottolenghi ou os vários núcleos de Brion, de ambientes permanentemente ligados pelo sistema de aberturas que representam imagens e acolhem como umbrais.

A forma e o espaço são concebidos como um todo e, por isso, espaço único e simples da intimidade.

[37] WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.124

[38] BACHELARD, Gastón: *A Poética do Espaço*, p. 47



II. interior-exterior: a integração da natureza

nota prévia

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. [...] Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do aqui e do aí.[1]

A presença da Natureza e a sua comunhão com a arquitectura podem significar um espaço íntimo, assim como propõe Bachelard. Segundo o filósofo francês, a Natureza é um lugar da intimidade, propícia ao devaneio, mas que atende, pela imensidão do espaço exterior, a uma física imaginária da extroversão.[2] A dialética do interior e do exterior vêm relevar o papel do invólucro enquanto interface, que torna possível a relação entre ambas as dimensões do espaço, quer esteja o sujeito habitante no interior ou no exterior. A dialética torna-se mais intensa quando o aquém e o além fazem-se sentir de forma permanente no espaço arquitectónico.

Peter Zumthor abordou a transcendência emotiva da natureza, da qual (a natureza) o sujeito é parte integrante. Através da arquitectura, da *"experiência acrescida", a beleza da natureza toca-nos como algo grande que nos transcende. [...] Estamos na natureza, nesta moldura grande que, no fundo, não percebemos e que agora, no momento da experiência acrescida, também não precisamos de perceber, porque sentimos que nós próprios fazemos parte dela.*[3]

Neste mesmo sentido, Frank Lloyd Wright definiu nos seus princípios da arquitectura orgânica que a casa deveria aproximar-se tanto quanto possível da natureza, pelos materiais, pela composição, pela relação visual com o exterior: a casa orgânica deve integrar-se num meio natural e prover o espaço interior de grandes aberturas que lhe permitam uma integração constante e mútua.[4]

*

A natureza integrada é factor constante nas obras de Carlo Scarpa, através das espécies vegetais (árvores, arbustos, floreiras) e através da água, ela própria elemento natural e que comporta ainda, grande parte das vezes, espécies vegetais aquáticas. O arquitecto domestica a água e selecciona e dispõe precisamente as espécies vegetais retiradas da natureza, que passam a ser parte do projecto e, depois, da forma e do espaço arquitectónicos.

[1] BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p. 216
[2] BACHELARD, Gastón. ibíd, p. 30, 31
[3] ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*, p.58
[4] Sobre os princípios da arquitectura orgânica, ver WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, Barcelona: Poseidon, 1978.

[fig.1] 'Villa Ottolenghi': vista da integração "natural" da casa.

Na 'Villa Ottolenghi' e na 'Tomba Brion' a participação da natureza é ainda mais forte, pelo contexto em que se encontram: respectivamente, a encosta na margem do lago de Garda, em Verona, e os prados cultivados que precedem as montanhas pré-alpinas, em San Vito D'Altivole. A dialética interior-exterior debate a apropriação que o arquitecto faz da natureza, bem como as ferramentas que usa para uma maior integração no contexto envolvente, no lugar.

Neste sentido Kurt Forster descreveu assim a casa: *na cobertura da casa Ottolenghi conjugam-se três distintas relações entre terra e céu: à distância, o tecto da casa parece fundir-se no terreno, assumindo a geometria de um parterre sobre a colina em declive; observando do próprio tecto, uma passagem estreita destaca a casa da colina e transforma os seus espaços em casamatas; do interior, o pavimento segue o perfil dos desníveis do terreno enquanto os segmentos do tecto distendem-se entre colunas e paredes como uma ampla tenda. Mal se destaca do seu sítio, a Casa Ottolenghi plasma a paisagem nos seus interiores. Assim como a silhueta da casa se abisma no lugar, transformando o tecto num leve promontório, o céu também se abaixa e espande-se, escuro, nas faldas da cobertura. No seu invólucro, a casa mimetiza-se com a terra, no seu interior, o espaço espelha-se silenciosamente num firmamento nocturno.* [5]

[contacto visual]

A acolhida da casa é tão total que o que se vê da janela pertence à casa: O corpo da montanha hesita em minha janela: "Como havemos de entrar se somos a montanha, / se estamos nas alturas, com rochas, calhaus, / um pedaço da Terra alterado pelo Céu?" [6]

Através da abertura no invólucro (como de resto se viu no pretexto 01) a Natureza entra no espaço interior e faz parte dele. Então afronta-se a tal dialética do aqui e do ali: a realidade exterior não é somente exterior, mas imagem presente e constante na realidade interior. É como poder dizer, do interior, que *estamos onde não estamos*[7].

Contudo, o espaço íntimo deve também proteger o sujeito das adversidades do exterior. Segundo Bachelard, a casa integra e "afronta" o cosmos, ou seja, a casa protege o indivíduo do mundo exterior e inse-

[5] FORSTER, Kurt W.: "Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa", *Carlo Scarpa: mostre e musei: case e paesaggi*, p.9

[6] (Jules Supervielle: "Les amis inconnus") BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p. 79

[7] JOUVE, Pierre-Jean: "Lyrique"; apud Bachelard, Gastón. *A Poética do Espaço*, p.215





[figs. 2 e 3] 'Tomba Brion': relações de percepção interior-exterior. (em cima) a partir da plataforma e distante do muro; (em baixo) próximo do muro e à cota mais baixa do complexo.



[fig. 4] 'Tomba Brion': vista junto ao muro, para o ângulo rendilhado

re-o nele simultâneamente: *tal casa* (...) *é um instrumento para afrontar o cosmos. Contra tudo e contra todos, a casa ajuda-nos a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo.*[8]

*

Em relação à 'Tomba Brion', Carlo Scarpa contava: *então realçámos o terreno para que eu possa ver para fora. Daqui posso ver para fora e de fora não se pode ver nada.*[9]

O plano do chão no complexo Brion divide-se em plataformas que variam de cota. Estas plataformas são prados verdes que se elevam menos de um metro do chão e que permitem ao olhar do observador combater o muro enquanto fronteira visual e fazer das montanhas pré-alpinas parte do espaço interior do complexo. Ao nível mais baixo dão-se somente as ligações da capela, pavilhão da meditação e, até certo ponto, o *arcosolium*. A este nível pouco se vê das montanhas. **[figs. 2 e 3]**

Como se caracterizara em "Invólucro", o muro do recinto apresenta pequenas frestas de junta e os ângulos de uma renda de betão transparente. No perímetro do muro pode-se caminhar a uma cota mais baixa e, assim, poder ver a envolvente somente em precisos momentos: o betão inclina-se sobre nós e não já não se vêm as montanhas nem a cidadela de San Vito; através das frestas, o campo verde cultivado de milho coloca-se-nos de fronte como mancha verde que esconde quase por completo os telhados ao longe, antes das montanhas. **[fig. 4]**

Esta configuração do espaço oferece uma oportunidade de redescobrir a natureza do exterior. O contacto visual para o exterior varia segundo um mecanismo de cotas e distâncias que, assim, oferecem um novo "além" ao sujeito à medida que deambula pelo interior. A paisagem exterior é parte do espaço interior, consoante se sobe ou se desce as diferentes plataformas e segundo a aproximação ou distanciamento do muro do recinto. Do exterior, pelo contrário, lê-se somente um conjunto de volumes que sobressaem do plano de betão inclinado; de pertom, a inclinação dificulta espreitar pelas frestas e somente nos ângulos se consegue uma imagem retalhada do interior.

Também na 'Villa Ottolenghi', o invólucro protege o espaço interior do exterior, ainda que o contacto inverso seja amplo e franco.

Francesco Dal Co caracterizou os alçados exteriores da casa por uma *penumbra piranesiana*[10]. Esta expressão traduz a imagem de for-

[8] BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p. 62
[9] SCARPA, Carlo. apud LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.75
[10] DAL CO, Francesco, in *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, pp.47

tes contrastes de sombra provocados pelas saliências e reentrâncias do invólucro, quase um trabalho de entalhe na forma. Junto às grandes aberturas, pelo exterior, existe sempre um dispositivo de sombreamento, seja pelos espaçamentos dos pilares ou as palas de betão, como acontece na abertura para a pequena sala junto à escada ou na entrada. O espelho de água em frente a estas janelas vem também criar um distanciamento, que dificulta olhar para o interior.

A partir do interior, no entanto, a natureza no exterior é absorvida pelas mesmas grandes janelas sombreadas. O espelho de água, visto de dentro, faz parte desta natureza do exterior, composta também pelas vinhas da terra. Este contacto é maior no espaço comum da casa que no quarto patronal ou os quartos a norte. Nos quartos de dormir as aberturas são em menor número e dimensão.

O espaço íntimo da arquitectura scarpiana é um espaço concebido de dentro para fora, ou seja, as relações visuais são evidentes do interior para o exterior e menos no sentido contrário. Assim, o invólucro protege a intimidade do indivíduo e, ao mesmo tempo, desenha a participação da natureza no seu ambiente interior.

Como se referira anteriormente, *o exterior pertence à "civilização", o interior pertence ao "indivíduo".*[11]





[figs.5 e 6] 'Villa Ottolenghi': (à esquerda) vista do interior para exterior e (à direita) vista exterior Este.

[porta]

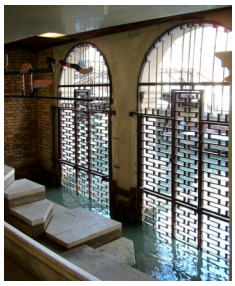
A porta é *o cosmos do Entreaberto.* [...] *A porta esquematiza duas potencialidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada.*[12]

[11] GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*, p.22

[12] BACHELARD, Gastón, *A Poética do Espaço*. p. 225

A porta representa a dialética interior-exterior no *cosmos do Entreaberto*: quando fechada, a porta esconde o espaço atrás de si, impede o contacto visual e encerra a passagem sob o seu umbral; quando aberta, a porta deixa descobrir o que lhe está por detrás, a liberdade do mundo exterior[13], e concede atravessamento entre as dimensões interior e exterior do espaço.

Nas arquitecturas de Carlo Scarpa, o arquitecto representou um equilíbrio entre as possibilidades desta porta do *Entreaberto*. Quando fechadas, as portas que efectuam a ligação entre o exterior e o interior das suas obras mantêm-se, de certo modo, abertas. Estas portas são planos gradeados ou recortados que permitem o constante contacto entre interior e exterior, assim como o fez em 'Castelvecchio', na 'Querini Stampalia' ou no 'Negozio Olivetti'. No segundo caso, as portas estão, inclusive, ao serviço da fluidez das águas do canal que deveriam entrar no edifício. Estas portas permitem, assim, o contacto visual entre interior e exterior e constituem uma importante ferramenta para a ampla entrada de luz. Ao mesmo tempo, a porta representa-se segundo um sentido ornamental, sem que o ornamento seja um mero ornamento, mas integre, pois, a sua própria construção na trama geométrica que constitui. **[fig. 7]**



[fig.7] 'Fondazione Querini Stampalia': os portões férreos.

Na 'Villa Ottolenghi', representam-se analogamente as portas de acesso ao jardim a Este pela sala e a Sul pelo quarto patronal. Estas portas traduzem uma imagem retalhada do exterior, assim como sucedera nos ângulos dos muros de Brion.[14] As portas em Ottolenghi são de madeira e o princípio da sua composição geométrica segue aquele dos portões de ferro: os positivos e negativos da porta representam a sua própria construção e não um trabalho de entalhe.



[fig.8] 'Villa Ottolenghi': vista interior do acesso ao jardim

Na passagem entre sala e jardim, a porta assim desenhada evita a interrupção da continuada relação entre interior e exterior no plano de vidro onde se insere e marca, assim, a sua identificação como porta. **[fig.8]**

Entre o quarto e o jardim a Sul, porém, a porta parece desenhar uma relação inversa: tendo em conta o degradé da intimidade da *villa* anteriormente descrito, a porta trata aqui de fazer entrar uma certa luz, rarefeita, que ilumina o quarto, dá-lhe imagens da natureza exterior, sem ter que interromper drasticamente o muro massiço, opaco, "fortifi-

[13] *As portas que se abrem para o campo parecem proporcionar uma liberdade à revelia do mundo.* DE LA SERENA, Ramón Gómez: "Echantillous", apud BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p. 167

[14] Como experiência formal, estas portas e portões parecem até mesmo preceder a experiência que Scarpa efectuou com o betão nos ângulos do muro de Brion.

cado" do quarto. A porta, disposta a eixo com a abertura do quarto de banho, enquadra a imagem exterior também para o volume cilíndrico *voyeuristico*[15].

Na sequência de um espaço íntimo que apropria a natureza do exterior a partir do interior e atrás das aberturas no invólucro, Scarpa desenhou a porta ao serviço do contacto visual. A porta é, como a janela, um dispositivo de comunicação do invólucro-interface.

[mimetismo]

Da estética grega, *mímesis* significa a relação entre o artificial e o natural, por definição de Platão e Aristóteles.[16] Longe, no entanto, da mimese formal levada a cabo na arte grega, Carlo Scarpa aproxima formalmente a sua arquitectura à Natureza pelo modo como se conjugou os elementos naturais com a forma. Mimetismo na obra scarpiana tem que ver com a proximidade entre a forma arquitectónica e os elementos naturais que, consequentemente, significa a mesma proximidade com o sujeito arquitectónico.

Assim definiu Frank Lloyd Wright: *o edifício e o jardim podem ser uma coisa única. Em qualquer boa estrutura orgânica resulta difícil determinar onde termina o jardim e onde começa a casa, ou onde termina a casa e começa o jardim.* [17] A visão orgânica de Wright argumenta uma *arquitectura natural, uma arquitectura da natureza, para a natureza*[18].

Assim, distinguem-se "duas naturezas": aquela envolvente, que existe como lugar (o prado e as montanhas venetas em Brion e a encosta vinícola veronesa em Ottolenghi); e aquela que Scarpa pensou e projectou como parte da forma arquitectónica mimética (os (11) ciprestes da capela, o cedro pendulifoliado do *propileus*, a conífera do *arcosolium*, as plantas trepadeiras e as aquáticas em Brion; as plantas trepadeiras e as aquáticas da 'Villa Ottolenghi').

Sobre a 'Villa Ottolenghi', Francesco Dal Co informa: *Assim se pode notar como a natureza contribui a reconduzir a unidade dos volumes,*

---

[15] na sequência das relações espaciais de enquandramentos, perspectivas e pontos de vista entre diversos pontos e planos da casa, Dal Co usou o termo "*voyeuristico"* para explicar o quarto de banho que através do envidraçado espelhado permite olhar do seu interior para o quarto de dormir e impede o contacto visual inverso. DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, pp.55

[16] MUNTAÑOLA, Josep. "Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura postmoderna", p.19

[17] WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura,* p.206

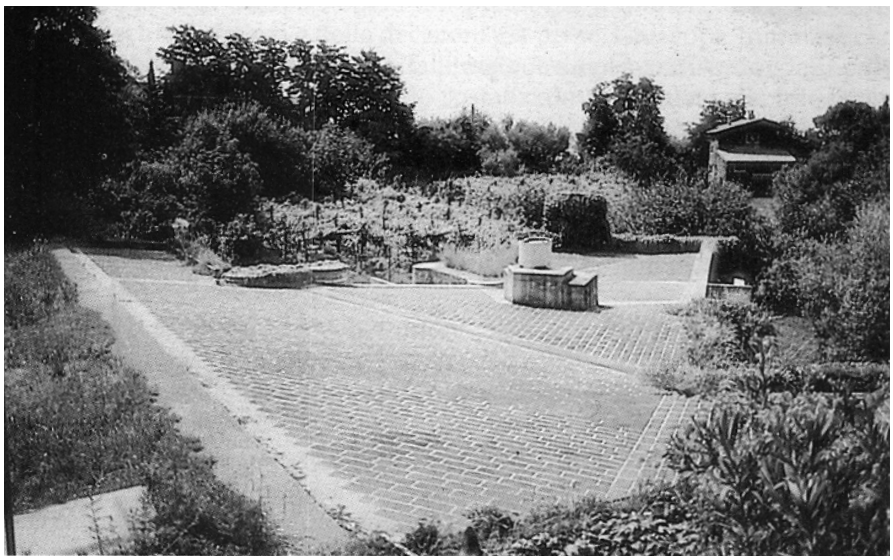
[18] WRIGHT, Frank Lloyd.ibíd*,* p.194

mascarando os cortes e fracturas que os fragmentam, recompondo-os num organismo privo de forma. Favorecidos no seu crescimento pelo reboco de granulosidade grossa, as trepadeiras sobem as paredes, formando um segundo, mudável invólucro, interrompido somente do aflorar das aberturas e das estruturas principais, ou melhor do esqueleto que se viu emergir também da cobertura e do qual é possível constatar a compleição.[19]

Se por um lado a casa integra-se quase camuflada na paisagem, por outro a natureza aproxima-se da casa, mudando-lhe constantemente a aparência exterior.

A aproximação entre natureza e casa determina uma espécie de convite ao sujeito a habitar o exterior. Como se se tratasse de uma extensão do espaço interior íntimo, no exterior o sujeito pode contactar directamente com a natureza. A concepção da cobertura é um episódio significativo deste ponto de vista.

Descendo a par do terreno, a cobertura foi concebida de modo a ser percorrida. Da cobertura se integra a natureza a toda a volta e se avista a encosta e o lago, envolvente que se encontra fora do alcance das janelas do interior. Em simultâneo, as estruturas salientes como discos e a chaminé da lareira central, quase escultura com a forma da *vesica piscis*, podem simbolizar, segundo Kurt Forster, uma ligação entre os corpos celestes e os lugares terrenos.[20]

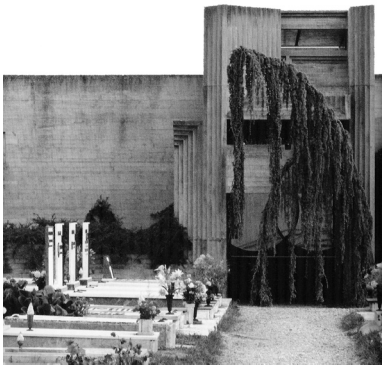


[fig.9] 'Villa Ottolenghi': vista da cobertura.

[19] DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, pp.45

[20] Kurt Forster comparou a cobertura da casa Ottolenghi com a eira da casa Palazzetto (Monselice, Pádova, 1971-75), cujos "discos" representam sol e lua, e simbolizam também o casal Businaro (comitentes). *A eira da casa Palazzetto indica um modo ulterior de estabelecer uma ligação entre corpos celestes perenemente em movimento e lugares terrestres sempre fixos. Depois de ter experimentado este conceito na eira Businaro, Scarpa o transpõe, no mesmo ano 1974, à casa Ottolenghi em Batrdolino (Verona).* FORSTER, Kurt W.. ibíd., p.8

À entrada para o complexo Brion a partir do cemitério público, um gracioso cedro curva-se perante o *propileus*, numa postura altiva e elegante, como uma "bela mulher que exibe as suas formas", assim como recordo ouvir de Francesco Dal Co.[21] O *propileus*, assim como Scarpa o chamou em analogia ao pórtico monumental de entrada para a Acrópole, representa uma passagem aberta e o cedro vem, assim, desenhar um cortinado que resguarda os acontecimentos por detrás. **[fig. 10]**



[fig. 10] 'Tomba Brion': entrada do complexo apartir do cemitério - o *propileus*. fotografia dos anos '70, com o cedro pendulifoliado original.

Várias vezes as modinaturas associam-se a canteiros com plantas que devem cair assim sobre os muros de betão, como na cobertura da capela, ou trepá-los, como sucede com o muro do lado esquerdo do *propileus*. A par da modinatura, o arquitecto usou também os canteiros para resolver pequenos nós ou passagens da forma arquitectónica, como acontece por exemplo na transição do muro do recinto na área da meditação.

O modo como o arquitecto trouxe as diversas espécies vegetais é sinal da intenção de conceber este lugar como um jardim. Contudo, ainda mais que isso, o modo como projectou estas espécies traduz a intimidade do lugar e de cada núcleo em si. O arquitecto pensou várias espécies, a sua relação com a forma arquitectónica e com o sujeito.

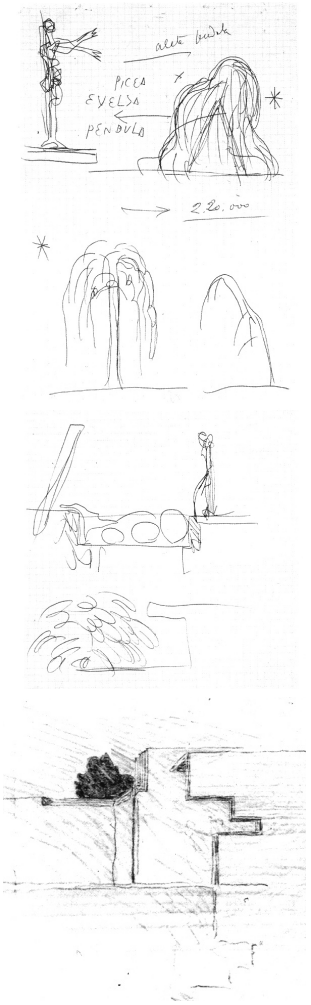
[figs. 11 e 12]

No *arcosolium*, uma conífera dispõe-se do seu lado norte e, juntamente com outros arbustos, resguarda o espaço ligeiramente subterrado sob o arco de betão. O aspecto massiço da árvore contrasta com a ligeireza do arco.

A escolha das espécies e conjugação com as formas desenhadas corresponde a uma experiência na forma e na matéria, entre o previsto e o imprevisto, entre o permanente e o mudável. Talvez fosse intenção do arquitecto deixar que a própria natureza definisse o desenvolvimento da forma arquitectónica.

Mais que pelos materiais ou pela relação espacial interior-exterior, o espaço arquitectónico da obra de Carlo Scarpa integrou directamente as espécies naturais, como aproximação entre arquietctura e Natureza. A obra arquitectónica de Carlo Scarpa é feita de formas artificiais e de formas naturais.

Pode-se tomar pelo mesmo sentido a forma como o arquitecto apropriou a água na composição arquitectónica.



[figs. 11 e 12] 'Tomba Brion': desenhos de estudo para as espécies vegetais do complexo.

[21] Palavras citadas de memória de uma aula leccionada pelo crítico italiano. O cedro original foi destruído por um Inverno rigoroso em fins dos anos '80 e mais tarde replantado; hoje em dia não se encontra com a mesma postura da árvore original.

[água domesticada(2)]

A água é um dos artigos identificados na obra arquitectónica de Carlo Scarpa. Inevitavelmente associada à lição de Veneza[22], a água é integrada na composição arquitectónica através de mecanismos que lhe domesticam o movimento e as forças (como se viu em "tectónica"); e de geometrias que lhe dão uma forma e uma função. Por um lado, pode-se pensar que a referência constante da água será uma espécie de nostalgia de Veneza, a cidade-natal do arquitecto; por outro, pode-se estender essa nostalgia a um conjunto de valores expressivos e simbólicos que o arquitecto retirou da presença da água, pela experiência da cidade.

Tal como em Veneza, a água da obra scarpiana comunica através do movimento, da superfície rica em reflexos lumínicos e cromáticos e é, grande parte das vezes, ilustrada por plantas aquáticas, por vezes espécies florais, coloridas, que lhe acentuam o dinamismo. O próprio arquitecto refere estas suas intenções sobre o expressivo e o plástico quando projecta a água no espaço arquitectónico: *dentro, dentro a acqua alta; dentro, como em toda a cidade. Só se trata de contê-la, de governá-la, de usá-la como um material luminoso e reflectidor. Verás os jogos de luz sobre os estuques amarelos e violeta dos tectos, uma maravilha!* [23]

Enquanto superfície que não é percorrível, a água apresenta-se como dispositivo de definição do espaço. Na 'Tomba Brion' e na 'Villa Ottolenghi', a água determina onde transitar e onde não transitar e representa particularmente um sistema de distanciamentos em relação ao objecto arquitectónico considerado. Assim como o Canal Grande nos permite observar a complexidade total das fachadas dos palácios da outra margem, também os tanques e espelhos de água do espaço arquitectónico comprometem o observador a uma posição distanciada que lhe concede de perceber o objecto arquitectónico na sua complexidade exterior.

Em relação à composição da água na Tomba Brion, Zanchettin comentou: *Em muitos pontos o projecto parece determinado pela necessidade de ganhar uma adequada distância para poder ver as coisas,*

---

[22] *Eu gosto muito da água, talvez porque sou veneziano...* SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa:1906-1978*, p.286

[23] SCARPA, Carlo (aquando a proposta de intervenção no palácio da 'Querini Stampalia', 1961); apud MAZZARIOL, Giuseppe: "Lo spazio dell'arte"; apud BOTTECCHIA, Tiziana: "La Fondazione Querini Stampalia a Venezia", *Finnegans 12* (2008), p.17

tanto que poderemos considerar o inteiro complexo como uma máquina pensada para reter as distâncias da realidade.[24]

Na 'Tomba Brion', um curso de água nasce junto ao *arcosolium*. A água sai "fervilhando" de um par de cilindros em betão, e corre segundo uma conduta que se alarga junto ao edifício de entrada. Assim, o curso de água desenha a transição entre edifício e prado e evita o atravessamento na abertura *vesica piscis*, o mesmo ponto onde os cabos de aço simbolicamente restringem a área da meditação. A água continua paralela a este volume até desaguar num tanque maior e mais profundo, onde se encontra o pavilhão da meditação. Este tanque é ilustrado com nenúfares, uma fonte colorida em mosaicos, um canteiro com espécies orientais e 11 formas cilíndricas em betão submersas. O pequeno edifício vestido em madeira, visto a uma certa distância, parece levitar sobre a água, pois que a plataforma onde assenta lhe está de nível e a estrutura descentrada e de colunas metálicas bipartidas parece desaparecer.

As distâncias desenhadas pela água permitem, por um lado, estabelecer uma ligação física e simbólica entre o *arcosolium* (o principal símbolo da morte no complexo) e o pavilhão da meditação (o núcleo de mais alto valor íntimo e individual no complexo), visível através da *vesica piscis* para quem chega pelo *propileus*, assim como já foi descrito. Por outro lado, a água permite distanciar-se exteriormente do pavilhão da meditação e observar a composição arquitectónica a partir do prado ou; ainda a partir do pavilhão, contemplar a realidade envolvente (próxima) do recinto e (distante) da paisagem veneta por detrás dos muros.

Considerando a complexidade do enredo arquitectónico, a água é ferramenta da composição formal e espacial mas assume também significados simbólicos. Scarpa confessou, de facto: *Quis, porém, exprimir o sentido natural do conceito de água e prado, de água e terra: a água é fonte de vida.*[25]



[fig.13] 'Tomba Brion': curso de água que nasce no arcosolium e desagua na área da meditação, ao fundo.

[24] ZANCHETTIN, Vitale. *Carlo Scarpa: Il complesso monumentale Brion*, p.34
[25] SCARPA, Carlo. apud LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.75, 76

Segundo Gastón Bachelard, a água é um elemento cósmico que representa as forças da natureza. Assim, a água na casa é símbolo da sua ligação à natureza, da sua ligação à terra. O porão escavado na montanha é o lugar mais profundo da casa, mais ligado à terra, onde a água pode entrar, vinda das terras: *do porão talhado na rocha ao subterrâneo, do subterrâneo à água parada, passamos do mundo construído para o mundo sonhado; passamos do romance para a poesia. Mas o real e o sonho são agora uma unidade. A casa, o porão, a terra profunda alcançam a totalidade pela profundidade. A casa converteu-se num ser da natureza. É solidária com a montanha e com as águas que trabalham a terra.*[26]



[fig.14] 'Villa Ottolenghi': vista exterior, Este.

Adossada à encosta de Verona e parcialmente enterrada, a *villa* Ottolenghi faz pensar no porão de Bachelard. A sua proximidade com a terra é evidenciada particularmente na horizontalidade, pelas plantas trepadeiras e pelo recurso à água como elemento natural domesticado e integrado na casa.

Além do distânciamento que o espelho de água a Este provoca ao sujeito, também um pequeno curso de água incentiva a percorrer os vinhedos nos campos antes de entrar concretamente na casa.[27] Assim comentou Dal Co: *Acompanhado então à direita por uma subtil conduta de água, este pátio está organizado de modo tal a obrigar quem chega a seguir um percurso ao longo do vinhedo, antes de se encontrar à frente da entrada da sala.*[28]

A água é levada para o interior num tanque junto à escada, comunicante com este exterior através da conduta em ziguezague. O tanque provê também de espécies aquáticas que aumentam o sentido cósmico

[26] BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p. 41

[27] Esta conduta nasce precisamente no momento em que o sujeito chega à casa pelo exterior, optando por entrar a Este. A casa apresenta quatro acessos ao interior: a Oeste pela zona de quartos, a Sul para o quarto patronal, a Este pela sala de estar e a Norte será a entrada principal, com um pequeno hall e as ramificações para as várias áreas da casa (zona dos quartos, zona de estar e zona de serviço). É sempre possível, no entanto, contornar o jardim antes de entrar na casa propriamente dita.

[28] DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, pp.31

da casa.

Carlo Scarpa recorreu ao símbolo e ao valor matérico da água. Como qualquer outro material, tirou partido das suas propriedades naturais e conferiu expressividade às formas, criou o plástico. Como matéria natural, designou-lhe o movimento e a direcção, deu-lhe uma forma e integrou-a numa composição: Scarpa domesticou a água, segundo as suas intenções formais, simbólicas e do espaço. A água, elemento cósmico e matéria orgânica, é parte íntegra da obra arquitectónica scarpiana.

[escada]

No devaneio, a casa onírica atinge uma sensibilidade extrema. Por vezes, alguns degraus inscreveram na memória um pequeno desnivelamento da casa natal. Tal quanto não tem apenas uma porta, mas uma porta e três degraus. Quando nos pomos a pensar no detalhe da altura da velha casa, tudo o que sobe e desce recomeça a viver dinamicamente. Já não podemos ser um homem de um só andar, como dizia Joë Bousquet: "É um homem de um só andar: tem seu porão no sótão.". [29]

Bachelard fala-nos da casa enquanto ser vertical, onde se opõem o porão e o sótão: o primeiro é o ser obscuro da casa; o sótão, por outro lado, só é escuro de noite. O porão da casa, enquanto piso subterrâneo torna-se um cantinho de intimidade: sem mencionar os objectos e lembranças que se podem ali encontrar, no porão a luz é vaga, existe uma forte relação com a terra, e para se lhe aceder obriga-se a um movimento descendente, por uma escada que é, neste sentido, *onírica*. A luz no porão clarifica o desconhecido do breu e retira os medos do indivíduo. [30]

Mas, para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, apesar de todas as escadas anónimas, redescobriríamos os reflexos da "primeira escada", não tropeçaríamos num degrau um pouco mais alto, todo o ser da casa se desdobraría, fiel ao nosso ser. [31] *A escada que conduz ao porão, descemo-la sempre, é a descida que caracteriza o seu onirismo. A escada que sobe ate ao quarto, nós a subimos e a*

[29] BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p. 44
[30] BACHELARD, Gastón, ibíd, capítulo I, subcapítulo V.
[31] BACHELARD, Gastón. ibíd, p. 33

descemos. É um caminho mais banal. É familiar.[32]

A escada onírica, que desce ao porão, é a escada que desce às *profundezas da terra*.[33]

A 'Villa Ottolenghi' é uma casa de um só piso. Implantada na colina, a escada que desce para lhe aceder recorda a descida onírica para o porão. Porém, a casa é iluminada, como o sótão da casa vertical. A casa tem a intimidade e o onirismo do porão ("nas profundezas da terra", próxima da Natureza); e a luminosidade do sótão. Assim, a 'Villa Ottolenghi' personifica a casa que "tem seu porão no sótão".

A escada que desenha o acesso à casa rompe a colina até à primeira cota de pavimento da casa propriamente dita. A escada é construída totalmente em betão e somente o focinho dos degraus são marcados a negro. As cofragens de madeira aprumadas no betão tornam expressiva a superfície segmentada e acentuam-lhe a cadência da descida. As quebras também verticais representam os contrastes lumínicos na forma do muro. Descendo a escada onírica, a paisagem de arquitectura e natureza que se avista em primeiro lugar desaparece aos poucos.[34] No último segmento da curva, o terreno recua numa forma cúbica negativa que permite alargar o constrangimento do espaço e trazer-lhe luz.

A escada desce, então, serpenteante, e encontra a *calle* e os primeiros muros da casa. À passagem para a *calle*, altera-se o revestimento da superfície, os muros desenham concavidades cónicas que recolhem luz do alto e, ao mesmo tempo, os passos ressoam sob as lajetas de pavimento.[35] As plantas trepadeiras deixam-se cair da cobertura sobre o indivíduo que caminha para entrar.

Se a escada é um dos dispositivos onde a casa ensina o habitar, a relação mecânica entre corpo e casa, entre corpo e espaço, então esta escada parece querer ensinar ao(s) seu(s) habitante(s) o seu movimento específico e não de uma escada qualquer, comum, repetida. A sua forma particular sugere um movimento e percurso que não se repete em outra qualquer escada: obedece a um ritmo específico pelos patamares intermédios e degraus assimetricamente distribuídos; implica um movimento adequado à curva descrita que coloca os mesmos de-

[32] BACHELARD, Gastón. ibíd, p. 44

[33] Bachelard descreve a subida da escada onírica: "*Uma escada afundava-se na rocha e, subindo, serpenteava. Era muito estreita e abrupta. Segui-a." Por essa espiral, o sonhador sai das profundezas da terra e entra nas aventuras da altura.* BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*, p. 41

[34] Imagina-se que à entrada da escada, ainda a uma cota superior, se possa visualizar a cobertura da casa descendente e a paisagem do lago onde se insere.

[35] segundo informação de Dal Co, que completa associando aos percursos japoneses, dos antigos pavilhões de madeira de Quioto. ver DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi,* p.32, 34.

graus em ligeiro leque e; requer a atenção à pequena vala que separa o conjunto de degraus dos muros de betão.

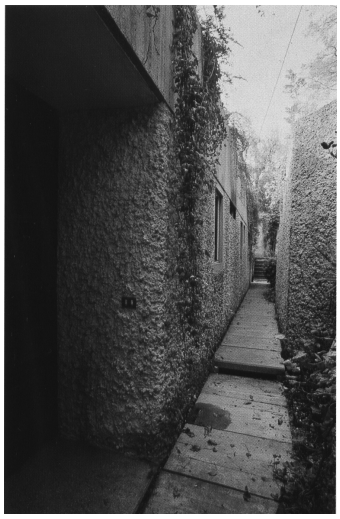
O empenho que Scarpa dedicou às diferentes formas das escadas é visível nas suas obras: todas elas implicam diferentes relações entre corpo e espaço e, raras vezes essa relação corresponde a um movimento formatado da comum escada recta, de degraus alinhados perpendicularmente.

A escada da villa não é uma mera e banal escada, mas sim uma escada que caminha para a dimensão íntima da casa. A escada é o ponto de partida para a integração da casa nas "profundezas da terra".









[figs. 15 - 18] 'Villa Ottolenghi', percurso de chegada à casa: (da esquerda para a direita) vista da escada de acesso a partir do terraço da casa; vista da escada de acesso antes de iniciar a descida; vista a partir do primeiro patamar; vista da *calle*"escavada", junto à entrada da casa.

[lugar]

O lugar, constituído pela extensão e pela elevação do solo, por superfícies aquáticas, por verdura, rochedos ou céu, revestido por lençóis ou cabeleiras da vegetação, aberto de perspectivas, cortado de horizontes, é o pasto oferecido pelos nossos olhos aos nossos sentidos, à nossa sensibilidade, à nossa inteligência, ao nosso coração. O lugar é a base da composição arquitectónica.[36] *Por fora, a (...) obra arquitectónica acrescenta-se ao local. Mas por dentro, integra-o.*[37]

O lugar das obras arquitectónicas em estudo compõem-se largamente de Natureza. Segundo a teoria de Bachelard, a Natureza é uma forte componente do espaço íntimo. A casa, o primeiro berço do homem, não deve proteger o indivíduo fechando-se para si mesma, mas abrindo-se para o exterior, para a Natureza, de modo a poder colocar o homem no mundo, no Cosmos. De facto, as raras vezes que menciona um ambiente urbano, como a sua casa em Paris, Bachelard torna através da memória à sua casa-natal e naturaliza o seu meio.[38]

A Natureza é uma forte componente do espaço íntimo e, por isso, as arquitecturas de Carlo Scarpa não se encerram para o lugar da Natureza, mas integram-se nele.

Quando construiu (*ex-nuovo*) a 'Villa Ottolenghi' e a 'Tomba Brion', a sua única referência para desenvolver os respectivos projectos foi o lugar. A configuração destas obras arquitectónicas revela uma forte atenção à relação entre a arquitectura e o lugar, até que esta primeira passa a fazer parte do segundo. No caso de Brion, o complexo acrescenta-se ao lugar pelo exterior, como uma espécie de fortaleza, encerrada, massiça. No caso Ottolenghi, por outro lado, enquanto objecto, a casa por pouco se confunde com o meio natural, destacando-se na paisagem quase como um mero pavimento.

De uma forma ou de outra, o edifício é acrescentado ao lugar e passa a fazer parte dele, tansformando-o. A arquitectura é capaz de transformar o lugar, assim como o lugar é capaz de a condicionar em primeiro lugar.

A relação entre a arquitectura scarpiana e lugar dá-se: ao nível ma-

---

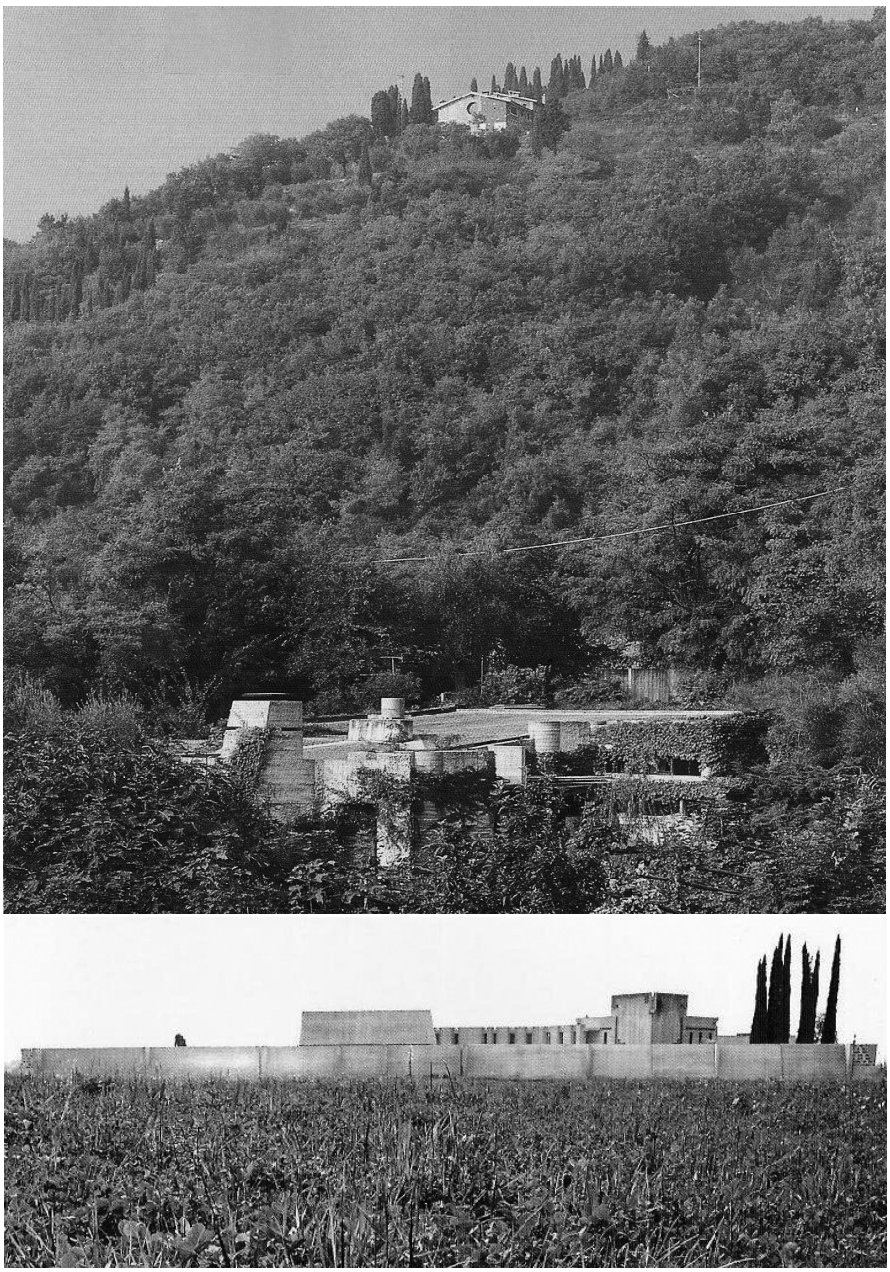
[36] LE CORBUSIER, *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.47

[37] LE CORBUSIER, ibíd p.48

[38] *Quando em minha morada parisiense um vizinho crava pregos na parede tarde da noite, eu "naturalizo" o barulho. Fiel ao meu método de tranquilizar-me em relação a tudo o que me incomoda, imagino estar em minha casa de Dijon e digo a mim mesmo, achando natural tudo o que ouço: "É o meu pica-pau que trabalha na minha acácia.".* BACHELARD, Gastón, *A Poética do Espaço*. p. 110

terial, ou seja, no que respeita à arquitectura enquanto matéria que se reune com a matéria natural do lugar - a arquitectura enquanto objecto artificial inserido no lugar natural, cujas presenças físicas são visíveis e palpáveis; e ao nível imaterial, pois Natureza e arquitectura reunidas provocam sensações, comoções e sugerem estados de espírito, segundo o modo como se informam ao sujeito, como se configuram.

O lugar - discurso e eloquência do homem que tomou posse do espaço[39]; o lugar - arquitectura e Natureza - determina o espaço íntimo do ser.



[39] LE CORBUSIER, *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.51.

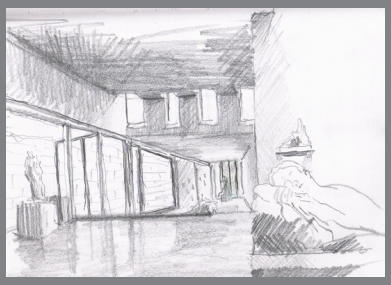
O arquitecto suiço fala deste tema como uma lição recolhida da viagem em 1911 ao Oriente, onde "descobre" *a arquitectura instalada no seu local.* [op.cit. p.47] Dos escritos da viagem, Le Corbusier transmite a condição do lugar, construída da comunhão entre arquitectura e natureza e, ao mesmo tempo, a importância do percurso como experiência da mesma, como único meio de conhecer e reconhecer a arquitectura e o espaço arquitectónico. ver "O Parténon", in LE CORBUSIER, *A Viagem do Oriente.*

[figs. 19 e 20] vista exterior da integração no contexto da 'Villa Ottolenghi' (em cima) e da 'Tomba Brion' (em baixo).

03| a experiência do espaço scarpiano. do percurso

‘Tomba Brion - esquissos da autora, Junho 2009.

a um princípio maior.



nota prévia

O edifício do Danteum é uma viagem. (...) Não há estâncias para usos concretos, à excepção da biblioteca; nem sequer há pontos referenciais como acontece num templo com o altar. Não há objectos para contemplar. Nem quadros. Nada. Só uma arquitectura para ser percorrida; para ser percebida; para sentir em cada âmbito um género de sensações diferentes. Isso é tudo. Entra-se a partir da rua e a ela se torna. Como uma barraca de feira empenhada em assustar-nos com as surpresas que nos reserva o seu percurso, assim se organiza o Danteum; numa espécie de viagem mística através da vontade explícita de gerar determinados estados de espírito. [1]

O Danteum vem mostrar como a arquitectura é capaz de envolver o indivíduo e torná-lo protagonista do espaço, através das suas próprias ferramentas, quer dizer, da construção arquitectónica pura, sem a intervenção da prática de uma actividade funcional, ou dos objectos que lhe são espontâneamente adicionados. A configuração e caracterização do espaço determinam o modo como o sujeito se encontra no espaço, aquilo que vê e ouve, aquilo que pode tocar e aquilo que pode sentir. A arquitectura é capaz de gerar "estados de espírito" e, como disse também Peter Zumthor, "permitir emoções"[2].

O tema da exposição apresenta uma forte afinidade entre objecto acolhido e espaço acolhente: exibe-se igualmente o objecto expositivo e objecto arquitectónico e o percurso é definido, então, para ambos os motivos expostos. O percuro leva o sujeito-visitante/observador a reconhecer e experienciar o espaço arquitectónico e oferece-lhe os seus dados concretos em detalhados episódios expressivos e apelativos. O visitante é conduzido pelas sensações que traduzem os episódios arquitectónicos no percurso.

A sucessão expressiva e de sentido narrativo dos elementos arquitectónicos (construtivos, formais, do espaço) evidenciam uma vontade do arquitecto de fazer entender ao espectador o espaço que está a percorrer. Como se o espectador devesse sempre experienciar estes espaços não só enquanto mero espectador, mas também como crítico da arte contemplada, para lhe descobrir a "verdade das coisas".[3]

Assim sendo, o percurso scarpiano oferece uma oportunidade de reconhecer a própria arquitectura, de contemplar os objectos (de arte ou não) nela abrigados e a paisagem em que se insere. A arquitectura

---

[1] ARNÚNCIO, Juan Carlos, *Peso y Levedad*, p.40

[2] *Penso não querer provocar emoções com as obras, mas sim permitir emoções.* ZUMTHOR, Peter: *Pensar a arquitectura*, p.25

[3] ver nota 3, página 83 desta dissertação.

dá-se a conhecer e experiênciar na sua complexidade formal e espacial, por meio da apelação aos sentidos.

Através da sensualidade da arquitectura de Scarpa, das suas propriedades particularmente visivas, tácteis e auditivas, o espectador absorve os efeitos da espacialidade e da matéria e passa das sensações às comoções, à emoção. O sujeito experimenta os efeitos poéticos da arquitectura, sente a sua beleza.



I. sedução, percepção e contemplação: uma arquitectura de percurso

nota prévia

A arquitectura caminha-se, percorre-se e não é de modo nenhum, como advogam certas correntes de ensino, essa ilusão inteiramente gráfica organizada em torno de um ponto central abstracto que se pretenderia homem, um homem quimérico dotado de um olho de mosca e cuja visão seria simultâneamente circular. [...] O nosso homem é, pelo contrário, dotado de dois olhos colocados diante de si, a 1,60m acima do chão, e olha em frente. [...] Dotado dos seus dois olhos e olhando em frente, o nosso homem caminha, desloca-se, entregue às suas ocupações, registrando assim o desenrolar dos factos arquitectónicos que se vão sucedendo. Sente o seu efeito, fruto de comoções sucessivas. De tal modo que, postas à prova, as arquitecturas se classificam em mortas ou vivas, se a regra do caminhar não foi observada, ou se pelo contrário foi brilhantemente explorada.[1]

Segundo a visão de Le Corbusier, a arquitectura para ser experienciada deve ser percorrida. É preciso caminhar para reconhecer a arquitectura com todos os nossos sentidos; é preciso percorrer o espaço em todas as suas dimensões para perceber e sentir: digamos que a arquitectura é circulação interior, não exclusivamente por razões funcionais [...], mas muito em particular por razões de emoção, uma vez que os diversos aspectos da obra, a sinfonia que de facto se toca, só podem ser apreendidos à medida que os passos nos transportam, nos colocam e deslocam, oferecendo ao nosso olhar o pasto de paredes ou de perspectivas, o esperado ou o inesperado das portas que revelam o segredo de novos espaços, a sucessão das sombras, penumbras ou luzes geridas pelo sol que penetra pelas janelas ou pelos vãos, a visão longínqua dos terrenos construídos ou plantados, ou a dos primeiros planos sabiamente organizados. [...] A boa arquitectura "caminha-se" e "percorre-se" por dentro e por fora.[2]

*

Terá já sido referido que a arquitectura do percurso associa-se mais profundamente ao tema da exposição na arquitectura de Carlo Scarpa, quer se trate de museus, galerias ou showrooms e, portanto, da exibição de objectos artísticos ou comerciais. Num ou outro caso, a configuração arquitectónica seduz o sujeito visitante a perceber o espaço arquitectónico e a contemplar os episódios que se lhe apresenta, arquitectónicos ou artísticos.

[1] LE CORBUSIER. *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.51

[2] LE CORBUSIER. *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.52, 53

[fig.1] 'Negozio Olivetti: vista geral a partir do topo da escada

Também em outras arquitecturas, o arquitecto propõe o caminhar para reconhecer. Veja-se o exemplo do percurso de chegada à 'Villa Ottolenghi', caracterizado anteriormente, e que Francesco Dal Co descreve como uma *surpreendente promenade architecturale*[3]. Ou, do mesmo modo, os percursos dispersos pela 'Tomba Brion', que nos levam a diversos níveis e pontos de vista, a contemplar o conjunto arquitectónico na sua complexidade interior e relação com o exterior. Porém, a construção por segmentos que caracteriza particularmente as obras arquitectónicas de reestruturação e a definição marcada do percurso no tema da exposição reunem as condições que procuram incentivar a percepção da arquitectura enquanto objecto artístico, enquanto forma que propõe contemplar e que deve ser contemplada.

Peter Zumthor assim caracterizou o percurso arquitectónico: [...] *não conduzir, mas seduzir. Por exemplo, um corredor de hospital: condução. Mas também existe a sedução, o deixar andar, o vaguear, e isto nós os arquitectos conseguimos fazer. Por vezes, este saber assemelha-se um pouco a uma encenação.*[4]

Assim, a arquitectura de Scarpa é viva pois seduz o sujeito a caminhar no espaço arquitectónico. Desde o exterior até ao interior, o indivíduo é levado pelos episódios expressivos da construção formal e da definição espacial a perceber a dimensão global da arquitectura: o sujeito é levado a contemplar a sua dimensão interior e a relação desta com o exterior; ao mesmo tempo que lhe são relatados os factos construtivos, os cenários arquitectónicos e objectos contemplativos. As obras determinam um conjunto de acontecimentos simultâneos que actuam sobre o sujeito para o comover.

A respeito do projecto para a praça do Duomo em Modena, Sergio Los recorda Scarpa e a importância que concedia ao percurso e aos seus efeitos, e conta: *Estávamos num albergue sobre a praça e uma manhã cedo chamou-me, tinha nevado e viam-se as pessoas que caminhando atravessavam a praça, tinham traçado uma série de marcas direitas que formavam um desenho. Fez um apontamento e disse "deixamos a calçada que tem uma forma simples, mas eficaz, assim como é e fazemos então percursos"... queria que fossem realizados com lajes de mármore corridas, ligeiramente separadas, de modo a recolher a água pluvial, e inclinadas para poder senti-la correr debaixo; deixando ainda outras cavidades por baixo dos percursos, os passos se sentiriam ressoar, como acontece na Tomba Brion... [...]*

[3] Francesco Dal Co classifica assim a *calle* particularmente pelos jogos de luz, projectados nos recuos semicónicos no muro de contenção de terras que, *sem qualquer complacência naturalística, multiplicam os efeitos da luz que transformam a "calleta" numa surpreendente* promenade architecturale*, escondida e* sui generis*.* [DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi,* p.34, 36]

[4] ZUMTHOR, Peter. Atmosferas, p.61

Scarpa queria obter aquele ribombo característico das calli venezianas... [...] Não existe arquitectura sem som e os materiais têm o seu próprio som, isto retoma a complexidade sensorial da arquitectura, hoje considerada muitas vezes redutivamente visiva.[5]

Scarpa usufrui dos materiais, do seu valor plástico e das suas possibilidades na expressão construtiva, da emotividade da água e da luz, da plasticidade da escada enquanto forma artística, da escultura e as suas propriedades espaciais. O arquitecto tirou partido das ferramentas arquitectónicas disponíveis e explorou as suas propriedades sensoriais, as suas potencialidades na apreensão do sujeito arquitectónico. Assim, este poderá reconhecer o espaço arquitectónico, sentir-lhe os efeitos na experiência do percurso.

["cartão de visita": o percurso de chegada]

Segundo Le Corbusier, a arquitectura deve ser percorrida pelo seu exterior e pelo interior, e isto incide sobre o tema do percurso como aproximação arquitectónica. Le Corbusier aborda este assunto como como lição recolhida da viagem em 1911 ao Oriente, onde "descobre" a arquitectura instalada no seu lugar [6], da qual se destaca, neste sentido, o percurso em torno à Acrópole de Atenas, até chegar efectivamente ao Parténon.[7]

A aproximação arquitectónica, o modo como se chega ao edifício e nele se entra, são factores determinantes no percurso de reconhecimento arquitectónico. O "cartão de visita" da obra scarpiana tem que ver com os motivos arquitectónicos que, apelativos à função sensorial, seduzem o indivíduo para o percurso arquitectónico já iniciado então no exterior e continuado no interior. Este efeito dá-se pelas composições construtivas, formais, espaciais e, particularmente, materiais, que "provocam o avanço da mão", assim como disse Le Corbusier, como

---

[5] LOS, Sergio. apud Zanatta, Martina. "Intervista a Sergio Los", *Finnegans*12(2008), p. 24, 25

[6] LE CORBUSIER. *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.47

[7] Em *A Viagem do Oriente* o arquitecto/autor descreve a sua chegada ao Parténon (entre outros exemplos), desde a primeira visão a partir do mar, pelo percurso até à Acrópole, o ponto de vista do *propileus*, a entrada no templo, aquilo que dele viu e como viu, a sua relação com o monte e com a cidade que de lá de cima se perde de vista... Descreveu a sua relação de medida com o templo, as formas do edifício, sempre sob influxo da luz, o modo como se sucediam os espaços e acontecimentos daquela arquitectura, os pontos de vista e perspectivas que proporcionava, os sentimentos que se lhe afloraram... Le Corbusier transmite a condição do lugar, construída da comunhão entre arquitectura e natureza e, ao mesmo tempo, a importância do percurso como experiência da mesma, como único meio de conhecer e reconhecer a arquitectura e o espaço arquitectónico. ver "O Parténon", in LE CORBUSIER, *A Viagem do Oriente.*

que para "ver" melhor, pois: *é preciso ver aquilo que se vê*[8] e o tacto, *a palpação é uma forma segunda da vista. Escultura ou arquitectura podem acariciar-se quando o êxito inscrito nas suas formas provoca o avanço da mão*[9].

Quando foi encomendado a Carlo Scarpa o projecto do *negozio* Olivetti, foi-lhe pedido que desenhasse um "cartão de visita"[10] na *Piazza di* S.Marco pelo que, sem poupar recursos, o arquitecto trabalhou os materiais, as formas e espaços dando-lhes o valor [11] que traduz requinte, delicadeza e riqueza como representação da marca, e em forma de convite ao visitante.

O desenho e caracterização de uma das fachadas exteriores - uma composição geométrica harmoniosa entre as formas preexistentes e as novas - convidam ao [con]tacto com aquela arquitectura: as texturas expressivas com detalhes tingidos a dourado desenham o quadrado símbolo da marca Olivetti numa porta que é somente de serviço. **[fig. 2]** Ao mesmo tempo que se aproxima para sentir a textura da pedra, espreita-se pela abertura de caixilhos dourados e avista-se, por um lado, a escada que se parece a uma escultura neoplástica, e por outro lado a escultura de Viani, junto à entrada, um pouco escondida por detrás do largo pilar decorado. Esta fachada expõe-se sob um *sottoportego*[12] que é uma das chegadas à *Piazza* e continua no ângulo para a frente de praça. Neste ângulo abrem-se os grandes envidraçados que mostram algumas máquinas de escrever mas, mais que isso, surpreendem de perto a quem chega pelo *sottoportego* com o elemento escultórico, dinâmico e luminoso: a escultura de Alberto Viani.[13] **[fig. 3]**



[fig.2] 'Negozio Olivetti: vista da fachada oeste, no *sottoportego*.



[fig. 3] 'Negozio Olivetti: vista exterior do ângulo da loja, com a escultura central.

Sobre a função desta escultura no espaço, Carlo Raghianti informou: *Scarpa situou a escultura de Viani num espaço que é todo seu, de alto a baixo, fixou-a sobre um espelho de água e de mármore negro que ganha uma outra dimensão de profundidade* [a sua secção é oblíqua e gradual] *, e enquanto dava à estátua um embasamento extraordinaria-*

[8] LE CORBUSIER. *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.51

[9] LE CORBUSIER, ibíd, p.65.

[10] *Gostaria de si um cartão de visita da Olivetti na mais bela praça do mundo.* OLIVETTI, Adriano. (dirigido a Carlo Scarpa); apud ZORZI, Renzo. *Carlo Scarpa: mostre e musei: case e paesaggi*, p.29

[11] Ainda que nesta obra os materiais sejam verdadeiramente ricos, o "valor" refere-se ao trabalho efectuado sobre a matéria, independentemente do seu valor monetário. ver [valor], em "princípios de revestimento", capítulo 01 desta dissertação

[12] designa-se por *sottoportego*, em Veneza, as ruas que passam sob a construção.

[13] Em simultâneo ao projecto da loja Olivetti, Scarpa projectou a Sala "Alberto Viani" (1958, XXIX Bienal de Veneza): o arquitecto conhecia deveras bem a obra do escultor, e reconhecia a sua função no espaço, dinâmica e ordenadora.

mente vivificante, que não conhecemos em nenhuma outra escultura moderna, colocava-a no ponto de vista mais 'estratégico', mais inevitável, no ponto de convergência de todas as perspectivas externas e internas, laterais e verticais.[14]

A escultura de Viani, no seu dinamismo centralizante, aliás evidenciado nos brilhos e reflexos da sua luminosa base negra de água, responde formalmente ao mesmo dinamismo de circularidade do percurso de chegada ao 'Negozio Olivetti': contorna-se a loja à chegada da praça e, desde a primeira abertura quadrangular se avista a escultura luzente; continua-se contornando a outra frente da praça e a escultura mantém-se como um eixo que mantém os olhos do observador no interior do *negozio* até à entrada, no fim desta fachada. Depois de entrar, pelo lado direito da escultura, o plano negro alongado e o pilar a ele encostado obrigam a continuar o percurso circular em torno da escultura, para se dirigir junto às vitrines abertas para a praça, onde os pequenos palcos suspensos exibem as máquinas de escrever. **[fig. 4]**



[fig. 4] 'Negozio Olivetti: vista interior do ângulo.

Acerca do espectáculo arquitectónico do interior, Ada Marcianò descreve: *Um projecto total até aos caixilhos e aos "pequenos palcos para a exposição das máquinas, culminante no policentrismo ambiental de uma "arquitectura de percurso", marcada, na simultaneidade dos seus múltiplos pontos de vista, pela mesma "circularidade de trânsito" posta dinâmicamente em acção na relação com o exterior.*[15]

Esta sequência de acontecimentos no percurso de chegada ao **negozio** representam episódios sensualmente apelativos e, então, de sedução ao sujeito que chega e que, assim, é chamado a entrar no espaço insinuado. Destaque-se o papel da expressividade matérica, da relação interior-exterior e da escultura enquanto elemento de presença determinante do percurso, no espaço.

*

No 'Museo di Castelvecchio' a relação entre o interior e o pátio é mais formal que directamente espacial. Nas palavras de Sergio Los, a fachada do edifício voltada para o pátio aparece como um verdadeiro cenário[16]. A composição de um plano bidimensional com os objectos tridimensionais que dele se projectam, determina uma ligação entre o espaço interior, a fachada e o pátio, e convidam o indivíduo a participar deste enredo. Do plano cinza de betão destacam-se as molduras de

[14] RAGHIANTI, Carlo Ludovico. apud ZORZI, Renzo. *Carlo Scarpa: mostre e musei: case e paesaggi*, p. 30

[15] MARCIANÒ, Ada. Carlo Scarpa, p. 74

[16] LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.43, 45.

mármore das aberturas e os extractos da superfície anterior; o sacelo, o muro na entrada e os pavimentos que assim convidam a percorrer o edifício junto à fachada dinâmica.

Da entrada nas muralhas do antigo castelo, um novo pavimento sugere caminhar pelo perímetro do pátio: a aproximação ao edifício, particularmente à fachada cénica, dá-se de forma lenta e gradual, entre os acontecimentos do próprio pátio. Os espelhos de água animam o caminho até à entrada e um percurso ladeado por sebes propõe contemplar a composição cénica e histórica da fachada até ao ponto extremo, junto a um pequeno canal (hoje em dia seco), que permite observar distante a estátua do Cangrande. A estátua do Cangrande será o ponto central do percurso do museu, o seu clímax.

Junto ao pórtico gótico são exibidos vários extractos escultóricos e sob o pórtico apresenta-se um pequeno cenário que envolve uma outra peça, esta de maior relevo escultórico. Este cenário, recuado em relação ao pórtico, representa uma composição quase neoplástica, em ferro, betão e vidro, que se distingue claramente da antiga construção. A composição gera uma espacialidade de diversas profundidades, e os planos envidraçados permitem espreitar para o interior com rarefeita nitidez. **[figs. 5 e 6]**



[fig.5] 'Museo di Castelvecchio': vista exterior da fachada com expositor



[fig.6] 'Museo di Castelvecchio': vista exterior do pórtico

A caixa decorada (o sacelo) pelo padrão de cores suaves em mármores de Verona salienta-se de um arco quebrado, completamente encerrada sobre si mesma, despertando a curiosidade do visitante. Ao lado, do mesmo modo que o sacelo, sai um muro em L de outro arco quebrado, que assinala a passagem para o interior do museu e indica, nessa forma, por onde entrar e por onde sair. A entrada que seria originalmente pelo pórtico central foi, assim, deslocada assimetricamente para a direita, como o requer o gótico[17] e certamente a favor do percurso contínuo e linear proposto no seu interior.

O "cartão de visita" do museu apresenta-se na sua configuração exterior cénica que oferece uma imagem convidativa ao sujeito: uma composição expressiva na ligação entre a preexistência e a nova intervenção. Os percursos que antecedem a entrada propõem uma forma de comtemplar esta composição e, desta contemplação, o sujeito segue seduzido no percurso continuado pelo interior.

Do mesmo modo na loja em S. Marco e no museu em Verona, a configuração exterior do edifício proporciona um conjunto de pistas do que

[17] *Decidi adoptar alguns valores ascendentes, para romper a simetria não natural: pedia-o o gótico e o gótico, sobretudo o veneziano, não é muito simétrico.* SCARPA, Carlo. apud LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.43

sucede no interior, como um convite a entrar. Os percursos periféricos, de circularidade, que se sugerem antes de passar para o espaço interior, propõem este jogo entre interior e exterior, entre aquilo que a fachada esconde ou o que deixa ver, despertando os sentidos e o espirito do sujeito para a experiência do espaço, que já pelo exterior se iniciara.

Lembrando mais uma vez a Le Corbusier, *a boa arquitectura "caminha-se" e "percorre-se" por dentro e por fora.*[18]

[do espaço interior: porta-escada]

A respeito da *promenade architecturale* na obra de Le Corbusier, Josep Quetglas definiu o binómio "porta-rampa", pois *arquitectura será quanto ocorra nesse trajecto*[19]. A rampa seria o dispositivo ideal para a contemplação do plástico, pois permite uma percepção contínua e linear do espaço envolvente. Enquanto se movimenta simultâneamente nas várias dimensões do espaço, o sujeito encontra vários pontos de vista que dão a conhecer a complexidade do objecto e do espaço arquitectónico. *Rex Martienssen, que conhecia bem Le Corbusier, sugere, no seu ensaio sobre a ideia de espaço na arquitectura grega, que o efeito do habitual caminho em rampa quebrada até a um templo dórico equivale a fazer girar e aproximar o templo ao espectador, como considerando-o desde todos os pontos de vista.* [20]

Por outro lado, a escada proporciona uma *percepção descontínua, reiteradamente interrompida. Não se pode subir uma escada mantendo fixa a atenção em algo ali em frente. De vez em quando, há que levar o olhar aos pés, para assegurar onde se pisa. Isso produz uma percepção nervosa, repetidamente interrompida, onde a visão dos degraus, fugaz mas efectiva, interpõe-se ao efeito que causa aquilo que se olha.*[21]

Porta-escada, em analogia à *promenade* de le Corbusier, define o sistema que se propõe como percurso na experiência do espaço scarpiano.

Da experiência do espaço scarpiano salienta-se a composição construtiva e formal que exasperam a relação de proximidade entre o indiví-

[18] LE CORBUSIER. *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.52, 53

[19] QUETGLAS, Josep. "Promenade Architecturale", *Artículos de Ocasión*, p.205

[20] QUETGLAS, Josep, Loc.cit..

[21] QUETGLAS, Josep. Loc.cit..

duo e a presença física da arquitectura. A escada vem, na sua qualidade de dispositivo que provoca a descontinuidade perceptiva, exacerbar também esta mesma proximidade, na modelação do caminhar do sujeito. Se o conhecimento incide no real, nos factos feitos pelo homem,[22] então o (re)conhecimento arquitectónico implica o inevitável contacto entre o sujeito e os factos construídos da aquitectura.

A experiência do espaço interior da arquitectura scarpiana está em tanto quanto se vive do binómio porta-escada. Os dispositivos que modelam o percurso, modelam o próprio movimento do corpo, o ritmo do caminhar, os pontos para onde olhar uma e outra vez ou onde parar e contemplar.

Carlo Scarpa conta algumas intenções da reestruturação para o 'Negozio Olivetti': *era preciso subir ao piso superior; existiam espaços obrigados, um pilar central e duas janelas - onde meter a escada? Decidi metê-la no ponto onde podia ganhar espessuras. (...) Desse modo podia colher melhor a profundidade. Intuído o problema, começa-se a operar - além do mais, escada é muito bela, são blocos de mármore encostados... / A mim as coisas vêm-me lentamente, se existe um ponto de partida. O resultado deveria encontrar razões racionais, inelutáveis, que no entanto não têm nada a ver com o racionalismo ou o funcionalismo.* [23]

Sobre a mesma obra, Sergio Los comenta: *o espaço torna-se uma "promenade architecturale", rica de eventos e também claramente definida*[24].

A escada de lâminas suspensas desenrola uma desconstrução neoplástica da rampa "miguelangelesca" da Laurenciana, decompondo o espaço prismático com a informal cascata de degraus que se perseguem para baixo.[25] A par de outras escadas da obra scarpiana, a escada do 'Negozio Olivetti' explora no campo material, formal e construtivo as suas possibilidades plásticas e dinâmicas. A escada impõe a dinâmica do espaço e do próprio sujeito que a percorre, assim como se propõe ao mesmo tempo como objecto contemplativo.

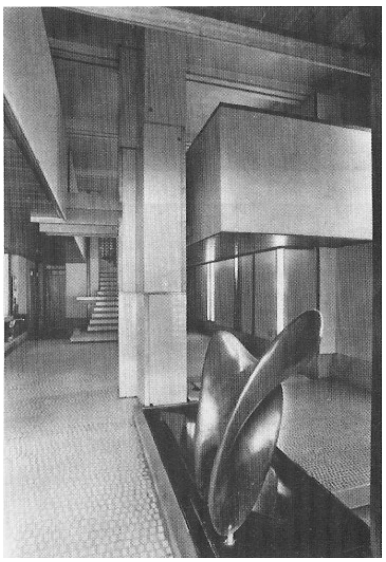
A escada em mármore de Aurisina é o elemento central do espaço da loja. Da entrada no espaço, à direita, se apresenta uma imagem da composição geral do espaço: posicionada ligeiramente à esquerda, a escada afirma a assimetria da composição espacial pela torção que

[22] Recordar o *verum ipsum factum*.

[23] SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa 1906-1978*, p.287

[24] LOS, Sergio. *Carlo Scarpa 1906-1978: architetto poeta*, p. 51

[25] LOS, Sergio. ibíd, p. 52



[fig.7] 'Negozio Olivetti: vista interior, a partir do rés do chão

desenha elegantemente para o mesmo lado; à direita, a profundidade da loja é libertada de barreiras físicas e então percebida à partida; a escada é colocada a eixo do pilar, e o espaço compreendido entre eles apresenta pé direito duplo; aos lados, no sentido da profundidade, duas *passerelles* avançam sobre o rés do chão, definindo-lhe um pé direito mais baixo. **[fig.7]**

As reduzidas dimensões do prisma considerado como espaço global da loja [21x5x4 metros, sendo o pé direito 4] justificam a construção do segundo piso por meio de passadiços ou *passerelles*. Os revestimentos contínuos entre rés do chão e primeiro piso caracterizam a unidade do volume prismático, no qual se inseriram dois corpos que flutuam e vagueiam ao longo do espaço. Estas *passerelles* proporcionam a abertura e amplitude do espaço, funcionando como mezanines que libertam a comunicação entre cotas diferentes do espaço. Elas definem a circularidade do percurso e multiplicam, assim, os pontos de vista sobre o inteiro espaço da loja.

O percurso interior que se inicia a partir da porta de entrada, segue na escada para o piso superior, em cujo caminhar a atenção recai sobre ela própria, no ritmo de percepção interrompida e descontínua. Desta proximidade se lhe captam os detalhes. Nas *passerelles* a percepção é contínua e fluída, não existem obstáculos, mas somente elementos que induzem o olhar do observador. É relevante chamar a atenção para um destes acontecimentos: o parapeito interrompe-se para criar um espaço de apoio da viga que suporta a *passerelle* sobre o pilar. O recuo do parapeito apela ao sentido visual do sujeito, que o leva a observar mais atentamente o episódio que relata o facto estrutural e proporciona assim uma maior aproximação à forma arquitectónica.[26] **[fig.8]**



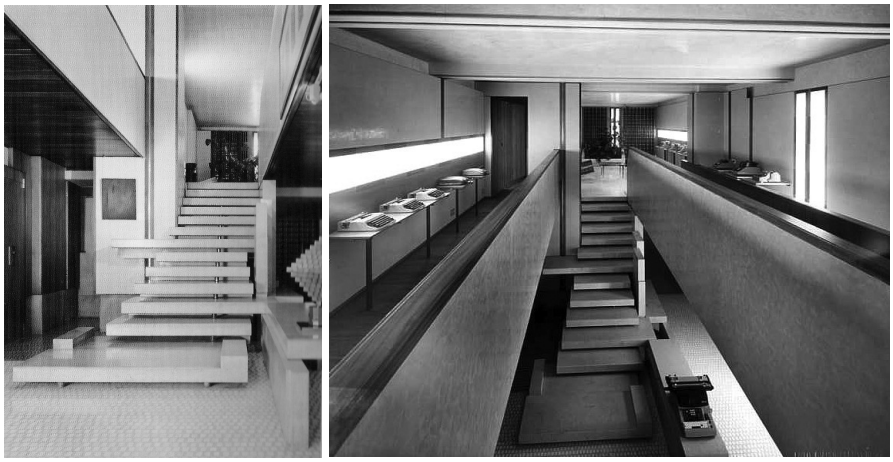
[fig. 8] 'Negozio Olivetti': vista das janelas sobre a praça, fechadas.

Estes dois caminhos paralelos estabilizam-se a cotas diferentes e um deles é encerrado por uma porta, o mesmo que se estende até à fachada para a praça. A carência de ligação entre ambos passadiços obriga a voltar para trás, levando o sujeito a desenhar o percurso inverso e descobrir, assim, novas relações visuais - outros pontos de vista e perspectivas do mesmo espaço.

O percurso interior propõe o reconhecimento do espaço na sua com-

[26] Para a execução das *passarelles*, o arquitecto recorreu do saber do engenheiro Carlo Maschietto, cuja solução estrutural consiste na construção aligeirada que pode, então, ser suportada por vigas que apoiam nas paredes laterais e no pilar, bem como pontualmente suspensa por tirantes nas vigas do tecto. A forma recuada do parapeito expressa tectonicamente o funcionamento estrutural do conjunto, tema este anteriormente abordado, no capítulo 01 desta dissertação. ver **[fig. 18]**, na página seguinte.

plexidade: as relações espaciais e a forma artística. O percurso scarpiano convida o indivíduo a contemplar o plástico, a descobrir a beleza da obra arquitectónica.



[figs. 9 e 10] 'Negozio Olivetti': vista da escada, a partir do rés do chão (à esquerda) e a partir da passerelle (à direita).

[indução: a redescoberta do exterior]

A paisagem, omnipresente em todas as frentes, omnipotentes, acaba por aborrecer. Tereis dado conta de que quando isto sucede já não se olha? Para que a paisagem seja apreciada, é preciso limitá-la, dimensioná-la mediante uma decisão radical: tapar os horizontes elevando os muros e não revelá-la senão em pontos estratégicos, graças à interrupção destes.[27]

A participação da envolvente exterior é parte integrante da obra arquitectónica. O modo como participa, porém, é determinante no seguimento do percurso enquanto experiência do espaço. Esta necessidade de seleccionar a imagem da paisagem responde às intenções de controlar e induzir a direcção do olhar do sujeito espectador, assim como comentou Enrique Teresa acerca da abertura no muro da cobertura da Villa Savoye, de Le Corbusier. Assim, *além da elaboração espacial e plástica que dirige a atenção até às formas concretas do edifíco e seus espaços interiores, a arquitectura mostra a sua capacidade para nos fazer redescobrir a natureza, de acentuar a sua percepção consciente.* [28]

[27] LE CORBUSIER, apud TERESA, Enrique. *Tránsitos de la forma*, p.161

[28] TERESA, Enrique. *Tránsitos de la forma*, p. 159

Enrique Teresa comenta *o papel que o seu autor* [Le Corbusier] *outorga à arquitectura na indução e o controlo direccional do olhar.* A abertura regular no muro enquadra a eixo a chegada da rampa à cobertura, induzindo directamente o olhar do observador a essa abertura e, consequentemente pela aproximação ao muro, à paisagem.

*

Acerca das janelas de ângulo da 'Gipsoteca Canoviana', Scarpa revelou a sua intenção de não só fabricar uma determinada luz, mas também trazer do exterior "retalhos do azul do céu".[29] A intenção de "retalhar" a realidade circunstante, seja céu ou paisagem, repete-se nos vários percursos scarpianos, em momentos que se propõe uma fuga do interior, e uma paragem para a contemplação da dimensão exterior, condicionada pela forma arquitectónica. Na mesma *gipsoteca*, a grande janela por detrás das *Tre Grazie* induzem imediatamente o olhar de quem entra e levam a caminhar até lá.

Do mesmo modo sucede com as janelas amendoadas no 'Negozio Olivetti' que certamente desde a entrada nas passerelles induzem a direcção do olhar do sujeito para a sua forma e construção particulares, e o seduzem a caminhar até lá.

As janelas do negozio já existiam, mas Scarpa reestruturou-as. A forma amendoada segue o arco do pórtico da praça no exterior: assim, o enquadramento da praça surge diante do arco mimético aos arcos que caracterizam a praça no exterior. Quando fechadas, será necessário aproximar-se para observar a praça filtrada pelas portadas retículadas de madeira, pois ao longe são somente grades translúcidas; quando abertas, mesmo ditantes, as janelas são, nas palavras de Los, *quase olhos abertos sobre a praça*[30]. À medida que se aproxima a visão da praça será mais nítida e mais ampla. O exterior da *Piazza di San Marco* que no rés do chão é transmitido francamente ao interior, é no piso superior "limitado" e "dimensionado" para que a mesma paisagem seja de novo "apreciada", "redescoberta" de um novo ponto de vista, através de um novo enquadramento.

Também em Castelvecchio a abertura controla a direcção do olhar do observador, e o leva a contemplar a paisagem do Rio Adige, raras vezes perceptível do interior do museu.

O percurso do museu define-se igualmente entre a porta e a escada: o indivíduo é levado aos diferentes ambientes arquitectónicos que se distribuem por três pisos diferentes. O momento do museu que será caracterizado como clímax do percurso, aquele que anteriormente se referiu como "teatro tectónico", é o momento alvo para propôr a contemplação da paisagem veronesa além rio.

Uma abertura vertical estreita e um degrau proeminente, articulados

[29] *Queria retalhar o azul do céu.* SCARPA, Carlo. apud LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.33

[30] LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.51

no muro duplo de betão[31], convidam a uma vista privilegiada. De facto, esta abertura, dada a sua dimensão e a profundidade dos muros, limita substancialmente a vista exterior, aparentemente de forma intencional. Assim como as *fenêtre en longueur* de Le Corbusier pretendiam captar a máxima extensão horizontal da paisagem; com a estreita abertura do museu, pretende-se exactamente o contrário: a fresta no muro dá a conhecer uma pequena fracção da paisagem e o degrau proeminente apela à escada que leva à galeria exterior, onde a perceção do exterior é ampla, entre as ameias da muralha.

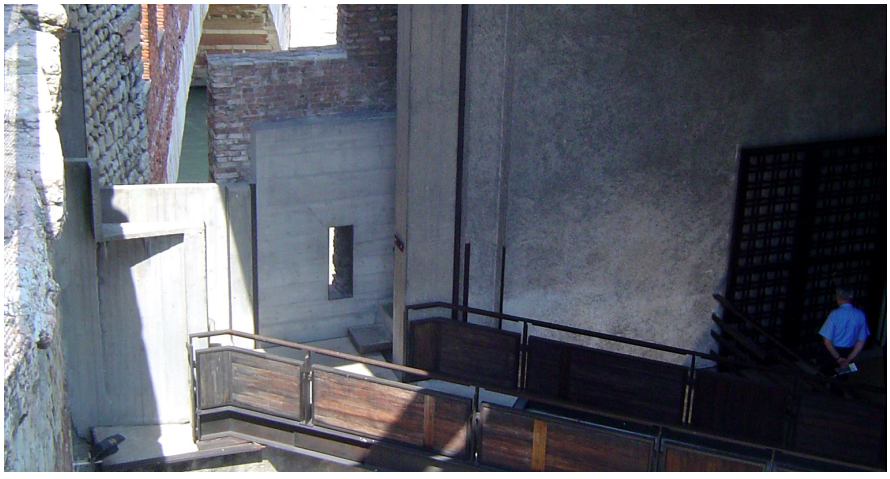
A configuração da escada, mais uma vez invulgar, implica um certo esforço para a percorrer: como se o arquitecto reservasse a surpresa da paisagem para aqueles que a desejassem verdadeiramente contemplar. Alcançada a galeria, pode-se então contemplar a amplitude da natureza e da cidade de rio, sob os nossos pés, do lado de lá de uma antiga muralha medieval. **[fig. 11]**



[fig. 11] 'Museo di Castelvecchio': escada e galeria sobre o rio.

O percurso scarpiano descreve-se sob o domínio do binómio porta-escada e realiza-se sob o domínio das suas possibilidades sensoriais. A sedução do sujeito para experienciar determinados episódio arquitectónicos dá-se através de dispositivos que induzem, por exemplo e como se tem vindo a caracterizar, o sentido da visão. Pela indução do olhar, a arquitectura leva o sujeito a redescobrir o exterior.

A arquitectura desenvolve-se, assim, em torno daquilo que o sujeito vê, sente ou ouve. Carlo Scarpa pensou a configuração do espaço não só para lhe expôr determinados objectos mas para se expôr a si mesmo, o espaço, como lugar construído pelo homem e criação artística capaz de, consciente ou inconscientemente, comover o ser.



[fig. 12] 'Museo di Castelvecchio': ponte entre as alas Este e Oeste do museu; acesso à galeria exterior.

[31] Carlo Scarpa encosta um muro de betão à antiga muralha de pedra, esclarecendo perfeitamente o diálogo entre ambos os tempos arquitectónicos. O muro de betão não cobre toda a extensão do outro, acompanhando somente o percurso da escada que sobe até à galeria exterior. Assim, muro, janela e escada constituem todo um dispositivo da construção desta pequena *promenade*.

[caminhos da arte]

A natureza essencial da obra de arte é partilhada por aqueles que criam e por aqueles que a salvaguardam.[32]

O modo como se expõe determinada obra de arte determina o modo como será lida e, consequentemente entendida. Sobre a disposição dos gessos calculada por Scarpa na 'Gipsoteca Canoviana', Los descreve: *cada estátua encontra uma precisa colocação, a respeito do espaço e a respeito da luz que, por vezes violenta outras vezes ténue e esfumada, modela os gessos expostos, modificando-os no curso do dia, das estações, das variações metereológicas. Por isto, Mazzariol fala de "personagens em pedra": ao espectador parece viver com tais criaturas.*[33]

O percurso desenhado em torno da arte provoca o mesmo controlo do olhar pela indução, no sentido de contemplar as obras expostas. O arquitecto dispôs cada obra de acordo com o sentido do percurso proposto: por onde passar, para onde olhar. Com este propósito foram colocados estrategicamente de costas o nú de *Dirce* em Possagno, ou a *Santa Cecilia*, em Castelvecchio: o visitante é forçado a contornar a escultura e olhar no sentido inverso ao do percurso para, assim, compreender a totalidade da obra; de outro modo não perceberia o detalhe das vestes e cabelos que caem delicados nas costas da "santa". Também a *Ninfa Dormiente* é colocada de escorço em relação ao visitante que chega para entrar no corpo vertical. Aqui, a posição da escultura juntamente com o a luz que as dinamiza chama o indivíduo a entrar e percorrer o perímetro da pequena sala, contornando a ninfa. **[figs. 13]**



[fig. 13] o percurso museológico: 'Museo di Castelvecchio' com a estátua de *Santa Cecilia*.

Cada obra é colocada segundo um suporte específico, que a individualiza e define a aproximação e ponto de vista do observador: os bustos fixos sobre as paredes da gipsoteca fazem com que este receba a luz diagonal das janelas de ângulo e determina o levantar dos olhos ao observador, para o poder admirar. Se o objecto artístico encontra-se suspenso, dentro de um expositor protegido, fixo na pa-

[32] HEIDEGGER, Martin. apud LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architectural guide,* p.9

[33] [a propósito da Gipsoteca Canoviana] LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.33. No mesmo sentido, Guido Guidi relata sobre a exposição de Antonello da Messina, na Galeria Regional da Sicilia - Palazzo Abatellis: *Recordo o espanto à frente da* Annunziata *disposta no percurso de trânsito do visitante no centro de uma sala. A pintura recebe luz da janela, posicionada um pouco na diagonal como se reencarnasse a rapariga de então com um lenço azul com uma prega na cabeça, que reflecte o desenho das riscas dos cabelos penteados, reforçando assim o desenho dos olhos e o seu olhar através da porta de entrada para a sala aberta com alguns crucifixos.*[...] *a construção espacial de Scarpa ajuda-nos a ler melhor o olhar da* Annunziata *na pintura de Antonello da Messina.* GUIDI, Guido. "Intervista a Guido Guidi", *Finnegans* 12(2008), p. 40

rede ou num pedestal ao centro do espaço; isso determina o rumo do percurso e também o ritmo do caminhar, as paragens, os momentos de aproximação e distânciamento. Na pinacoteca de Castelvecchio, os expositores tipo mesa que protegem antigos documentos e objectos utilitários obrigam o observador a aproximar-se e parar; os expositores dos pequenos esbocetos de barro na gipsoteca propõem aproximar-se e caminhar lentamente à volta desses cubos de vidro levantados do chão.

O percurso interior do 'Museo di Castelvecchio' inicia-se na entrada, a Este e segue para Oeste até à pinacoteca, onde sobe para o primeiro e segundo pisos e torna a descer; depois de se contornar a muralha para visitar a sala do torreão, desce-se mais uma vez para novas salas da pinacoteca, esta no primeiro piso da ala *reggia*, sobre a galeria das esculturas; segue-se de volta a Este e desce-se em direcção à saída. As salas sucedem-se linearmente e atravessam-se por umbrais, analogamente ao que sucede na galeria das esculturas.

Em ambos os casos, os objectos de arte (esculturas, pinturas, documentos e outros objectos históricos) dispõem-se segundo uma ideia de percurso e segundo o modo de apreciação da arte.

*

Na 'Fondazione Querini Stampalia', as salas sucedem-se através de umbrais mas não de forma linear. Enquanto galeria de exposição temporária, a configuração do espaço não se fixa no percurso definido pelas obras, mas sugere, por outro lado, a flexibilidade requerida à constante alteração do conteúdo exibido.

O edifício provém de duas entradas: uma pelo *campo*[34], através da ponte que atravessa o canal, e outra pelo canal, como se fazia tradicionalmente nos palácios venezianos, através dos portões férreos que comunicam com a escada emergente também da água. Os portões são amplas fontes de luz, de uma luz dinamizada pelo movimento das gôndolas e pelos reflexos da água, e filtrada pelas grades de ferro. A escada, na sua forma escultórica e nos entalhes que serviriam a colocar floreiras, representam mais o simbolismo dos portões na tradição palaciana de Veneza, que uma função realmente prática. **[fig. 14]**



[fig. 14] 'Fondazione Querini Stampalia': vista interior do passadiço, escada e portões.

A partir da primeira sala apronta-se uma bifurcação: à direita, a passagem de acesso à biblioteca e a uma pequena sala de exposição e; à esquerda, um umbral mais espaçado que permite espreitar para o

[34] Denominação das "praças" venezianas que eram inicialmente campos agrícolas; à excepção por exemplo da 'Piazza di S.Marco', construída concretamente como praça.

volume decorado[35] e iluminado pelos portões. Por um ou outro lado se acaba por aceder à grande sala central, que se abre com um amplo pórtico para o pátio interior.

O passadiço que passa paralelo aos portões define-se como uma espécie de espinha que liga transversalmente todas as salas de exposição. Sobre este passadiço se caminha sobre a água, como se passeando numa *fondamenta* veneziana [36], absorvendo tanto os objectos de arte exibidos como os quadros de superfície contemporânea justaposta aos muros antigos do palácio. Em dias de *acqua alta*, a água invade o espaço interior, pelos pequenos canais desenhados no diedro entre a parede e o pavimento. Certamente a luz transformará a arte exposta nessas paredes e as próprias paredes e tectos com os seus reflexos ondulantes. **[fig. 15]**



[fig. 15] 'Fondazione Querini Stampalia': o passadiço através dos umbrais.

Os caminhos da arte, seja esta exposição permanente ou temporária, desenham-se na intersecção da configuração do espaço arquitectónico com a arte em si. A arte determina o percurso no espaço arquitectónico, dá um sentido à sua experiência e faz sobressair os próprios cenários onde se integra. Reciprocamente, a arquitectura releva individualmente cada obra de arte e a releva individualmente de modo a cativar a atenção do visitante e proporcionar a relação oportuna à observação, leitura e entendimento do objecto. Carlo Scarpa salvaguardou a obra de arte para partilhar a sua essência e igualmente a essência da arquitectura que criou.



[fig. 16] 'Gipsoteca Canoviana': vista interior

[35] o volume que acolhe o sistema de aquecimento, cuja função espacial foi já explicada em [cor], de "ornamento", capítulo I desta dissertação.

[36] designação para a rua que se define de um lado pela construção e de outro pelo canal, como uma espécie de pequena marginal do canal.

[clímax]

No percurso scarpiano, dá-se conta de certos episódios que se destacam, pela centralidade apelativa que desempenha nos movimentos do espaço. Em certos casos, Kenneth Frampton chamou-lhes *centros de atenção icónicos*.[37] No âmbito de um percurso linear, de ritmo e movimento mais ou menos constantes, estes centros são episódios clímax do percurso.

No 'Negozio Olivetti', ainda que a escultura de Viani represente o eixo de um percurso de circularidade, como assim se caracterizou, a escada destaca-se também como centro icónico e determina o momento clímax do espaço. Desde o exterior, a escada é objecto de observação e contemplação e, no interior, é imagem representativa da loja. A sua forma "desconstruída" no mármore luzente e de uma atraente torção ligeira, é alvo do enquadramento perceptivo de praticamente todos os pontos do percurso pela loja, desde o rés do chão, até às *passerelles* no primeiro piso. A escada é elemento icónico do espaço e elemento central da composição: a composição formal e espacial da loja configura-se a partir da escada, da sua definição geométrica, disposição e função no espaço. A complexidade do espaço de Olivetti e o indivíduo que o experiencia submetem-se ambos às vontades da escada.

Do mesmo modo, as *Tre Grazie* em Possagno e o *Cangrande della Scala* em Castelvecchio são o ponto de convergência do percurso ou percursos dos respectivos espaços.

O espaço onde é colocada a estátua equestre de Cangrande é o chamado *teatro tectónico*, que se descreveu já anteriormente. A estátua pousa sobre um pedestal de betão, de delicada forma a L e ao nível do primeiro piso, no episódio de articulação entre ambas as alas do museu (este e oeste). A escultura constitui o momento convergente de todos os pontos de vista e é rótula dos vários percursos do museu cruzados neste ponto.

A escultura pode ser vista de baixo, do rés do chão, à passagem da galeria das esculturas para a pinacoteca. No primeiro piso, quando se sai do edifício oeste, a escultura pode ser vista a partir do percurso

[37] *Scarpa também consolidou a sua obra com centros de atenção icónicos, como algumas peças escultóricas pivotantes: a escultura abstracta de metal de Alberto Viani, colocada sobre uma superfície de água negra e que desempenha um papel importantíssimo na organização espacial das loja da Praça de San Marcos; o fulcro que suporta a estátua Cangrande do Museu de Castelvecchio; ou o omnipresente motivo circular duplo que aparece a distintas escalas ao longo de toda a sua obra.* FRAMPTON, Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica*, p.297

na muralha (de cima) ou, descendo para o mesmo nível, numa aproximação gradual através da ponte. A colocação oblíqua da escultura sobre o pedestal e em relação às direcções constantes da configuração arquitectónica, serve a dois propósitos: se por um lado mostra a sua independência formal do pedestal, por outro, oferece perspectivas engrandecedoras da sua tridimensionalidade a toda a sua volta e em todos os sentidos do percurso. Neste sentido, um outro pedestal é-lhe colocado ao lado e poucos degraus abaixo, para que continuando a aproximação gradual desde a ponte, se contorne por completo a estátua e se a contemple na totalidade, em todos os seus detalhes. Entrando na ala *reggia* (a Este, primeiro piso), os umbrais que atravessam as salas sucessivas enfilam-se a eixo da abertura que enquadra, ainda, a estátua no exterior.

[figs. 17 - 20] 'Museo di Castelvecchio': vistas da estátua do *Cangrande della Scala*, de alguns dos pontos de vista possíveis, na sequência do percurso









O clímax em Possagno, o momento de contemplação das *Tre Grazie* não se dá pela centralidade propriamente dita no percurso, mas pelo protagonismo que assume no espaço.

As esculturas encontram-se na plataforma mais baixa do percurso, bem como no ponto de inversão do mesmo. Os dispositivos de definição do espaço configuram uma convergência total para o culminar do percurso: as paredes convergem e o espaço estreita-se, o tecto baixa a par do pavimento. A escultura não usufrui, portanto, dos múltiplos pontos de vista e/ou percursos, mas do enquadramento desenhado na própria configuração do espaço que cativa automaticamente o olhar do visitante para as três figuras brancas femininas, e guia-o no percurso deambulante pelas outras esculturas, que se aproxima lentamente do clímax.

No fim deste afunilamento do espaço, a parede de fundo é um pano de vidro que ilumina amplamente as esculturas, e desenha-lhes o cenário pela água e outros elementos naturais no exterior. A água no exterior constitui uma forma de criar certo distanciamento, não bastasse as figuras estarem voltadas para o interior para entender a relevância do enquadramento nesse sentido e não no outro inverso. A luz - simultâneamente lateral e zenital - pronuncia e agrava as formas esculpidas e, *refectida pela água agitada pelo vento, fá-las dançar*[38].

O momento clímax do percurso revela a expressão máxima da valorização escultórica enquanto elemento integrante na configuração arquitectónica e, ao mesmo tempo, o sentido da composição arquitectónica segundo o conceito próprio do percurso contemplativo. Nestes momentos o percurso centra-se na contemplação de determinado objecto, ao mesmo tempo que para tal se exibe um complexo cenário arquitectónico. No episódio culminante ressaltam todas as potencialidades do campo da percepção visual em arquitectura: os enquadramentos, os pontos de vista, as noções de distâncias e proximidades.

No clímax intensificam-se e multiplicam-se os efeitos da experiência arquitectónica que se pesquisaram ao longo do completo percurso. O apelo máximo aos sentidos que invoca, quase por sinestesia, à revelação da emoção.

[38] LOS, Sergio. apud Zanatta, Martina. “Intervista a Sergio Los”, *Finnegans* 12(2008), p.24



[fig. 21] 'Gipsoteca Canoviana': enquadramento perspéctico das 'Tre Grazie'.

II. por um princípio maior: da poesia, a emoção e a beleza

A arte é a poesia: a emoção dos sentidos, a alegria do espírito que mede e aprecia, o reconhecimento de um princípio axial que afecta o fundo do nosso ser. A arte é essa pura criação do espírito que nos mostra, em certos pináculos, o pináculo das criações que o homem é capaz de atingir. E o homem experimenta uma grande felicidade ao sentir que cria.[1]

Le Corbusier disse que *a poesia não está somente no verbo. Mais forte é a poesia dos factos. Objectos que significam alguma coisa e que são dispostos com facto e talento criam um facto poético.*[2]

De Aristóteles, a poesia da arquitectura significa a existência de uma *"trama"* e de um "*mito"* ou *fábula*: *o arquitecto é o poeta das formas, porque sabe "construi-las" ("tramá-las") poeticamente, mediante o encadeamento dos seus elementos (...) dentro de uma mesma totalidade, mito ou fábula.*[3] Assim, a arquitectura enquanto entidade poética consiste na relação entre a ideia e o facto, entre o conceber e o colocar em obra, e depois entre estes e o habitar: a poesia da arquitectura traduz uma analogia entre o pensar, o construir e o habitar.[4]

A poesia da arquitectura tem que ver, então, com a posta em prática de um pensamento criativo que visa a interacção de um sujeito exterior. Assim como se pretenderia com a catarse na tragédia grega de Aristóteles,[5] a arquitectura provoca um impacto sobre o sujeito, a emoção.

---

[1] LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura,* p.157

[2] LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura,* p.95

[3] Muntañola, Josep. *Poética y arquitectura*, p.24

Muntañola analisa a origem da poética de Aristóteles, baseada na tragédia grega, cujos factores essenciais serão a existência da tal *"trama"*, de *uma acção ou cadeia de feitos que se convertem em fábula ou "mito"*, bem como o impacto sobre o espectador, a *kátharsis*. Nas palavras de Aristóteles: *É a tragédia a imitação de uma acção esforçada e completa, de certa amplitude, em linguagem sazonada, separada cada uma das espécies em distintas partes, actuando as personagens e não mediante relato, e que mediante compaixão e temor leva a cabo a purgação de tais afecções.* ver MUNTAÑOLA, Josep. "Poetica y Arquitectura en el Mundo Griego", *Poética y arquitectura*, p.17-25

[4] *"Através da teoria de Aristóteles, a* poietikê*, 'Arte poética', concebe-se activamente;* poiêsis*, o processo real de composição (...) é a activação, a posta em obra da* poietikê*. (...) Há que lembrar também que estas palavras (*poietikê *e* poiêsis*), o mesmo que* poiêtis *'poeta', formam-se directamente sobre* poiêin *'fazer'. Ao grego, a sua língua lembrava-lhe constantemente que o poeta é um fazedor."* [YEBRA, Valentín García. *Poética de Aristóteles*; apud ROA, A. Saldarriaga. *La Arquitectura como Experiencia*, p. 274.] Desta origem da poética, Josep Muntañola acrescenta, na transposição à arquitectura e através da visão de Norberg-Shulz, que *é justamente por esta interrelação entre o construir, o habitar e o pensar que a arquitectura pode ser* Poética. Citando também a G. Lukács - *O ponto essencial é que em arquitectura não podemos pensar no construir sem definir ao mesmo tempo um habitar.* ver MUNTAÑOLA, Josep. "Poetica y Arquitectura: La Analogia entre el Habitar, El Construir Y El Pensar", *Poética y arquitectura*, p.55-60

[5] ver nota 2, acima.

Le Corbusier lembra a origem da emoção nos factos edificados, no sentido plástico da arquitectura, que então conduz à beleza: *o arquitecto, ordenando formas, realiza uma ordem que é uma pura criação de seu espírito; pelas formas afecta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos em consonância com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; é então que sentimos a beleza.*[6]

Quando algo nos toca assim, nos comove e emociona, é aí que se sente a beleza, pois a beleza existe nos efeitos que revolvem reacções profundas do nosso ser. No filme "American Beauty", o personagem Ricky Fitts (Wes Bentley) conta de uma mulher que viu morrer "enregelada", "sozinha e triste" num passeio. Nesse diálogo expressa a profundidade do sentimento da beleza: "*— Quando se vê uma coisa assim é como se Deus nos olhasse. Só por um segundo. E se tiveres cuidado, podes olhar para Ele. / — E que é que vês? / — A beleza.*"[7]

A beleza arquitectural, tal como disse Peter Zumthor, encontra-se nas *coisas mais intrínsecas que constituem a arquitectura: o material, a construção, o carregar e ser carregado, a terra e o céu — a confiança nos espaços aos quais se permite serem verdadeiros espaços; espaços nos quais se cuida do invólucro, do material que o distingue, da concavidade, do vazio, da luz, ar, cheiro, da capacidade de absorção e ressonância.*[8]

Pode-se dizer então que a beleza é resultado da emoção poética da arquitectura. A beleza é procurada no acto da criação artística, da construção de uma ideia que responde, também, a certas obrigações funcionais ou utilitárias; e encontrada no momento em que se a experiencia, em que se a vive, em que se habita essa criação artística, "do espírito", que é a arquitectura.

*

Não é preciso pensar: "Farei um arquitectura poética". A poesia nasce da coisa em si... A pergunta deveria ser esta: "Quando é poesia uma base ática e quando não o é? Podemos dizer que a arquitectura que nós queremos que seja poesia deveria chamar-se harmonia, como um belo rosto de mulher.[9]

---

[6] LE CORBUSIER, ibíd., p.3

[7] "American Beauty", 1999, dirigido por Sam Mendes.

[8] ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*, p.28/30

[9] SCARPA, Carlo. "Può architettura essere poesia?", conferência de Carlo Scarpa, na *Akademie der bildenden Künste* (Academia de Belas Artes), em Viena, 16 de Novembro de 1976; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa 1906-1978*, p.283.

Quando Carlo Scarpa "confessava" querer fazer parte da tradição clássica, Kenneth Frampton argumentou que o arquitecto desejaria *igualar a autoridade poética da forma clássica*[10]. E esta *autoridade poética* terá certamente que ver com o *ergon poietikon*, ou seja, *o construir poeticamente como os Gregos antigos definiam a arquitectura.*[11]

As arquitecturas que se têm vindo a caracterizar revelam a tal analogia entre o pensar, o construir e o habitar, particularmente entre o construir e o habitar. De facto, Scarpa parece ter-se preocupado e ocupado sempre da beleza; disse-o o filho do arquitecto: [...] *o meu pai era possuído. Era-o pela ideia da beleza, ou melhor, pela beleza ela própria. Procurava-a sempre e por todo o lado, também no seu trabalho.*[12] O arquitecto veneto considerou a beleza como um *imperativo categorico da* [sua] *profissão*[13] - não era *mera expressão estética*, mas um *valor ideal*.[14] Diego Lorenzi analisa que Scarpa *sempre combinou o interesse supremo pela arte com a paixão por uma cultura que educasse a redescobrir os valores tradicionais da beleza, de modo que gerasse uma metafísica do "belo", imune à rigidez conceptual e formalismos, uma reflexão geral sobre a arte e portanto sobre a vida.*[15]

Carlo Scarpa colocou o sujeito ao centro da sua concepção arquitectónica. Dos artigos da matéria e do fazer, retira-se o resultado sensível que se traduz na sedução do indivíduo, pela estimulação dos seus sentidos. Os materiais e a forma construtiva representam a existência essencial da sua arquitectura, assim como o significa o mote viconiano do Verum Ipsum Factum: os factos feitos são, da arquitectura scarpiana, aqueles capazes de reflectir o génio artístico do arquitecto, bem como as potencialidades da arte e, então, da arquitectura, para comover o sujeito. A pesquisa sobre as possibilidades dos materiais e dos sistemas construtivos e estruturais reflecte-se na ampla gama de superfícies e formas arquitectónicas que caracteriza a especificidade de cada espaço arquitectónico.

A beleza da arquitectura de Scarpa encontra-se então no reconhecimento de uma forma artística, no seu sentido do plástico; e na

---

[10] FRAMPTON, Keneth. *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 296

[11] GREGOTTI, Vittorio. "Se l'architettura racconta la storia di una civiltà". *La Repubblica* (09Janeiro2009), disponível em <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/01/09/se-architettura-racconta-la-storia-di.html>

[12] SCARPA, Tobia. *Carlo Scarpa: mostre e musei: case e paesaggi*, p.2

[13] ver SCARPA, Carlo. "Arredare"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa 1906-1978*, p.282

[14] *O amor pela beleza, não como mera expressão artística, mas como valor ideal.* SCARPA, Tobia. "Conversazione con Tobia Scarpa"; apud LORENZO, Diego. *Finnegans* 12(2008), p.12

[15] LORENZO, Diego. *Finnegans* 12(2008), p.5

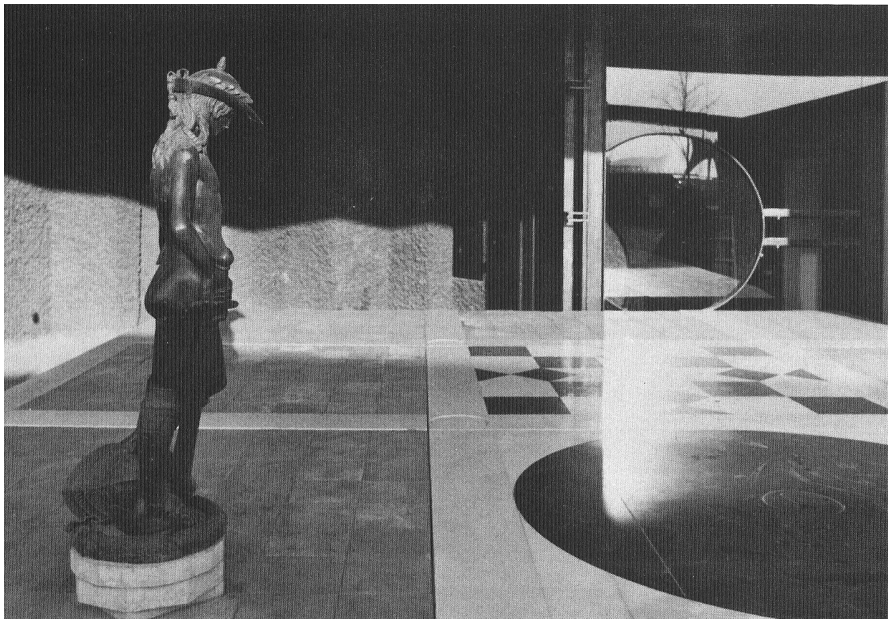
poesia do espaço concebido para o indivíduo a partir dessa mesma forma, da sensualidade matérica e cromática e das relações de medidas que o corpo sente, atenta ou distraidamente.

Outrossim, a beleza encontra-se, ainda, em significados e simbolismos mais profundos, além desses que se sentem mesmo distraidamente: o arquitecto chamou para a sua obra elementos dotados de simbolismos que intensificam o seu valor imaterial, como se caracterizou particularmente através da Natureza. A Natureza integra a arquitectura numa realidade cósmica, simbólica e concreta: a arquitectura ganha, por um lado, simbolismos transcendentais e, por outro, insere-se harmoniosamente no seio natural.

Assim, dos pretextos de análise, retira-se a relevância da construção arquitectónica pela manifestação expressiva enquanto forma significante; o protagonismo de um sujeito em torno do qual se centram os propósitos arquitectónicos; e a valorização da Natureza enquanto valor integrante da arquitectura, seja por meio do lugar ou das suas matérias orgânicas. No entanto, por detrás destes princípios, a arquitectura scarpiana primou pelo sentido da beleza, que assim constitui um princípio maior.

Como entidade poética, a arquitectura scarpiana expressou as suas formas na sensualidade construtiva e matérica, implicou-as com a forma natural e as compôs segundo relações físicas ou metafísicas com o indivíduo. O sucesso desta arquitectura reconhece-se e sente-se através da beleza.

Assim se volta ao início onde, uma vez distraidamente, fiquei comovida e senti então a beleza da obra scarpiana.



[fig.1] Exposição Universal de Montreal - Expo'67-, 1967, Pavilhão de Itália: secção *La Poesia*.

04| considerações finais

"Siora, xe' megio no finir, perché co se finisse se mor..."[1]

[1] Scarpa, Carlo. apud Guidi, Guido. "Intervista a Guido Guidi", *Finnegans* 12(2008), p.40 Respondendo à senhora da *trattoria*, que lhe perguntava quanto faltava para acabar o projecto, Scarpa dizia em dialecto veneziano que era melhor não acabar, pois que "quando se acaba, se morre."

'Tomba Brion - esquissos da autora, Junho 2009.



considerações finais

A linguagem moderna deveria ter palavras e gramática próprias, como as formas clássicas. As formas e estruturas modernas deveriam utilizar-se seguindo uma ordem clássica... Gostaria que qualquer crítico descobrisse nas minhas obras certas intenções que sempre tive, ou seja, o meu desejo de fazer parte da tradição, mas sem construir capitéis e colunas, pois estes já não se podem construir. Nem sequer Deus poderia construir hoje em dia uma base ática, que é a única realmente bela; todas as outras são escória. Deste ponto de vista, até as desenhadas por Palladio são horríveis. Os gregos são os únicos que se podem orgulhar de suas colunas e entablamentos. O Parténon é o único edifício onde as formas podem viver do mesmo modo que a música. [1]

O desejo de Carlo Scarpa em fazer parte da tradição manifesta-se no seu modo de construir, no uso que o arquitecto fez das ferramentas e materiais construtivos. O verum ipsum factum representa essa ambição do conhecer fazendo e isso manifesta-se na descrição constante dos artigos que fazem a forma arquitectónica, então assim, fragmentária, construída por segmentos: a expressão da forma arquitectónica é a sua expressão construtiva. A composição segmentada da forma arquitectónica expressa detalhadamente o saber construtivo que, assim, Scarpa transmite pela construção em si mesma.

Carlo Scarpa não construiu capitéis, mas ordenou os seus materiais e as suas formas pelo saber artesanal da construção, ou seja, uma pesquisa profunda sobre as possibilidades das técnicas e dos materiais disponíveis; e pelo saber da composição geométrica, da medida e da proporção e; essencialmente, pelos valores da beleza. O sentido da beleza não resulta senão da reunião destes valores mencionados primeiro com o génio criativo e artístico do arquitecto. Assim Scarpa manifestou a sua paixão pela materialidade: pela plasticidade dos materiais e da expressão construtiva. Os artigos da matéria e do fazer são as ferramentas da actividade artística do arquitecto. A forma construtiva é forma artística.

Os artigos da matéria e do fazer encontraram na arquitectura o seu sentido poético. Recorde-se mais uma vez Peter Zumthor, sobre os materiais: *penso que estes [os 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, que se deve criar no contexto dos materiais, encontra-se para além de regras de composição; e também a sensibilidade, o cheiro e a ex-*

[1] SCARPA, Carlo. “Mille Cipressi”, apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa*, p.287

pressão acústica dos materiais são apenas elementos da linguagem que temos de utilizar. 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.[2]

As constantes referências ao valor sensual da construção e aos seus significados no espaço vêm mostrar como a forma artística de Carlo Scarpa intende revelar-se ao sujeito: o apelo sensitivo é uma forma de aproximar directamente forma arquitectónica e sujeito; através dos efeitos produzidos no espaço, o sujeito relaciona-se com a obra mesmo que de modo despercebido. De uma forma ou de outra, consciente ou inconscientemente, o sujeito é chamado a participar da obra arquietctónica, não só como espectador exterior a ela, mas como elemento participante do espaço.

Os artigos da matéria e do fazer são a essência fundamental da arquitectura de Carlo Scarpa. A partir deles se produzem todos os significados e efeitos: da integração num contexto e da relação com um sujeito.

O reconhecimento de um espaço íntimo e de uma arquitectura de percurso (por vezes em simultâneo, como se viu) evidencia a arquitectura scarpiana como "facto de arte", como "fenómeno de emoção" e "pura criação do espírito"[3], assim como definiu Le Corbusier.

A obra de Carlo Scarpa exaspera as suas finalidades na construção e na modelação dos dispositivos de definição do espaço e, assim, constrói uma atmosfera de efeitos que se devem repercutir no sujeito pela emoção. Se, por um lado, a arquitectura associada ao tema da exposição evidencia a sua própria experiência pelo entendimento das suas formas e espaços, dos seus materiais e expressões construtivas; por outro, a arquitectura do habitar parece querer relevar mais os efeitos que a própria forma arquitectónica. Como disse Edmund Bacon, *um dos principais propósitos da arquitectura é o exaltar o drama da vida. A arquitectura deve, então, prover espaços diferenciados para actividades diversas e deve articulá-los de tal forma que se reforce o conteúdo emocional do acto particular de viver que se leva a cabo neles.*[4]

De acordo com a finalidade do edifício, a arquitectura propõe certos efeitos e certos modos de experiênciar o espaço. No espaço íntimo os efeitos são ideia de arquitectura a priori, ou seja, estes são fundamentais para a caracterização do espaço íntimo, do espaço do habitar. Na arquitectura de percurso, por outro lado, os efeitos sentem-se consequentemente à experiência seduzida, conduzida e então contemplada, ou seja, a forma e o espaço arquitectónicos cha-

[2] Zumthor, Peter. *Pensar a arquitectura*, p.10

[3] LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*, p.10

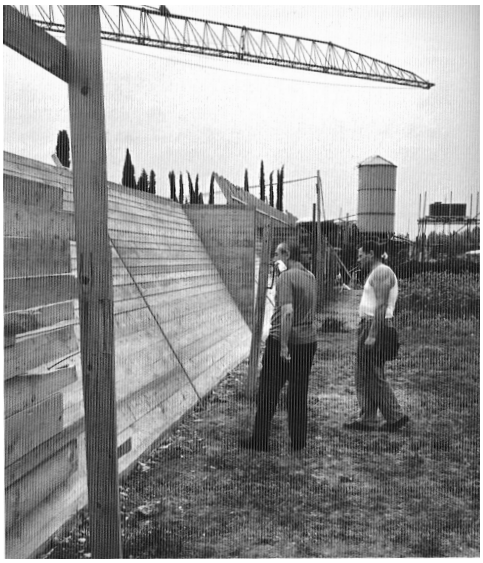
[4] BACON, Edmund. *Design of cities*; apud ROA, Alberto Saldarriaga. *La Arquitectura como Experencia*, p.28

mam atenção para si mesmos como forma de fazer reconhecer a própria arquitectura e provocar os respectivos efeitos.Neste sentido, Alberto Roa referiu os dois meios de experiência da arquitectura: *uma distraída, outra atenta ou consciente. A primeira é habitual e não exige especial disposição do sujeito para vivê-la. Na segunda, pelo contrário, alertam-se os sentidos e dispõe-se a mente para apreciar tudo aquilo que um lugar lhe oferece.* [5]

De um ou outro modo, os efeitos progridem pela comoção para a beleza. Recordando novamente a Le Corbusier, quando se emociona, sente-se a beleza.

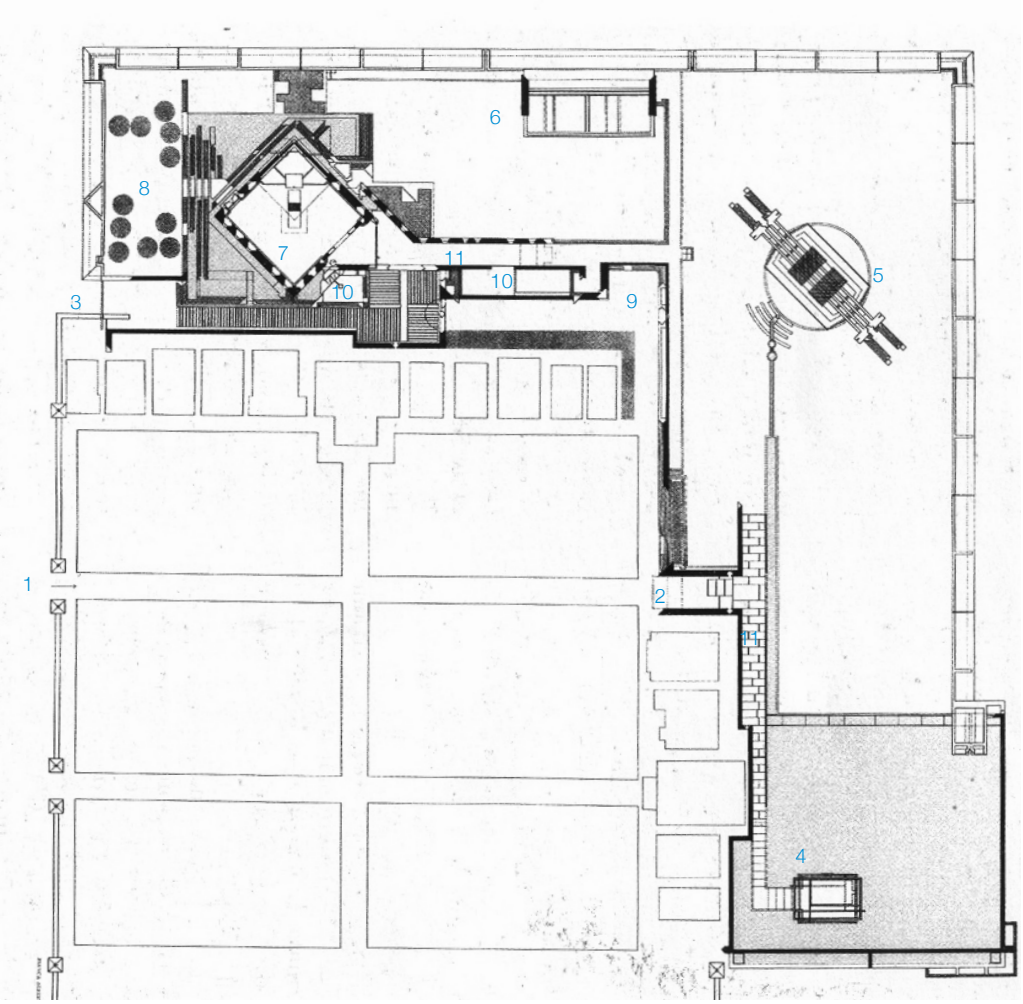
[figs. 1] (esquerda) 'Tomba Brion': Carlo Scarpa na obra, Verão de 1971.
Quando Carlo Scarpa é chamado de "arquitecto construtor", tem que ver com o facto de que ele participa de todo o processo arquitectónico: o artista, o arquitecto, pensa, desenha e constrói. Do seu processo de criação fazem parte a idealização, concepção, e a materialização.

[fig.2] (à direita) Carlo Scarpa e o filho, Tobia Scarpa, na Querini Stampalia.



[5] ROA, Alberto Saldarriaga. *La Arquitectura como Experencia*, p.29

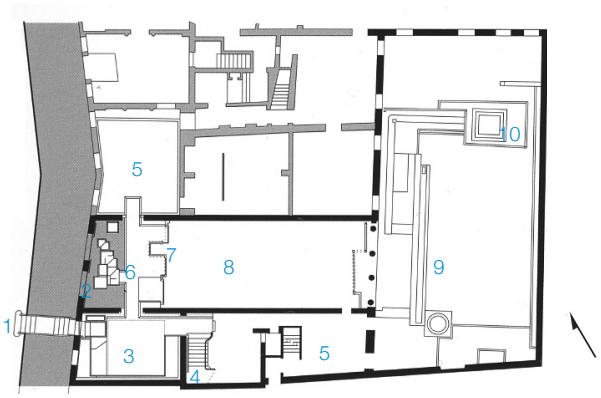




[fig.1]

1. entrada do Cemitério Municipal
2. acesso ao complexo pelo cemitério público - - *propileus*
3. entrada directa para o complexo de Brion
4. pavilhão da meditação
5. túmulo do casal - *arcosolium*
6. pavilhão/túmulo dos familiares
7. capela
8. jardim dos (11) ciprestes
9. túmulo de Carlo Scarpa
10. serviços
11. percursos cobertos

'Tomba Brion'
Cemitério de San Vito D'Altivole, Treviso (1969-78)



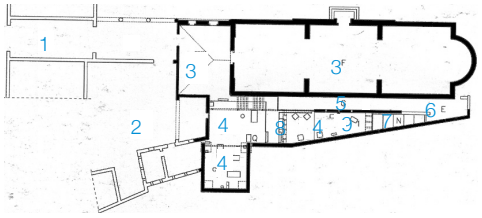
[fig.2]

1. ponte de acesso ao palácio
2. portões férreos e escada de acesso ao canal
3. entrada / sala de exposição
4. escada para a biblioteca
5. salas de exposição
6. passadiço em pedra
7. corpo do aquecimento
8. sala central
9. pátio
10. fonte

'Fondazione Querini Stampalia'
Veneza, (1961-63)

[fig.3]

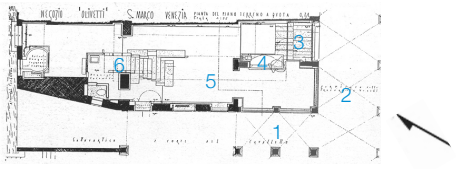
1. entrada
2. pátio
3. salas preexistentes do edifício neoclássico
4. salas da galeria ampliada
5. passagem exterior
6. jardim
7. tanque
8. *Dirce* (peça escultórica)
9. *Tre Grazie* (peça escultórica)



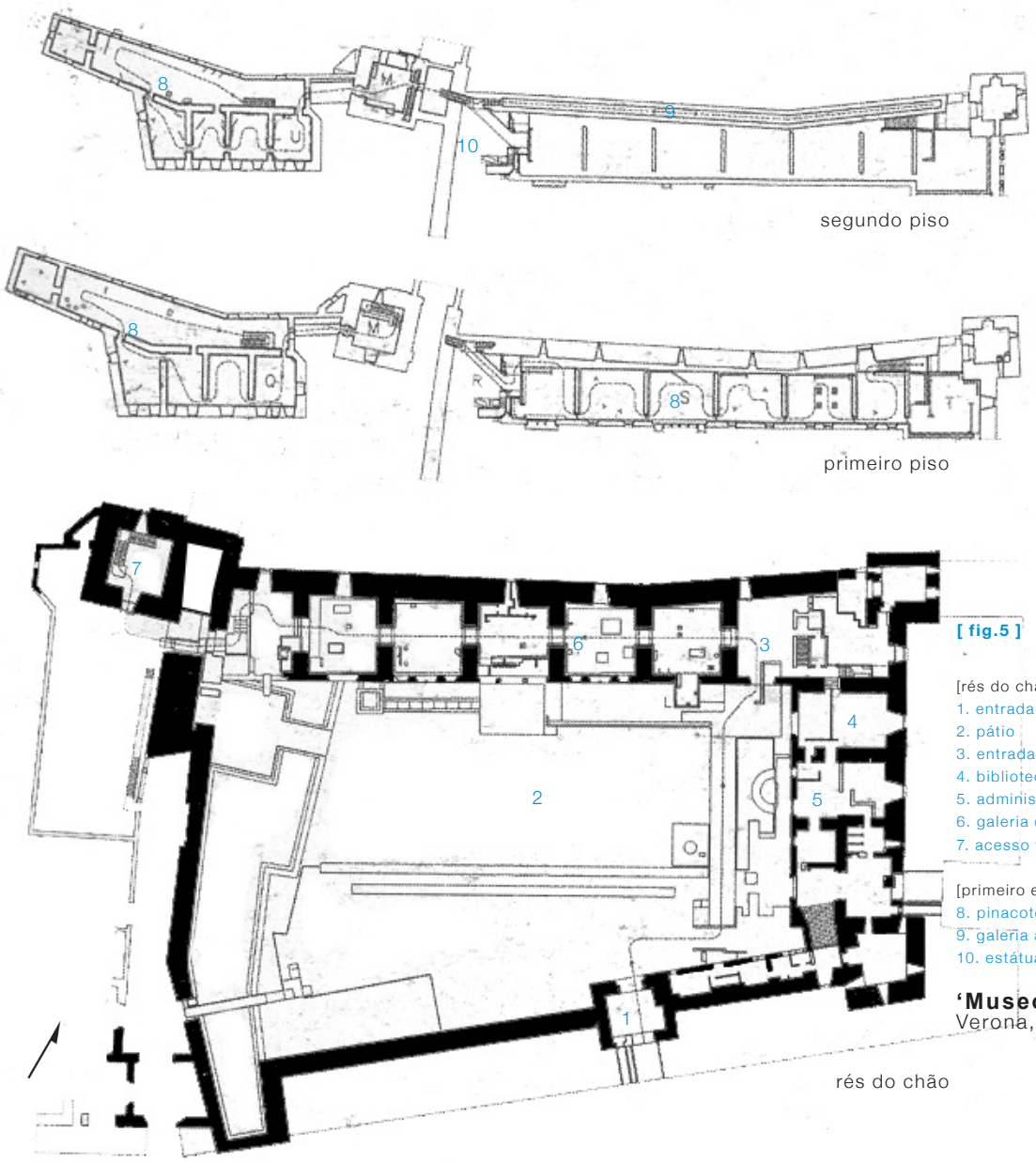
'Gipsoteca Canoviana'
Possagno, (1956-57)

[fig.4]

1. *sottoportego* (passagem coberta)
2. arcada da praça
3. entrada
4. escultura de Alberto Viani
5. sala de mostra das máquinas de escrever
6. acesso às *passerelles*



'Negozio Olivetti'
Piazza San Marco, Veneza, (1957-58)



[fig.5]

[rés do chão]
1. entrada do (antigo) castelo
2. pátio
3. entrada e saída do museu
4. biblioteca
5. administração
6. galeria das esculturas
7. acesso vertical - antigo torreão

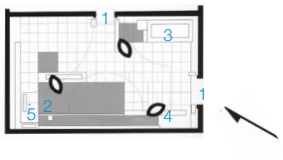
[primeiro e segundo pisos]
8. pinacoteca
9. galeria ameada
10. estátua do *Cangrande della Scala*

'Museo di Castelvecchio'
Verona, (1958-64, 1967-69, 1974)

[fig.6]

1. acessos do pavilhão d'Itália
2. tanques de água
3. floreiras
4. pilares
5. bancos

'Giardino delle Sculture'
pátio do Pavilhão d'Itália - jardins da Bienal, Veneza, (1951-52)



[fig.7]

1. entrada da rua
2. acesso ao jardim Oeste
3. corredor subterrâneo para a casa - *calle*
4. entrada para a casa
5. quartos
6. corredor de acesso aos quartos
7. cozinha
8. área de estar
9. entrada pelo jardim Este
10. escritório
11. tanque de água interior
12. "antecâmara": zona de estar que precede o quarto patronal
13. quarto de dormir principal, patronal
14. tanque de água exterior
15. lareiras

'Villa Ottolenghi'
Bardolino (perto do Lago de Garda), Verona (1974-79, terminada postumamente)



inventário das citações originais

00 | introdução

I. Carlo Scarpa arquitecto.

1. *L'architettura è una cosa molto seria (...) Sono stato appassionato da ragazzo (...) Quando abitavo a Vicenza, avevo sei o sette anni (...) mi ricordo che (...) giocavo a palline fra le basi attiche di palazzo Chiericati (...) Mi piacevano molto le colonne, le basi, camminare fra gli archi.* SCARPA, Carlo. apud MULAZZANI, Marco. "A Carlo Scarpa, architetto e poeta", *Finnegans* 12(2008), p.5

4. *In verità e purtroppo, io descendo, per tradizione culturale, dal monumento Vittorio Emanuelle 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. Per questo abbiamo dovuto fare una certa fatica liberarci dalla nostra formazione scolastica. Uno sforzo che, del resto, bisognerebbe sempre fare per raggiungere quel senso di autorità morale che un individuo, nel campo dell'arte, deve conquistare per potersi dichiarare artista.* SCARPA, Carlo. "Può architettura essere poesia?", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa : 1906-1978*, p.283

5. *l'opera di Wright fu per me un colpo di fulmine. Non avevo mai avuto un'esperienza simile. Mi portò via come un'onda - lo può vedere in alcuni dei miei primi progetti di case. Ero troppo impressionato dall'opera di Wright. Ora non mi piacciono più tanto quelle case, perché non credo che si debba imitare così sfacciatamente. Lei ricorda la casa che Wright proponeva per Venezia? Wright non copiava le finestre dei vicini, lui proponeva un'opera del suo tempo; senza dimenticare che l'elemento essenziale a Venezia era e continua ad essere l'acqua.* SCARPA, Carlo. "Può architettura essere poesia?", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa : 1906-1978*, p.297

7. *Scarpa era architetto e professore (così come noi lo abbiamo sempre chiamato) in tutti i momenti della giornata; anche a pranzo le cose erano da lui prese in considerazione sotto l'aspetto estetico, compositivo, costrutivo; musirava gli oggetti con il palmo della mano, ne pesava la consistenza, ne accarezzava le superfici per ricavare la memoria di una tessitura, di una precisa sensazione fisica. Spesso egli estraeva un pacchetto di sigarette o un piccolo foglio sul quale faceva un'annotazione veloce.* PIETROPOLI, Guido. apud ARENA, Gianpaolo, "Intervista a Guido Pietropoli", *Finnegans* 12, p.47

8. *Ho messo a posto musei e allestito mostre, operando sempre in un contesto. Quando il contesto è obbligato, forse, un lavoro diventa più facile.* SCARPA, Carlo, "Mille Cipressi", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa: 1906-1978*. p.287

11. *"E un giorno forse queste parole che teco educammo nutrite di silenzio e de stanchezze parranno a un fraterno cuore sapide di sale greco."* [Eugenio Montale,"Ossi di Seppia"]

A questo punto iul professore apri gli occhi e mi disse: "Quando sarà ora mi copra con queste parole anche se io sono un uomo di Bisanzio, venuto a Venezia attraverso la Grecia"; cio è, aveva in lui sedimentata tutta la grande storia dell'architettura e per questo se diceva sempre fedelissimo alla tradizione.

BUSINARO, Aldo: entrevista por ocasião da comemoração do centenário de Carlo Scarpa, 2006, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk>.

II. da dissertação

2. *Le sue forme, qualunque siano le funzioni a cui l'opera è destinata, si dissolvono nei molteplici riflessi degli ornamenti, nell'infinita varietà dei materiali, nel continuo spezzarsi dei contorni. Gli occhi, allettati da molte attrative, vagano senza saper dove potersi fermare. Il maestro non ci concede nessuna pausa, nessuna sosta, presentandoci ad ogni istante un episodio differente, come se quell'ambiente fosse indefinibile e sfuggevole, suscettibile di rivelare il vero e pieno significato solo attraverso il suo essere frammentario e spezzato; caracteristica questa che trasforma in protagonista l'elemento particolare e incidentale.* MONEO, Rafael. "La rappresentazione e lo sguardo", DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa : 1906-1978*, p.236

01 | *verum ipsum factum*. Artigos da matéria e do fazer.

nota prévia

1. *La coniugazione delle figure architettoniche in termini di competenza costruttiva (l'abilità di carpentieri, marmisti, falegnami, fabbri, ecc.) non si limita semplicemente a tradurre una forma, a eseguire un disegno, ma costituire l'esercizio di una riflessione costruttiva a cui Scarpa attinge continuamente per progettare i suoi straordinari dettagli. Le lunghe conversazioni con gli artigiani, che accompagnano la definizione di molti episodi dell'architettura scarpiana, testimoniano questo scambio di saperi e la base costruttiva da cui si sviluppa la sintassi del suo linguaggio.* LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*, Colónia: Taschen, 2002, p.13

3. *Nelle parole di Vico, Scarpa ritrova il significato profondo del suo atteggiamento rispetto al fare architettonico: l'attività progettuale si configura come modificazione dell'esistente, di ciò che è dato, e assume il suo completo significato solo nel momento in cui riesce a incidere sul reale, esprimendosi come fatto compiuto, come costruzione.* DI ECCHER, Andrea. *Venezia e il Veneto: L'opera di Carlo Scarpa*, p.7

4. *Coerentemente con questa visione, il pensare dell'artigiano si rivela come un pensare con le mani, con tutto il corpo e con i sensi.* LOS, Sergio. apud ZANATTA, Martina, "Intervista a Sergio Los", *Finnegans* 12, p.23

6. *Quando egli dice "disegno perché voglio vedere", si comprende quanto quel vedere sia prossimo al conoscere e al costruire*. LOS, Sergio, *Carlo Scarpa 1906-1978: architetto poeta*, p.8

7. *Per inciso, il volume della Crusca del 1836 era stampato su carta molto bella, crocchiante: veniva voglia di mangiarla...* SCARPA Carlo: "Arredare", DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzarol, *Carlo Scarpa : 1906-1978*, p.282

10. *Si fermava d'avanti a un disegno di Rembrandt e lui mi disse: "lei vede quel segno? Tolga quel segno e il quadro non ha più il valore che ha con quel piccolo segno*. BUSINARO, Aldo. "Ritratto di Carlo Scarpa" (entrevista pela comemoração do centenário de Scarpa): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk>

I. princípios de revestimento

1. *La persona buscaba salvaguarda de las inclemencias del tiempo, protección y calor durante el sueño. Buscaba cubrirse. La manta es el detalle arquitectónico más antiguo. Primitivamente estaba hecha de pieles o de productos del arte textil.* LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", *Escritos I*, p.151

3. *come si può dedurre da quanto segue, anche all'arte tessile non appartengono solo i tessuti veri e propri. Di questo genere sono i mattoni, le tegole, il cotto e le maioliche che servono a rivestire pareti e pavimenti.* SEMPER, Gottfried. *Lo Stile nelle arti tecniche o tettoniche o estetica pratica*, p.48

6. *Se vi sono delle parti originali, vanno conservate; qualunque altro intervento deve essere disegnato e pensato in maniera nuova.* SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa : 1906-1978*, p.287

7. *Wagner, Hoffmann, and Fabiani were obviously indebted to Gottfried Semper's idea of "dematerialized" character of the architectural surface, for it is this interpretation of architectural symbols which opened up the possibility of developing the atectonic façade.* LEA-

THERBARROW, David. Surface Architecture, Cambridge: Mass. The MIT Press, 2002. p.91

9. *Qui più che altrove si capisce come l'architettura di Scarpa sia fatta di accostamenti. Sono materiali diversi, storie diverse che, avvicinate, ma sempre dissociate, iniziano a dialogare. Ecco il perché delle fratture, i pavimenti, quasi tappeti, sono sempre distinti dal bordo del muro, i muri dai soffitti e questi ancora subdivisi; i materiali diversi che segnano altrettati luoghi rendono tattile la percezione, oltre che visiva naturalmente.* LOS, Sergio. *Carlo Scarpa 1906-1978: architetto poeta*, p.45

11. *In questo modo si può rinnovare la scala senza distruggerla, preservandone l'identità e la storia, aumentando la tensione tra il nuovo ed il vecchio.* SCARPA, Carlo. apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa : 1906-1978*, p.297

13. *Cada material tiene su forma di expresión, y ningún material puede tomar para sí la forma de otro material.* LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", *Escritos I*, p.152

14. *Actualmente, el hormigón se emplea para imitar trabajos de estucador.* LOOS, Adolf. ibíd., p.149

15. *Los ingleses nos han traído sus tapices. Por desgracia no podían enviar casas enteras. Pero en los tapices ya vemos lo que pretenden los ingleses. Son tapices pintados que no se avergüenzan de ser papel. ¿Por qué? Hay ciertos revestimientos de pared que cuestan más. Pero el inglés no es un parvenu. En su vivienda nunca se llegará a pensar que el dinero no ha bastado. También sus ropas son de lana de oveja y eso se muestra, sinceramente.* LOOS, Adolf. "Los Materiales de Construccion", *Escritos I*. p.150.

16. *La posibilidad de que el material revestido se confunda con el revestimiento debe ser excluida en cualquier caso.* LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", *Escritos I*, p.154

17. *Arte muraria: Solido, caratterizato da uno stato di agregazione denso, resistente al carico di punta e alle torsioni, cioè dotato di notevole resistenza reattiva; che può acquistare qualsiasi forma se si sottragono parti della massa; ridotto in pezzi regolari, può essere disposto ad incastro si da ottenere un sistema rigido in cui la resistenza reattiva è il principio fondamentale della costruzione.* SEMPER, Gottfried, *Lo Stile*. p.47

18. *(...) perché è una sensibilità quella di afferrare un datto preciso di misura; uno spessore è una qualità eminente di un valore fisico delle cose. Tanto è vero che si può parlare della carta crochiante, che aveva dello spessore.. si sentiva nella mano bene. Ecco!* SCARPA, Carlo. "Arredare", disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=m6CjLRSupuM&feature=related> (parte 5)

19. *Pero el espacio habitable cubierto totalmente con alfombras ¿no es una imitación? ¡Las paredes no están hechas de tapices! Claro que no. Pero esos tapices sólo quieren ser tapices! y no sillares de muro, jamás quieren mostrarse como tales, ni a través de su color ni a través de su dibujo, sino que quieren dejar bien clara su significación como revestimiento de la superficie de la pared cumplen sus finalidades según el principio del revestimiento.* LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", *Escritos I.* p.153

21. *¿Qué es más valioso, un kilo de piedra o un kilo de oro? La pregunta es completamente ridícula. Pero sólo para el comerciante. El artista responderá: para mí, todos los materiales son igual de valiosos.* [...] *Pero el artista tiene sólo una ambición: dominar de tal modo el material que vuelva independiente su trabajo del valor del material en bruto. Pero nuestros artistas de la construcción desconocen esta ambición. Para ellos, un metro cuadrado de muro de granito es más valioso que uno de mortero.* LOOS, Adolf. "Los Materiales de Construcción". *Escritos I*. p.146

22. *Porque el granito requiere un gran trabajo para arrancarlo de la montaña, gran trabajo para transportarlo a su destino, trabajo para darle forma correcta, trabajo para prestarle un aspecto agradable mediante el pulido y el bruñido. Y, ante un muro de granito pulido, nuestro corazón experimentará un respetuoso estremecimiento. ¿Ante el material? No, ante el trabajo humano.* LOOS, Adolf. "Los Materiales de Construcción". *Escritos I*, p.147

23. *L'intonaco dipinto è quello che faccio spesso, usando colla e gesso, in modo che l'impasto formi uno stucco. Quando è fatto, lo si tratta con uno strumento adatto, e diventa lucido e morbido come la seta.* SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi", conferência: Madrid 1978, transcrita em DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa : 1906-1978*. p.286

24. *The castings, cuttings and joinery are always very precise, and so is the final surface treatment to bring forth the immanent quality of the material proper.* TEGETHOFF, Wolf. *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*. Veneza: Marsilio, 2007. p.28

25. *Las paredes de travertino de la sala principal son un ejemplo de la utilización tan característica que hace Scarpa del revestimiento, ya que, además del tradicional cerramiento de piedra, sugieren un intercambio metonímico entre madera y mampostería; entre la madera, tal y como se ha utilizado en el suelo y el pasamanos del puente, y el travertino tal y como está colocado sobre los muros de la sala de exposiciones. De hecho, la piedra se presenta bajo dos aspectos: primero, simplemente como revestimiento y, segundo, como una especie de "madera" grabada, incrustada y engarzada como si fuera una vitrina petrificada.* FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica*. p.287

27. *Il valore di un'opera consiste nella sua espressione - quando una cosa è espressa bene, il suo valore diviene molto alto. SCARPA, Carlo.* "Può architettura essere poesia?", conferência em Viena 1976; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa,* p.283

29. *I nodi e le suture, che - col rivestimento e la tessitura - Semper pone a fondamento dell'architettura, rappresentano quei motivi che permettono di superare la concezione statica della figurazione, e che portano verso una dimensione programmatica, dinamica. Se il danzare rappresenta il modo poetico di camminare, vi è un sapere del carpentiere, del marmista, del tessitore, che mette in forma i motivi dell'architettura rendendoli modi poetici del costruire.* LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.14

32. *Essa ci insegna a non voler fare sembrare diverso ciò che – per l'inadeguatezza del materiale e dei mezzi che abbiamo a disposizione per la realizzazione – è, e deve restare, naturalmente un'opera frammentaria. Piuttosto, è opportuno caratterizare ciò che in origine è diviso, evidenziando esplicitamente e deliberatamente la sua connessione e intreccio finalizzati a uno scopo comune, ossi per essere non unità indivisa ma, molto più eloquentemente, unitarietà scaturita dal collegamento delle parti.* SEMPER, Gottfried. *Lo Stile nelle arti tecniche o tettoniche o estetica pratica*, p.101

34. *Un velo le cui pieghe seguono soltanto le leggi della propria bellezza.* [anónimo] DAL CO, Francesco e Sergio Polano, *Carlo Scarpa la fondazione querini stampalia a venezia,* p.21

35. *Gilles Deleuze, e su libro El Pliegue, comenta los gestos que consisten en cubrir y descubrir, envolver y desenvolver, plegar y desplegar. Recuerda la etimología de la palabra explicar (*plica ex plica*) y su más ampio significado: "Explicar-implicar-complicar forman la tríade del pliegue, según las variaciones de la relación Uno-múltiple".* DE CATERS, Adélaïde. *El Despertar de la matéria*, p.85

37. *Las franjas de piedra de Istria que subdividen este suelo relativamente inexpresivo parecen una cestería que convierte al hormigón en una unidad.* FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, p.288/9

38. *Per Scarpa "la forma sorge da una serie quasi infinita di scom-*

posizioni in cui ogni parte, ogni elemento, vuole essere espresso dalla sua individualità, dalla sua logica specifica. Tale volontà frammentaria è conseguenza di una interpretazione dell'architettura partendo dalla presenza tattile, del suo valore sensuale". MATEO. apud FORSTER, Kurt W.. *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978*, p.16

39. *Con la cucitura compare un primo ed importante assioma della prassi artistica, nella sua espressione piu semplice, originaria e insieme comprensibile: la legge di fare di necessità virtù.* SEMPER, Gottfried. *Lo Stile*, p.100

40. *Para el artista, todos los materiales son igual de valioso, pero no son igual de adecuados para todas sus finalidades. La solidez y la ejecución exigen materiales que, a menudo, no están de acuerdo con la finalidad propria del edificio. Pongamos que el arquitecto tuviera aquí la misión de hacer un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas Y habitables. Este espacio podría resolverse poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices de modo que formaran las cuatro paredes. Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo que los mantenga siempre en la posición adecuada. Concebir este armazón es la segunda misión del arquitecto.* LOOS, Adolf. "El Principio del Revestimiento", *Escritos I*, p.151

43. *La finestra d'angolo, inventata dal movimento moderno, produce una stanza nella quale le fonti di luce (le aperture vetrate) e i diffusori (le pareti che la riflettono) si trovano perpendicolari. questa soluzione evita quell'effetto di controluce che provocano le finestre disposte al centro della parete, dove solo le aree distanti dalla fonte possono operare come diffusori. Quando si comprende che la luce si può modulare componendo opportunamente le fonti e i diffusori, diviene possibile perseguire una qualità architettonica nuova.* LOS, Sergio. *Carlo Scarpa,* p.21

44. *La luce è comunicazione, linguaggio, è materia da plasmare, definisce ed ordina lo spazio poiché assoluto e fondamentale è il suo valore compositivo.* GEMIN, Luciano; apud VANIN, Maria Teresa. "Intervista a Luciano Gemin", *Finnegans* 12(2008), p.39

45. *Un ambiente viene percepito, vissuti e memorizzato più per le qualità materiche che per la forma dell'involucro.* GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos : teoria e opere*. Milano: Idea Books, 1981. p.23

46. *(...) el artista, el* arquitecto*, siente primero el efecto que quiere alcanzar y después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear. El efecto que quiere crear sobre el espectador, sea sólo miedo o espanto como en la cárcel; (...); respeto...; piedad...; sensación de comodidad...; alegría...; ese efecto viene dado por los materiales y por la forma.* LOOS, Adolf, "El Principio del Revestimiento", in *Escritos I*. p.152

II. ornamento

1. *Vedete che ci sono dei rapporti che bisogna inventare per fare qualche cosa de vìvido. E che uno potrebbe rispondere "ecco, dunque vedi che la decorazione non c'entra, niente neanche l'ornamento". Invece anche quello è <contato>. Perché c'è un momento in che dovete pure concepire il cromatismo delle cose. E farette pure un pavimento, un soffito, delle pareti: le volete tutte bianche, della stessa materia? Allora vedete che intervengono dei piccoli elementi, un certo alfabeto, anzi, più che altro, una grammatica...* SCARPA, Carlo. "Arredare", disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=m6CjLRSupuM&feature=related> (parte 5)

5. *Misura (il fondamento della tecnica che l'architetto possiede) e ornamento (lo strumento di cui il costruttore si avvale per rendere palese la magnificenza della sua opera, onde onorare l'opportunità che gli à dato cogliere) rivelano nella Tomba Brion la loro consustanzialità o, meglio, il reciproco implicarsi* [...]. DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*. Milano: Electa, 2007. p.20

6. *Podríamos decir que la función primaria de la medida es hacer manifiesta la forma, es decir, la creación de un orden artificial a partir del caos natural mediante la presencia de la geometria y la junta constructiva.* FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica,* p.304

7. *En un edificio, las medidas preceden la construcción. Antes de que el hombre pudiera construir, tenía que concebir las medidas. [...] La medida... es el instrumento mediante el cual el hombre domina la fábrica básica del edificio. De hecho, la medida es la que organiza los elementos del edificio en una totalidad.* HENGEL, Heino. *The Japanese House*; apud FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 304

9. *Ho adottato dei trucchi. Avevo bisogno di una certa luce e ho pensato tutto secondo un modulo di 5,5 centimetri. Questo motivo che pare una sciocchezza è invece molto ricco di possibilità espressive e di movimento... Ho misurato tutto con i numeri 11 e 5,5. Siccome tutto nasce da una molteplicazione, tutto torna e ogni misura risulta esatta.* SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzarol. *Carlo Scarpa*, p.286

10. *El decorado está hecho para el rostro, pero en otro sentido, el rostro esta predestinado a ser decorado, porque sólo por el decorado, y mediante él, el rostro recibe su dignidad social y su significación místicas. El decorado se concibe para el rostro, pero el rostro mismo no existe sin él. Esta es, en definitiva, la dualidad del actor y su papel, y la noción de máscara nos proporciona la clave.* LÉVI-STRAUSS, Claude. *El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y America*; apud TROVATO, Graziella. *DES-VELOS*, p.30

12. *Thus, he* [Semper] *argued, architectural expression was not limited solely to the representation of construction (...). Surface forms and applied colors symbolized human events.* LEATHERBARROW, David, *Surface Architecture*. p.91

13. *A través del revistimiento y de la ornamentación, el cuerpo enmascarado entra en la dimensión simbólica universal. La materia se trasfigura por medio de la máscara que la eleva a la dimensión trascendente de lo ritual.* TROVATO, Graziella. *DES-VELOS: Autonomia de la envolvente en la arquitectura contemporánea*, p.28

14. *Todo ornamento, si no se ha desarrollado dentro de la naturaleza de la arquitectura, y como parte orgánica de esta expresión, vicia el todo, por muy inteligente o hermoso que pueda ser por sí mismo.* WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p. 125

15. *La ragione, perseguìta nel progetto moderno illuminista da ledoux a Le Corbusier, allontana la composizione architettonica da quella tradizione costruttiva manuale che la fa convivere con le altre arti figurative. [...] Scarpa resta sempre lontano dallo schematismo funzionalista e storicistico del moderno. Il senso del conoscere-facendo lo protegge dagli astratti diagrammi a blocchi che dovrebbero sostiuire i caratteri distributivi del tipo con un sistema geometrico astratto che precede l'architettura. [...] La sua colta sensualità allontana ogni sospetto di pura esperienza visiva, la complessità del suo vedere nel quale un'immagine rimanda sempre ad altre immagini (...) esclude ogni facile riduzione alla psicologia della percezione. La competenza di Scarpa nel manipolare le figure, disegnate secondo questa logica iconica – guidata da una profonda cultura figurativa che fornisce i criteri per valutare e scegliere la figura corretta – è una competenza essenzialmente "simbólica". Una competenza già esplicitata e teorizzata dagli architetti/pittori del primo Rinascimento, ma che l'oggettività delle scienze naturali cerca di liquidare, considerandola "puramente" scenografica.* LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*, p. 7 e 9.

16. *E si pensate su l'ornamento, ornamento e decorazione sono molte spesso, la maggior parte delle volte all'interno delle cose che forse all'esterno.* SCARPA, Carlo. "Arredare", (discurso inaugural do ano académico 1964 da IUAV): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9Nkd6H6PEjo> (parte 1)

17. *Sul detaglio era capace di trovare forme nuove e una poetica straordinaria.* BUSINARO, Aldo. "Ritratto di Carlo Scarpa" (entrevista

pela comemoração do centenário de Scarpa): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk>

21. *Noi lavoriamo come meglio possiamo senza soffemarci un solo istante a meditare sulla forma. La forma migliore è sempre già data e che nessuno tema di attuarla anche se nei suoi elementi è opera di altri. Ne abbiamo abbastanza del genio originale. Ripettiamoci all'infinito.* LOS, Adolf. "Arte Nazionale"*, Parole nel vuoto.* apud. Gravagnuolo, Benedetto. *Adolf Loos*, p.22.

22. *C'est très simple. Il faut avoir un motif. Sans un motif il est très difficile de trouver des "moulures spéciales", vous comprennez? Nous (architecte moderne N.D.L.R.) n'avons jamais un style particulier, c'est interdit, on ne doit pas... Alor j'ai calculé quelque chose.* SCARPA, Carlo. apud VÉRY, Françoise. "La Tombe de Monsieur Brion", AMC 50 (1979) [Carlo Scarpa], p. 52

24. *La modénature est la pierre de touche de l'architecte... La modénature est un pure création de l'esprit: elle appele le plasticien. [...] Modénature n'est pas mouluration; mouluration est très connu... et très pratiqué, excessivement pratiqué; mouluration est restrictif et ne concerne que les moulures. La modénature existe sur un bâtiment sans corniche ni moulure: c'est son profil, tout ce qui concerne son profil. Le profil d'un homme qui a le nez en l'air ou qui l'a busqué, qui a le front plat ou bombé, etc.* LE CORBUSIER. *Almanach d´architecture moderne,* p.116/117

27. *Allors quand j'ai du ces choses, j'ai pensé l'union de l'homme et de la femme.* SCARPA, Carlo. apud VÉRY, Françoise. "La Tombe de Monsieur Brion", AMC 50 (1979) [Carlo Scarpa], p. 52

29. *Il mediocre non ci interessa, il bello lo conosciamo; andiamo alla ricerca del sublime.* SCARPA, Carlo, apud BUSINARO, Aldo. "Ritratto di Carlo Scarpa" (entrevista pela comemoração do centenário de Scarpa): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk>

30. *Descubrí lo siguiente y lo comuniqué al mundo: la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual.* LOOS, Adolf. "Ornamento y Delito", *Ornamento y Delito y otros escritos.* Barcelona, Gustavo Gili: 1972. p.44

34. *El nuevo significado en arquitectura, implica nuevos materiales aplicables a la forma y la textura, exige sentimientos frescos, que eventualmente llamarán a ambas cualidades: "ornamentos".* WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p. 124

35. *Questa tradizione dell'incrostazione si estende, di fatto, alla totalità dell'arte ellenica e informa sopratutto l'autentica essenza dell'architettura, non limitandosi affatto ai soli modi della sistemazione tendenzioso-decorativa delle superfici con sculture e pitture, ma influenzando in modo sostanziale la forma artistica nel suo complesso; pero entrambe, forma artistica e decorazione, sono unite così intimamente nell'architettura greca, in virtù di quest'influenza del principio del rivestimento delle superfici, da rendere impossibile, in tale ambito, un'indagine separata dei due elementi.* SEMPER, Gottfried. *Lo Stile,* p.116

36. *Il principio dell'ornamentazione della superficie si scaturisce dall'idea formale di fondo della superficie stessa e ad essa si conforma.* SEMPER, Gottfried. *Lo Stile,* p.69

38. *Los materiales escogidos, con sus características tramas, colores y superfícies, son "ornamentos": cuando se combinan con gracia y audacia ganan en riqueza, pero cuando se los organiza con sensibilidad y cuidado el éxito es total. Carlo Scarpa fue un maestro insigne en este arte.* BUZAS, Stefan. in "prefácio" ALBERTINI, Bianca e Sandro Bagnoli. *Scarpa: la arquitectura en el detalle*, p.8

39. *i colori presenti in Brion sono magistralmente resi vivi da una sorta di retroilluminazione: le tessere di mosaico vetroso gialle, bleu, verdi, grigie, sono realizzate con un foglio di oro bianco che le rende rifrangenti anche nell'oscurità pii profonda. Certamente Scarpa aveva letto Junichiro Tanizaki e il suo straordinario libro sull'ombra, l'oro e la casa giapponese (Libro dell'Ombra, 1933).* PIETROPOLI, Guido. apud ARENA, Gianpaolo, "Intervista a Guido Pietropoli", *Finnegans* 12(2008), p.46.

44. *L'ornement n'est plus issu de la figure humaine, ne présente plus la dinvinité ou le végétal (acanthe, lotus, chou); la nature et l'homme n'y sont même plus représentés par l'abstraction geométrique. La nature ornementale s'est forgée sa place propre.* BAILON, Jean-Pierre. "La Maison de Monsieur Ottolenghi", *AMC* 50, p.66

III. invólucro

2. *Según Loos, aquello que siempre está revestido es nuestro cuerpo. Es éste el que está envuelto, arropado por las diversas capas, éste y no las paredes que sólo sirven para sostener el rivestimiento.* DE CATERS, Adélaïde. *El despertar de la matéria*, p. 83.

4. *La parete è l'elemento costruttivo che richiama alla mente formalmente lo spazio chiuso come tale, in modo insieme assoluto e senza riferimenti a concetti secondari, e inoltre lo rende riconoscibile all'occhio.* SEMPER, Gottfried. *Lo Stile*, p. 117

7. *Wickerwork, the original space divider, retained the full importance of its earlier meaning, actually or ideally, when later the light mat walls were transformed into clay tile, brick, or stone walls. Wickerwork was the* essence of the wall. SEMPER, Gottfried: *The four elements of architecture and other writings.* p.103/104

9. *"En un ensayo que partía de la teoría de Semper, Konrad Fiedler sugería que, en las obras modernas, la antigua arquitectura debía desnudarse de su vestimenta para explotar la posibilidad espacial pura del muro. August Schmarsow tomó en consideración esta sugerencia y la desarrolló ampliamente en una conferencia de 1893, donde rechazaba en concreto los atributos decorativos del "arte del vestir" (Bekleidungskunst) en favor de la capacidad abstracta de la arquitectura para "crear espacio" (Raumgestalterein). Así, la historia de la arquitectura debe ser analizada como un "sentimiento de espacio" (Raumgefühl).* MALLGRAVE, Harry. *The Four Elements of Architecture and Other Writtings*; apud FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica*, pp.27

10. *Una obra de arquitectura necesita de una idea de arquitectura; debe contener un pensamiento. Por ello, inicialmente no tiene una representación formal concreta. La idea deberá vincular a todos los elementos y partes que el proyecto tiene que atender.* SORIANO, Federico. ibíd, p.52

11. *Le forme dell'architettura significano se stesse, cioè si basano su una referenzialità non denotativa, ma non sono auto-referenziali poiché esemplificano.* LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*. p.14

12. *Se nella forma che hai disegnato scopri la somiglianza con qualcosa cancellala.* Scarpa, Carlo. apud Los, Sergio. *Carlo Scarpa*. p.14

14. *Dalle concezioni sull'ornamento è possibile passare, con procedimento analogo, alla teoria del rivestimento nel suo complesso. Anche il tipo di rivestimento di un'opera architettonica simboleggia, nel suo aspetto e nella sua forma, una regolarità interna che proviene o da esigenze naturali o dalle limitazioni utilitarie che su di esse si costituiscono, fatto valido sia per lo stile del rivestimento che per ogni regola dell'ornamento.* QUITZSCH, Heinz. *La visione estetica di Semper seguito da Gottfried Semper I 4 Elementi dell'Architettura*, p.122.

15. *Una arquitectura sin forma es aquella que concibe el hecho formal como un instrumento a posteriori. No es una arquitectura que es como un..., sino que es un... No es una arquitectura de metáforas sino de acciones e ideas. Es difícil de retener en la mente, esquiva excepto cuando ya la vemos. Se olvida y no se puede volver a dibujar. Todas sus caras o lados tienen igual importancia. No tiene relaciones jerárquicas predeterminadas. El frente y los laterales dependerán de los observadores e no del objeto. Hay un elemento, materia o estructura que da la unidad que la figura pregnante ya no le puede otorgar. No piensa en su propria corporeidad.* SORIANO, Federico. *Sin-tesis*,

p.52/53

17. *La frammentazione degli alzati, le frasi sospese e stratificate a formare l'involucro della villa annunciano, senza però rivelarla, l'inusuale organizzazione degli spazi interni che il disegno bidimensionale della pianta non è in grado di illustrare pienamente.* DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, p.50

18. *"Naturalización, escamoteo, superimpresión, decoración: estamos rodeados de objetos en los que la forma interviene como una falsa solución al modo contradictório en que es vivido el objeto."* (Jean Baudrillard) *Se ha destruido la lógica en la relación entre contenido y uso.* SORIANO, Federico. ibíd, p.50

19. *The arcosolium became an arch, a bridge span, an arch of reinforced concrete and would still have looked like a bridge if I hadn't had it illustrated, I mean decorated. But instead of painting we used mosaics, a Venetian tradition that i interpreted in a different way.* SCARPA, Carlo. "Can architecture be poetry?", *The other city=Die andere stadt*; p.18

20. *El muro tradicional o portante es una barrera para la información, una masa que funciona por inercia, pesadez, solidez e estabilidad. Su apariencia y consistencia es comparable a la piel coraza de algunos animales u organismos primitivos, antes de desarrollar una membrana fina y sensible. Su relación con el entorno se establece mediante agujeros abiertos por sustracción de la materia. Al principio es una entidad cerrada, pues tanto en la cabaña como en la cueva sólo hay puertas que permiten el tránsito de objetos o personas, así como el paso del aire y de la luz.* TROVATO, Graziela. *DES-VELOS*, p.31

21. *La idea de límite, en efecto, no debe entenderse como un dispositivo que separa el interior y el exterior, sino mas bien como un contorno envolvente.* DE CATERS, Adélaïde. *El despertar de la materia: Aalto, Eisenstein y Proust*, p.179

22. *La piel, por lo tanto, como referente primario y ultimo de nuestra relación con el mundo*. TROVATO, Graziela. *DES-VELOS*, p.26

24. "*In my pocket was the plan of a house. A plan without a site? The plan of a house in search of a plot of ground? Yes! [The location] offers an unparalleled view, which cannot be spoiled by building, [a view] of one of the finest horizons in the world... the pan is tried out on the site and fits it like a glove".* LE CORBUSIER, apud Leatherbarrow, David. *Surface Architecture*, p.41/42

25. *"composition: geometry + nature = humanity"* [Le Corbusier] *This formula served as a commentary on a set of images in which windows demonstrating different construction techniques were also capable of joining parts of the landscape together: foreground, roads, and trees with background mountains.* Leatherbarrow, David. *Surface Architecture*. p.43/44

26. *El muro en pendiente con sus falsos contrafuertes sirve para señalar la diferencia de nível entre los prados lisos de los alredores y el césped en el que se elevan o se hunden las estructuras construidas de la tumba. Para un espectador exterior, el muro forma una barrera. En la línea del horizonte vemos la albardilla de la capilla y la silueta de los cipreses, mientras que en el interior el muro se presenta como una línea esbelta que simplemente denota una disminución del nível del suelo*. DAL CO, Francesco. *The Architecture of Carlo Scarpa*; apud frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 304

27. *La Tomba Brion è concepita come una sorta di gnomon, una macchina costruita per racogliere la luce, una meridiana che scandisce il trascorrere del tempo.* GUIDI, Guido; apud ARENA, Gianpaolo e Nicola Jannuci. "Intervista a Guido Guidi", *Finnegans 12* (2008), p.40

28. *La casa es un refugio, útero materno, que asegura protección respecto al entorno. Las pieles y demás materiales que lo revisten acondicionan y desmaterializan el muro, trasfiguran el interior, creando una dicotomía entre un interior ligero y acogredor y un exterior masivo e imponente.* TROVATO, Graziela. *DES-VELOS*, p.31

29. *"To be dressed correctly... is to be dressed in such way that one stands out the least" .* LOOS, Adolf. apud Leatherbarrow, David. *Surface Architecture*, p.68

IV. tectónica(s). construção de uma narrativa

1. *Quando una concezione strutturale si concretizza in una determinata costruzione, il risultato visivo creerà su di noi un certo effetto attraverso precise qualità espressive che in certo modo hanno qualcosa a che fare con un gioco di forze che corrispondono a un equilibrio delle parti dell'edificio tra di loro [...]. Per queste qualità, che sono espressione di una relazione della forma con le forze, noi ci possiamo servire del termine tettonica.* SEKLER, Eduard. apud POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, p. 35

2. *Abbandonato alla sua tendenza naturale, tutto l'edificio verrebbe a formare una massa compatta, premente al massimo al suolo, su cui lo spinge inesorabilmente il peso, che è la forma di manifestazione della volontà.* SCHOPENHAUER, Arthur. apud REICHLIN, Bruno: "Le vie trasverse della tettonica scarpiana"; *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, p. 11

4. *Allievo di Schinkel e autore di una monumentale opera intitolata Die Tektonik der Hellenen finita di pubblicare nel 1852, Bötticher immaginava la nozione di tettonica nel senso di una trasparenza, di una coincidenza tra struttura, costruzione e decoro.* POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, p. 38

7. *La tectónica adquiere el carácter de verdadero arte en la medida en que equivale a una poética de la costrucción, pero en este caso la dimensión artística no es figurativa no abstracta. Pienso que la inevitable naturaleza terrestre di un edificio posee un carácter tan tectónico y táctil como escenográfico y visual, aunque ninguno de estos atributos niegan su espacialidad.* FRAMPTON, Kenneth, *Estudios sobre Cultura Tectónica.* p.13

8. *Quello che caratteriza il progetto di Scarpa è un uso conoscitivo e critico dell'architettura, che spesso la critica non ha voluto leggere; egli non è mai stato un esteta, i suoi detagli vogliono far capire come è fatto un lavoro, non vogliono farlo apparire gradevole.* LOS, Sergio. "Intervista a Sergio Los"; apud ZANATTA, Martina. *Finnegans 12*, p.24

9. *La percezione del peso come tratto irrinunciabile della pratica dell'architetto pone al centro del lavoro di Scarpa uno dei temi più discussi nella filosofia antica, vale a dire il rapporto esistente tra le cose e il modo in cui si manifesta la loro natura: in altre parole la relazione tra essere e apparire.* ZANCHETTIN, Vitale. "Il senso del grave. Carlo Scarpa e la retorica della struttura", *Struttura e Forme*, p.59

11. *L'idea di un'architettura come macchina è per Scarpa una fonte di ispirazione inesauribile. La troviamo a scala macroscopica in soluzioni strutturali come quelle analizzate fino a questo punto, ma appare declinata forse con efficacia ancora maggiore nelle piccole soluzione. Stipiti di porte, cerniere, chiusure e sostegni di oggetti sono costantemente fonte di inaspettate soluzioni, tanto che alcuni sostegni concepiti per esporre oggetti d'arte ostentano in modo smaccato il proprio funzionamento. Questo carattere traspare con evidenza nel ruolo assegnato alle possibilità di movimento conferito a oggetti in modo indipendente da concrete necessità.* ZANCHETTIN, Vitale. "Il senso del grave. Carlo Scarpa e la retorica della struttura", *Struttura e Forme*, p.73

14. *Esta y otras evidencias constatan que la probidad tectónica de la obra de Mies residía en el énfasis concedido a la construcción y en la importância del arte de la construcción como acto intrínsecamente poético. Su famoso aforismo "Dios está en los detalles" es significativo en este sentido*. FRAMPTON, Kenneth. *Estúdios sobre cultura tectónica*, p. 165

17. *È sufficiente uno sguardo generale per comprendere come il ponte, che peraltro ottimizza i rapporti tra altezza sul piano di calpes-*

tio e altezza sul livello dell'acqua libera per la circolazione dei natanti, fornisca anche una perfetta immagine del proprio funzionamento statico. ZANCHETTIN, Vitale. "Il senso del grave. Carlo Scarpa e la rettorica della struttura", *Strutture e Forme*, p. 66

18. *All'esterno vi sono due doccioni in bronzo a forma di teste di animali dell'era macchinista che ricevono le acque del tetto e le vomitano sul prato; nella loro autonomia formale di moderne sculture, esse rimandano alle gargouilles delle cattedrali antiche a forma di teste di mostri.* PIETROPOLI, Guido. *Carlo Scarpa La Tomba Brion*, ao cuidado de "Comune di Altivole, per il Centenario Scarpiano" p. 24

19. *Il blocco ha uno spigolo scavato da una sfera virtuale; Scarpa lo aveva pensato per raccogliere una goccia che doveva originarsi con cadenza grave e regolare da un foro all'incrocio delle travi della copertura.* PIETROPOLI, Guido et al. *Carlo Scarpa La Tomba Brion*, ao cuidado de "Comune di Altivole, per il Centenario Scarpiano" p. 24

20. *Le carrucole per la sospensione sono affisse sulla faccia esterna del muro di cemento, dove assumono la forma di una costellazione dello Zodiaco, la Bilancia, a rappresentare le stelle che regnavano sopra la nascita del commitente (18 ottobre 1929). Determinando i punti di affissione dei perni delle carrucole tramite la scelta di un segno zodiacale, Scarpa sovrappose una figura celeste a un meccanismo che serve per bilanciare peso e contrapeso della saracinesca.* FORSTER, Kurt W.. "Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa", *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978*, p.6

21. *Con chiarezza lapidaria le tre parole infatti non racchiudono soltanto il problema di come le parti di una costruzione siano legate tra loro in base a necessità statiche concrete, ma anche il modo in cui queste relazioni tra gli elementi possano essere percepibili, ovvero quale "senso" debbano dare. Il che equivale a chiedersi in che modo i metodi costruttivi influenziano la forma.* ZANCHETTIN, Vitale, "Il senso del grave. Carlo Scarpa e la retorica della struttura", in *Struttura e Forme*, p.59

22. *L'architrave è un tipico elemento strutturale che personifica l'atto di reggere il peso del muro sopra la porta.* Scarpa, Carlo. apud Pogacnik, Marco, "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.45

24.*"Estéticamente, el hormigón no posee ni melodía ni historia. Tampoco es fácil ver en este conglomerado, en este pastel de barro, alguna amalgama, un agregado, un compuesto. [...] Finalmente, encontré medios mecánicos simples para realizar un edificio cuyo aspecto fuera realmente industrial, (...). Duro, ligero, pero no "fino"; imperecedero, plástico; que no parece desordenado innecesariamente pues de hecho, está construido de forma industrial, mecánicamente perfecto. Por primera vez la estandarización se encuentra en manos del arquitecto, que ofrece a la imaginación el alma de la máquina. De este modo, la única limitación del edificio reside en las limitaciones de la imaginación."* WRIGHT, Frank Lloyd, abud Frampton, Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica*. p.109

26. *Il terzo modo è quello di "aderire con la struttura a un organismo che ha già altre ragioni valide per la sua forma, ragioni di natura funzionale o più in generale architettoniche non correlate ai problemi strutturali. In questo caso la struttura può anche non apparire affatto; non si manifesta allora alcuna architettura strutturale, che infatti, sia ben chiaro, non è mai obbligatoria. L'espressività strutturale può essere limitata a connotazioni secondarie che tuttavia danno un contributo alla composizione.* MUSMECI, Sergio. apud POGACNIK, Marco: "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.43

28. *Lo spazio moderno che distrugge ogni senso di membratura, che toglie i caratteri cromatici, che non adopera e non adotta come sostegno l'ornamento e la decorazione, a che cosa può rifarsi per ottenere dei valori architettonici che si possano chiamare valori vividi, vivi valori espressivi?* SCARPA, Carlo. apud POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.43

29. *Semper circoscrive la nozione di tettonica a un ambito tecnico molto specifico, quello della carpenteria lignea e metallica e, da questo punto di vista, egli afferma che la tettonica è l'arte della* Zusammenfügung*, l'arte tecnica di assemblare aste di legno o di metallo in modo tale da formare una struttura indeformabile.* POGACNIK, Marco: "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.38

30. *"Joints are dangerous links; they tend to dis-joint (everything in nature is joined and a group of joints is form). Hence, all design and construction in the arts and architecture are specific calculation for re-joining into unity, artificially assembled materiae, and the control of its decay."* KIESLER, Frederick. apud POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.42

31. *A lo largo de su obra, la junta está considerada como una espécie de condensación tectónica, como una intersección que encarna el toda en la parte, independientemente de si el elemento de conexión en cuestión es de articulación, carga, e incluso un componente de unión mayor, como una escalera o un puente.* Frampton, Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica*. p.285

33. *Si ricorda la porta di marmo? Ebbene, il materiale è lo stesso della parete, pero ti rendi conto che si tratta di una porta perché lo indica l'articolazione dei giunti tra parete e porta. Questa porta ti invita a porre la mano lì, per aprirla. È un'altra maniera, diversa, di risolvere un problema antico. E inoltre, così ti rendi conto che è una porta...* SCARPA, Carlo. "Intervista a Carlo Scarpa", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa : 1906-197*, p.298

34. *Mi piace capire la logica visiva di un'opera antica di una certa dimensione. Il problema è simile a quello di comprendere la logica e il funzionamento di una finestra, però ad altri livelli.*

A Castelvecchio gli antichi costruttori si erano posti il problema dell'identità formale di una serie di abitazioni e della loro connessione. Le stanze erano disposte in fila, tra i due muri distanti e distinti; erano le due facciate del castello. [...] *Vede come nel tempo l'edificio conserva la sua identità: è un principio fondamentale.* [...]

Volevo preservare il carattere, l'originalità di ogni stanza; ma non volevo usare le travi in legno del precedente restauro. Dato che le sale erano quadrate, ho sistemato una trave binata in acciaio a sostegno del punto di incrocio delle due travi in calcestruzzo, in modo tale che indicassero le direzioni salienti per la struttura formale dell'edificio. Al loro incrocio si accentuava l'importanza del quadrato, perché l'incrocio delle due travi nel centro suggerisce implicitamente la colonna che aiuta a definire il quadrato...

Questa è la logica visiva alla quale volevo riferirmi.

SCARPA, Carlo. "Intervista a Carlo Scarpa", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa : 1906-197*, p.298

36. [...] *nessun architetto, io credo, ha saputo andare tanto lontano quanto Carlo Scarpa nell'inscenare la lotta fra il peso e la rigidità, nel chiudere la via diretta alle forze deviandole e frenandole, prolungando la lotta con diletto, humour e un pronunciato gusto per il paradosso - mettendo a dura prova le competenze tecnico-costrutive e le facoltà ermeneutiche del pubblico.* REICHLIN, Bruno. "Le vie trasverse della tettonica scarpiana", *Struttura e Forme*, p.11

37. *Scarpa desarrolló sus juntas no sólo como conexiones funcionales, sino también como celebraciones fetichistas de la técnica como un fin en sí mismo.* FRAMPTON, Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica*. p. 296

38. *Allí donde aparecen dos o más de estas molduras paralelas, bien en esquinas o en juntas, se produce un efecto que tende a negar la solidez de los volúmenes edificados. Persiste cierta sensación, como si las paredes no fueran de construcción pesada, sino enormes hojas de material fino, unidas en las esquinas con bandas de metal para proteger los cantos... El resultado visual es bastante sorprendente y atectónico en extremo.* SEKLER, Eduard. apud FRAMPTON, Kenneth, *Studios sobre cultura tectónica*. p.30

39. *"Atectónico" en cuanto que este término describe bien la forma e que se rechaza u oculta visualmente la interacción expresiva de la*

carga y el suporte en la arquitectura... SEKLER, Eduard. apud FRAMPTON, Kenneth. *Studios sobre cultura tectónica*. p.31

40. *Proprio il punto critico dove poggia la trave, il punto dove maggiore avrebbe dovuto essere l'enfasi assegnata alla statica della struttura, ebbene, proprio in quel punto Scarpa interviene per sospendere la pesantezza, il senso del grave della costruzione.*POGACNIK, Marco. "Carlo Scarpa: tettonica illustrata da forme", *Struttura e Forme*, p.50

44. *"ma se vi è già una scultura in questo giardino, e poeticamente raggiunta, perché io ci metta le mie; delle sculture sotto una scultura non si sono mai viste".* VIANI, Alberto. apud LANZARINI, Orietta. ""Una scultura poeticamente raggiunta". Il cortile-giardino del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia". *Casabella* 752 (2007), p.7

47. *Lo spazio coperto riservato alla statua equestre del Cangrande in Castelvecchio è un vero e proprio teatro tettonico.* REICHLIN, Bruno, "Le vie trasverse della tettonica scarpiana", *Carlo Scarpa. Strutture e forme*, p.13

02 | o espaço íntimo scarpiano. das imagens da *villa* Ottolenghi e da *tomba* Brion

nota prévia

2. *El sentido del habitar origina los significados básicos de la arquitectura: las sensaciones de protección y seguridad, las de comodidad y privacidad y las de agrado o desagrado. Habitar origina el sentido de pertenencia a un lugar y la referencialidad de ese centro en el que se localiza la persona.* ROA, Alberto Saldarriaga. *La Arquitectura como EXperiencia*, p.204

3. *La porta alla Mondrian è stata fatta in ferro; una persona che la guarda può vedere lo scintillio delle luci e, alla mattina, il sole fa sì che le pareti si illuminino in modo diverso. Non so se i giovani sentano queste cose, ma non importa: se l'architettura è buona, chi la ascolta e la guarda ne sente i benefici senza accorgersene. L'ambiente educa in maniera critica. Il critico, invece, è colui che scopre la verità delle cose...* Scarpa, Carlo, "Mille Cipressi", Dal Co, Francesco, Mazzarol, Giuseppe, *Carlo Scarpa : 1906-1978*. p.287

I. **configuração intimista do espaço interior**

2. *En cierta medida y con algo de riesgo se puede afirmar que la imagen es una síntesis de la experiencia, [...] la experiência de la arquitectura tiene dos momentos significativos, el de la vivencia y el de la imagen de esa vivencia que se guarda en la memoria.* ROA, Alberto Saldarriaga. *La arquitectura como experiencia*, p.62

5. *L'esterno appartiene alla "civiltà", l'interno appartiene all' "individuo". L'interno è i luogo dell'abitare. L'esterno deve limitarsi a riflettere la tecnica impersonale della propria epoca. Così il muro della casa si scinde in due facce: una è pubblica, l'altra è privata. (...) Ma la facciata non deve dire ciò che la stanza nasconde.*

[...]

Né si tratta solo di un rinnovamento del metodo progettuale – peraltro di grande importanza – consistente nell'indicare la priorità del "costruire dall'interno verso l'esterno".

Il vero rovesciamento teorico operato dall'intimismo sta nell'affermazione dell'assoluta alterità dell'interno rispetto all'esterno.

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*, p.22

9. *Thanks to Loos, a new and more elaborate conception of space became known to the world: the realization of thought in space, the composition of plans that consist of many different levels, the composition of different pieces that still relate to each other to create a harmonious structure based on the economy of space. The pieces have, according to location and use, not only varying sizes but varying heights. Loos could, by this method, create a greater quantity of habitable space in the same volume, on the same site, under the same roof, between the same walls [as another architect not designing by this method], by using a greater number of individual spaces. He exploits, maximally, the possibilities offered by the material and the habitable volume To phrase it in another manner: the architect who thinks only horizontally needs to construct a larger space to create the same habitable volume [as Loos]. In these houses the halls are unnecessarily long, the spaces, the space less rentable, the value reduced; construction of such a house would be a burden and would mean higher costs all around.* KULKA, H. apud. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*, p. 180

10. *Il complesso incastro di spazi di diverse altezze, contenuto all'interno dei rigidi involucri stereometrici, sembra rispondere, prima ancora che ad un criterio di economia spaziale, ad un intenzione psicilogistica di creare una Einfühlung (simpatia simbolica) tra oggetto e soggetto, tra lo spazioe chi lo abita. Gli ambienti infatti sono tanto più piccoli, quanto più intimi.* GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*, p.22

12. *Loos's houses are divided into two zones: the served space and the serving space. The served is reserved for the masters' and their friends' activities. It is the home proper, which is then further subdivided into public (diurnal) and private (nocturnal) areas. (...) The second zone, the serving space, groups the necessary services so that the household may be run smoothly.* TOURNIKIOTIS, Panayotis, *Adolf Loos*. p.71

13. *Toda casa es una falsificación mecánica del cuerpo humano, demasiado complicada, torpe y confusa. Cables eléctricos por sistema nervioso, cañerias por entrañas, sistemas de calefacción y chimeneas por arterias y corazón, y ventanas por ojos, nariz y pulmones en general. La estructura de la casa, es también una espécie de tejido celular lleno de huesos, que tiene ahora la complejidad de un manicomio o algo parecido.* WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.113

14. *The white room that Loos designed for Lina, was the most intimate place in the house. The white walls, the white draperies and the white angora sheepskins created a sensual and delicate fluidity; every object in the room was white. Even the closets were concealed behind pale linen drapes. this was an architecture of silence, of a sentimental and erotic approach. Its contrast with the more public living spaces attests to a method of composition that was strictly governed by the psychological status of each room.* TOURNIKIOTIS, Panayotis: *Adolf Loos*, p. 36.

15. *Il primo segno del passaggio all'insediamento stabile, dopo la caccia, la lotta e la vita nomade nel deserto, oggi come allora, quando i primi uomini perdettero il Paradiso, è la costruzione del focolare e l'uso della fiamma che vivifica, riscalda e cuoce i cibi. Attorno al focolare si raccoglievano i primi gruppi, si strinsero le prime alleanze, le primitive concezioni religiose si formularono come consuetudini culturali. In tutte le fasi di sviluppo della società esso costituisce come un centro sacro, attorno al quale tutto si ordina e si configura.* SEMPER, Gottfried. "I 4 elementi dell'architettura", apud QUITZSCH, Heinz. *La visione estetica di Semper seguito da Gottfried Semper I 4 Elementi dell'Architettura*, p.206

17. *Redazioni successive del proggeto attestano che, nel tempo, queste scelte rimangono sostanzialmente inalterate, mentre numerosi altri schizzi e disegni dimostrano come Scarpa concentri la sua attenzione sulla configurazione dell'ambiente principale, riservando agli anessi considerazioni marginali.* DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa Villa Ottolenghi*, pp.32

22. *Si dice che la prospettiva apre lo spazio, ma io mi permetto di affermare che non è vero. Basta andare a Maser o a villa Vilamarana per accorgersi che l'impressione del muro permane sempre. Intendo dire che il senso dello spazio non è dato da un ordine pittorico, ma sempre da fenomeni fisici, cioè dalla materia, dal senso del grave, dal peso del muro. Per questa ragione affermo che sono le aperture, i varchi e i trapassi che realizzano i rapporti spaziali.* SCARPA, Carlo: "Arredare"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol: *Carlo Scar-*

pa 1906-1978, p.282.

25. *Los "interiores" consistían en cajas junto o dentro de otras cajas, llamadas habitaciones. Todas las cajas dentro de un encajonamiento complicado. Cada "función" doméstica estaba adecuadamente dividida en cajas vecinas. (...) Por lo tanto declaré a todo el piso bajo como una sola habitación, apartando la cocina como un laboratorio, colocando los quartos de la servidumbre junto a la misma, parcialmente independizados, y separando con mamparas varias porciones de la amplia habitación, para ciertos propósitos domésticos, como el de comer o leer, o recibir una visita. No había planes como éste en existenci, en aquella época, y mis clientes se vieron impulsionados hacia mis ideas porque los ayudaban a solucionar el problema de la servidumbre. Numerosas puertas desparecieron, lo mismo que los tabiques. Les gustó a todos, a los clientes y a sus servientes. La casa se hizó más libre como "espacio", y también más habitable. Fue el amanecer de la amplitud interior.* WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.119

26. *Dopo averne definito il numero* [de pilares]*, ha poi provveduto ad accopiarne sei; sfalsate diagonalmente le loro disposizioni, le ha posizionate distanti dalle pareti, per ribadire (...) l'indipendenza delle parti verticali dell'involucro, dando luogo a una serie di scorci che moltiplicano viste, affacci e punti di osservazione.* DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, pp.51

27. *(...) i contorni grezzi del Prun e della pietra di Trani arricchiscono di ombreggiature i fusti e rivelano, grazie all'evidenza delle tracce lasciate dagli utensili usati, la diversa natura dei materiali impiegati nell'erigere le colonne. Lavorate in questo modo, simili a sculture dall'aspetto non innocentemente sensuale, queste colonne affollano lo spazio principale della villa, segmentando la luce e contribuiscono con i loro colori naturali ad ampliare la gamma cromatica delle partizioni.* DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, pp.53

28. *I loro fusti generano scorci mutevoli che variano la densità dello spazio, rapportandosi gli uni agli altri attraverso triangulazioni geometriche. Questo gioco di triangoli connette le parti, independentemente della loro puntuale configurazione, e rappresenta lo schema fondamentale che modella la pianta di villa Ottolenghi, la sua composizione. A partiredella pianta, le linee e le superfici si separano, sino al puntoin cui, per usare le parole di Pavel Florenskij, nel "corpo tridimensionale si formano dei vuoti, delle cavità, degli avvallamenti che rendono la superficie e il volume di quel corpo uno spazio molteplicemente connesso". Come si osserva a villa Ottolenghi, queste "regioni non occupate dal corpo" non ne annullano l'unità tridimensionale, "sebbene le sue sezioni bidimensionali si separino da sezioni bidimensionali non connesse tra loro". L'assenza di regole prospettiche consente a ciascun punto o piano a porsi in comunicazione con altri punti o piani e ai movimenti di protrasi, dando così forma a un corpo all'interno del quale il tempo "è organizzato" come qualcosa che gli è proprio.* DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, p.55

32. *In fact, I had what I consider a rather socialy-minded idea: a place that belongs to everyone, where children could play for example. I used to go there when I was living in Asolo, which is nearby. It's a place of meditation: peaceful, pagan, if you will, very beautiful. I mean you enjoy being there. That is, it's arranged in such a way that you can visit the dead in a peaceful setting without shoe-boxes, without strong-boxes.*
SCARPA, Carlo. "Can Architecture be poetry?", *The Other City*, p.19

33. *Là c'est le Nord. Ici le Sud. Voici l'Est. Ce point est le point de plus grand ensoleillement car on y a le soleil de l'Est, du Sud, de l'Ouest. Ceci est le point le plus exposé au soleil. En italien nous disons solatio...* SCARPA, Carlo. apud VÉRY, Françoise: "La Tombe de Monsieur Brion", *AMC 50*, p.50

34. *Le pavillon, je l'ai fait pour moi. Je vais souvent y méditer.* SCARPA, Carlo. apud VÉRY, Françoise: "La Tombe de Monsieur Brion", *AMC 50*, p.50

35. *La copertura dei propilei è interrotta in più parti per lasciar passare lame di luce e cadute d'acqua che rendono sonora e drammatica l'esperienza di questo spazio durante gli improvvisi temporali estivi* [...]. PIETROPOLI, Guido. *Carlo Scarpa: La Tomba Brion*, ao cuidado de "Comune di Altivole, per il Centenario Scarpiano", p. 16

36. *Pensar "en simple" es tratar con cosas simples, y eso significa hacerlo con un ojo fijo en el todo.* WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.122

37. *Substituir dentro de lo posible combinaciones de materiales diferentes por un solo material, no usar ornamentos que no surgieron de la naturaleza de los materiales, para hacer todo el edificio más claro y más expresivo, como lugar de vivienda, y dar la concepción del apropriado énfasis revelador del edificio.* WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.124

II. interior-exterior: a integração da natureza

5. *Nella copertura di casa Ottolenghi si congiungono tre distinte relazione tra terra e cielo: a distanza, il tetto della casa sembra fondersi nel terreno, assumendo la geometria di un parterre sulla collina in declivio; osservando dal tetto stesso, un angusto passaggio stacca la casa della collina e trasforma i suoi spazi in casematte; all'interno, il pavimento segue il profilo dei deslivelli del terreno mentre i segmenti del soffitto si distendono tra colonne e pareti come un'ampia tenda. Casa Ottolenghi si stacca appena dal suo sito, ma plasma il paesaggio nei suoi interni. Così come la sagoma della casa si inabissa nel luogo, trasformando il tetto in un lieve promontorio, così il cielo si abbassa e si espande, color inchiostro, nelle falde del soffitto. Nel suo involucro, la casa si mimetizza con la terra, el suo interno, lo spazio si rispecchia silenziosamente in un firmamento notturno.* FORSTER, Kurt W.. "Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa", *Carlo Scarpa: mostre e musei: case e paesaggi*, p.6

9. [...] *Allora abbiamo rialzato il terreno perché io possa veder fuori. Da qui posso veder fuori e da fuori non si può vedere niente.* SCARPA, Carlo. apud LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.75

17. *Ahora el edificio y el jardín pueden ser una sola cosa. En qualquier buena estructura orgánica resulta difícil determinar dónde termina el jardín y dónde empieza la casa, o dónde termina la casa y empieza el jardín.* WRIGHT, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.206

18. *La arquitectura moderna – digamos ahora la arquitectura* orgánica *– es una arquitectura natural, la arquitectura de la naturaleza, para la naturaleza.* Wright, Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*, p.194

19. *Da qui si può notare ancora meglio come la natura contribuisca a ricondurre a unità i volumi, mascherando i tagli e le fratture che li frammentano, ricomponendoli in un organismo privo di forma. Favoriti nella loro crescita dall'intonaco di grana grossa, i rampicanti salgono lungo le pareti, formando un secondo, cangiante involucro, interrotto soltanto dall'affiorare delle aperture e delle strutture principali, ovvero dallo scheletro che si è visto emergere anche dalla copertura e di cui ora è possibile constatare la complessione.* DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, pp.45

20. *L'aia di villa Palazzetto indica un mod ulteriore di stabilire un legame tra corpi celesti perennemente in movimento e luoghi terrestri sempre fissi. Dopo aver sperimentato questo concetto nell'aia Businaro, Scarpa lo traspose, nello stesso anno 1974, a villa Ottolenghi presso Bardolino (Verona).* FORSTER, Kurt W.. "Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa", *Carlo Scarpa: mostre e musei: case e paesaggi*, p.8

22. *A me piace molto l'acqua, forse perché sono veneziano... ho disegnato il corso d'acqua, che sorge da un certo punto, e, al sole, ho disposto i due sarcofagi che devono contenere i corpi della moglie e del signor Brion...* SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi", apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa: 1906-1978*, p.286

23. *Dentro, dentro l'acqua alta; dentro, come in tutta la città. Solo si tratta di contenerla, di governarla, di usarla come un materiale luminoso e riflettente. Vedrai i giochi di luce sugli stucchi gialli e viola dei soffitti, una meraviglia!* SCARPA, Carlo (aquando a proposta de intervenção no palácio da 'Querini Stampalia', 1961); apud MAZZARIOL, Giuseppe. "Lo spazio dell'arte"; apud BOTTECCHIA, Tiziana. "La Fondazione Querini Stampalia a Venezia", *Finnegans 12*, p.17

24. *Lo specchio d'acqua che circonda la cappella determina un punto di osservazione lontano dagli oggetti, ma permette allo stesso tempo il raccoglimento e la percezione delle architetture da lontano. Così avviene anche per la vasca che circonda il padiglione: oltrepassata la porta di vetro che scorre verticalmente immergendosi nell'acqua, si può raggiungere un punto di vista privilegiato da cui è possibile contemplare tutto il complesso e il suo rapporto con il paesaggio. (...) In molti punti il progetto semra determinato dalla necessità di guadagnare un'adeguata distanza per poter vedere le cose, tanto che potremmo considerare l'intero complesso come una macchina pensata per prendere le distanze dalla realtà.* ZANCHETTIN, Vitale. *Carlo Scarpa: Il complesso monumentale Brion*, p.34

25. *Ho però voluto rendere naturale il senso naturale del concetto di acqua e prato, di acqua e terra: l'acqua è sorgente di vita.* SCARPA, Carlo. apud LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto poeta*. p.75,76

28. *Ora accompagnata sulla destra da una sottile condotta d'acqua, questa corte è sistemata in maniera tale da obbligare chi vi giunge a seguire un percorso lungo il vigneto, prima di trovarsi di fronte all'ingresso del soggiorno.* DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, p.31

03 | a experiência do espaço scarpiano. do percurso a um princípio maior.

nota prévia

1. *El edificio del Danteum es un viaje. Quizá el aspecto que más acerca el proyecto de Terragni y Lingeri a* La Divina Comedia *sea el hecho de concebirse como un recorrido. No hay estancias para usos concretos, a excepción de la biblioteca; ni siquiera hay puntos referenciales como sucede en un templo con el altar. No hay objetos que contemplar. Ni cuadros. Nada. Sólo una arquitectura para ser recorrida; para ser percibida; para sentir en cada ámbito un género de sensaciones diferentes. Eso es todo. Se entra desde la calle y se vuelve a ella. Como en alguna barraca de feria empeñada en asustarnos con las sorpresas que nos reserva su recorrido, así se organiza el Danteum; en una suerte de viaje místico a través de la voluntad explícita de generar determinados estados de ánimo. Por eso el edificio es esencialmente introvertido. Es como si para recorrerlo tuviéramos que hacer un acto de introspección análogo, tal vez, al que requiere la propria lectura del divino poema. Así, el magnífico prisma que lo conforma se cierra sobre sí mismo negando cualquier relación con el exterior, excepción hecha del pasillo de acceso, del fondo del patio, de las leves grietas verticales que jalonan el muro y del fondo de las cien columnas.*

Arnúncio, Juan Carlos, *Peso y Levedad*, p.40

I. sedução, percepção e contemplação: uma arquitectura de percurso

3. *Questi collettori di luce semiconici configurano il ruvido muro di contenimento del terreno in maniera astrattamente geometrica. Senza alcun compiacimento naturalistico, moltiplicano gli effetti della luce che trasformano la calleta in una sorprendente promenade architecturale, celata e sui generis.* DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, p.34, 36

5. *Eravamo in un albergo affaciato sulla piazza e una mattina presto mi chiamò, aveva nevicato e si vedevano le persone che camminando attraversavano la piazza, avevano tracciato una serie di segni dritti che formavano un disegno. Si fece un appuntoe disse "lasciamo il selciato che ha una forma semplice, però efficace, cosi com'è e facciamo invece dei percorsi"...voleva che fossero realizzati con lastre di marmo a correre, leggermente separate, in modo da raccogliere l'acqua piovana, e inclinati per poterla sentire scorrere sotto; lasciando inoltre cavità sotto i percorsi, i passi si sarebbero sentiti risuonare, come accade nella Tomba Brion... [...] Scarpa voleva ottenere quel ribombo caratteristico delle calli veneziane... [...] Non c'è architettura senza suono e i materiali hanno il loro proprio suono, questo rimanda alla complessità sensoriale dell'architettura, oggi spesso considerata riduttivamente visiva.* LOS, Sergio. apud ZANATTA, Martina. "Intervista a Sergio Los", *Finnegans* 12(2008), p. 24, 25

10. *Vorrei da lei un biglieto da visita dell'Olivetti nella più bella piazza del mondo.* OLIVETTI, Adriano. apud ZORZI, Renzo. *Carlo Scarpa: mostre e musei: case e paesaggi*, p.29

14. *Scarpa ha situato la scultura di Viani in uno spazio che è tutto suo, dall'alto al basso, l'ha posta su uno specchio d'acqua e di marmo nero che guadagna un'altra dimensione di profondità (...), e mentre dava alla statua un basamento straordinariamente vivificatore, quale non conosciamo a nessun'altra scultura moderna, la collocava nel punto di visuale più 'strategico', più inevitabile, nel punto di convergenza di tutte le visuali esterne e interne, laterali e verticali.*
RAGHIANTI, Carlo Ludovico. apud ZORZI, Renzo. *Carlo Scarpa: mostre e musei: case e paesaggi*, p. 30

15. *Una progettazione totale sino agli infissi e ai "palchetti" per la mostra delle macchine, culminante nel policentrismo ambientale di una "architettura di percorso", improntata, nella simultaneità delle sue plurime visuali, dalla stessa "circolarità di transito" messa dinamicamente in atto nel rapporto con l'esterno.* MARCIANÒ, Ada. *Carlo Scarpa*, p. 74

17. *Ho deciso di adottare alcuni valori ascendenti, per rompere la innaturale simmetria: lo richiedeva il gotico e il gotico, sopratutto quello veneziano, non è molto simmetrico.* SCARPA, Carlo. apud LOS, Sergio, *Carlo Scarpa: architetto poeta*, p.43

19. Si queremos averiguar la forma de cualquiera de sus arquitecturas, hemos de identificar el dispositivo puerta-rampa, porque "arquitectura" será cuanto ocurra en ese trayecto. QUETGLAS, Josep. "Promenade Architecturale", *Artículos de Ocasión*, p.205

20. *La rampa será, por tanto, el trayecto idóneo para considerar lo plástico. Rex Martienssen, que conocía bien a Le Corbusier, sugiere, en su ensayo sobre la idea de espacio en la arquitectura griega, que el efecto del habitual camino en rampa quebrada hacia un templo dórico equivale a hacer girar y acercar el templo hacia el espectador, como considerándolo desde todos los puntos de vista.* QUETGLAS, Josep. "Promenade Architecturale", *Artículos de Ocasión*, p.205

21. *Una escalera produce una percepción discontinua, reiteradamente interrumpida. No puede subirse una escalera manteniendo fija la atención en algo ahí enfrente. De vez en cuando, hay que llevar la mirada a los pies, para asegurar dónde se pisa. Eso produce una percepción nerviosa, repetidamente interrumpida, donde la visión de los escalones, fugaz pero efectiva, se interpone al efecto que causa aquello que se mira.* QUETGLAS, Josep. "Promenade Architecturale", *Artículos de Ocasión*. p.205

23. *Bisognava salire al piano superiore; vi erano degli spazi obbligati, un pilastro centrale e due finestre - dove metere la scala? Ho deciso di metterla nel punto in cui guadagnavo delle spessori. In tal modo, potevo cogliere meglio la lunghezza. Intuito il problema, si comincia ad operare - la scala è piuttosto molto bella, sono blocchi di marmo accostati... / Le cose a me vengono lentamente, se c'è un punto di partenza.La conclusione dovrebbe trovare ragioni razionali, ineluttabili, che però non hanno niente a che fare con il razionalismo e il funzionalismo.* SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa 1906-1978*, p.287

24. *Lo spazio diviene una "promenade architecturale", ricca di eventi, eppure chiaramente definita.* LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architetto*

poeta, p. 51

25. *La scala a lastre sospese svolge una neoplastica decostruzione della michelangiolesca rampa della Laurenziana, scomponendo lo spazio prismatico con l'informale cascata dei gradini che si rincorrono verso il basso.* LOS, Sergio, *Carlo Scarpa 1906-1978: architetto poeta*, p.52

28. *La arquitectura, además de la elaboración espacial y plástica que dirige la atención hacia las formas concretas del edificio y sus espacios interiores, nos muestra su capacidad para hacernos redescubrir la naturaleza, de acentuar su percepción consciente.* DE TERESA, Enrique. *Tránsitos de la forma*, p. 159

29. *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo.* SCARPA, Carlo. apud LOS, Sergio. *Carlo Scarpa 1906-1978: architetto poeta*, p.33

32. *The essencial nature of a work of art is equally shared by those who create it and by those who safeguard it.* HEIDEGGER, Martin. apud LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: architectural guide,* p.8,9

33. *Ogni statua trova una precisa collocazione, rispetto allo spazio e rispetto alla luce che, a volte violenta altre volte tenue e sfumata, modella i gessi esposti, modificandoli nel corso del giorno, delle stagioni, delle variozini metereologiche. Per questo, Mazzariol parla di "personaggi in pietra": allo spetattore pare di vivere assieme a tali creature.* [LOS, Sergio, *Carlo Scarpa 1906-1978: architetto poeta*, p.33] *Ricordo lo stupore d'avanti all'Annunziata disposta nel percorso di transito del visitatore al centro di una stanza. Il dipinto riceve luce dalla finestra, posizionato un po' in diagonale come se reincarnasse la ragazza di allora con in testa un fazzoletto blu con una piega, che ripercorre il disegno della scriminatura dei capelli pettinati, rafforzando così il disegno degli occhi e il suo guardare attraverso la porta che è aperta su alcune crocifissioni. [...] la costruzione spaziale di Scarpa ci aiuta a leggere meglio lo sguardo della Annunziata nel dipinto di Antonello da Messina.* GUIDI, Guido. "Intervista a Guido Guidi", *Finnegans* 12(2008), p. 40

37. *Scarpa también consolidó su obra con centros de atención icónicos, como algunas piezas escultóricas pivotantes: las esculturas abstractas de metal de Alberto Viani, colocadas sobre una superfície negra y que desempeñan un papel importantísimo en la organización espacial de las tiendas de la Plaza de San Marcos; el fulcro que supone la estatua Cangrande del Museo de Castelvecchio; o el omnipresente motivo circular doble que aparece a distintas escalas a lo largo de toda su obra.* FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*, p.297

38. ***le tre Grazie sono disposte in modo da avere una illuminazione frontale e zenitale, la luce tremolante del sole riflessoa dall'acqua mossa dal vento, le fa danzare.*** LOS, Sergio. apud ZANATTA, Martina. "Intervista a Sergio Los", *Finnegans* 12(2008), p. 24

II. por um princípio maior: da poesia, a emoção e a beleza

3. *El arquitecto es el poeta de las formas, porque sabe "construirlas" ("tramarlas") poéticamente, mediante la encadenación de sus elementos (caracteres) dentro de una misma totalidad, mito o fábula.* MUNTAÑOLA, Josep. *Poética y arquitectura*, p.24 | *Es la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguage sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.* ARISTÓTELES, apud MUNTAÑOLA, Josep. "Poetica y Arquitectura en el Mundo Griego", *Poética y arquitectura*, p.17-25

4. *" Através de la teoría de Aristóteles, la* poietikê*, 'Arte poética', se concibe activamente;* poiêsis*, o proceso real de composición (...) es la a activación, la puesta en obra de la* poietikê*. (...) Hay que recordar también que estas palabras (*poietikê *e* poiêsis*), lo mismo que* poiêtis *'poeta', se forman directamente sobre* poiêin *'hacer. Al griego, el su líegua le recordaba constantemente que el poeta es un hacedor."* YEBRA, Valentín García. *Poética de Aristóteles*; apud ROA, A. Saldarriaga. *La Arquitectura como Experiencia*, p. 274.

Como indica certeramente Ch. Norberg-Shulz citando a Heidegger, es justamente por esta interrelación entre el construir, el habitar y el pensar que la arquitectura puede ser Poética*. / El punto esencial es que en arquitectura no podremos pensar en el construir sin definir al mismo tiempo un habitar. Y esta es la contrapartida exacta de la afirmación de Lukács de que existe una mimesis doble (la de pensar), la qual se desdobla en un construir (la técnica) y un habitar (las costumbre sociales) como mimesis simples.* MUNTAÑOLA, Josep. "Poetica y Arquitectura: La Analogia entre el Habitar, El Construir Y El Pensar", *Poética y arquitectura*, p.59

9. *Non bisogna pensare: "farò un'architettura poetica". La poesia nasce dalle cose in sé... La domanda dovrebbe essere questa: "Quando è poesia una base attica e quando non lo è? Possiamo dire che l'architettura che noi vorremmo essere poesia dovrebbe chiamarsi armonia, come un bello viso di donna*. SCARPA, Carlo. "Può architettura essere poesia?"; apud DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa 1906-1978*, p.283.

11. *"ergon poietikon", il costruire poeticamente come i Greci antichi definivano l' architettura.* GREGOTTI, Vittorio. "Se l'architettura racconta la storia di una civiltà". *La Repubblica* (09Janeiro2009), disponível em <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/01/09/se-architettura-racconta-la-storia-di.html>

12. *Ho detto che il mio padre era posseduto. Lo era dell'ideia della bellezza, anzi meglio, della bellezza stessa. La cercava dappertutto, anche nel suo lavoro.* SCARPA, Tobia. *Carlo Scarpa: mostre e musei: case e paesaggi*, p.2

14. *L'amore per la bellezza, non come mera espressione estetica, ma come valore ideale.* SCARPA, Tobia. "Conversazione con Tobia Scarpa"; apud LORENZO, Diego. *Finnegans* 12(2008), p.12

15. *Carlo Scarpa [...] ha sempre combinato l'interesse supremo per l'arte, con la passione per una cultura che educasse a riscoprire i valori tradizionali della bellezza, affinché generasse una metafisica del "bello", immune da rigidità concettuale e formalismi, un'esperienza estetica che se aprisse ad una riflessione generale sull'arte e quindi sulla vita.* LORENZO, Diego. *Finnegans* 12(2008), p.5

04 | considerações finais

1. *El lenguage moderno debería tener palabras y gramática propios, como las formas clásicas. Las formas y estructuras modernas deberían utilizarse seguiendo un orden clásico... Me gustría que cualquier crítico descubriera en mis obras ciertas intenciones que siempre he tenido, es decir, mi deseo por formar parte de la tradición, pero sin construir capiteles y columnas, pues éstos ya no se pueden construir. Ni siquiera Dios podría construir hoy en día una basa ática, que es la única realmente bella; todas las demás sólo son escoria. Desde este punto de vista, hasta las diseñadas por Palladio resultan horribles. los griegos son los únicos que pueden enorgullecerse de sus columnas y entablamentos. El Partenón es el único edificio donde las formas pueden vivir del mismo modo que la música.* SCARPA, Carlo. "Mille Cipressi", apud FRAMPTON, Keneth. *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 296

4. *Uno de los principales propósitos de la arquitectura es el exaltar el drama de la vida. La arquitectura debe, entonces, proveer espacios diferenciados para actividades diversas y debe articularlos en tal forma que se refuerze el contenido emocional del acto particular de vivir que se lleva a cabo en ellos.*

BACON, Edmund. *Design of cities*; apud ROA, Alberto Saldarriaga. *La Arquitectura como Experencia*, p.28

Créditos Iconográficos

À excepção das seguintes, todas as imagens (fotografias ou desenhos) foram produzidas pela autora.

00| introdução

[fig. 1] Carlo Scarpa no Festival de Crisântemos, 1978 [Pierconti, J.K.Mauro. *Carlo Scarpa e il Giappone*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.55]

01| *Verum Ipsum Factum*. artigos da matéria e do fazer.

nota prévia

[fig. 1] fotografia da viagem de 1969 (de Carlo Scarpa): fabricante de tatami. [Pierconti, J.K.Mauro. *Carlo Scarpa e il Giappone*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.44]

[fig. 2] oficina de Anfodillo & Sons [*Carlo Scarpa : das handdwerk der architektur : the craft of architecture*; ed. Peter Noever; Viena : Mak Hatje Cantz, 2003; p.90]

I. princípios de revestimento

[fig. 5] 'Museo di Castelvecchio'[Verona, 1958-64] [Beltramini, Guido et al. *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978*; Milano : Electa, ed. 2000; p.166]

[fig. 6] exemplos do tratamento do betão na obra de Carlo Scarpa. [Tegethoff, Wolf e Vitale Zanchettin. *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, Venezia: Marsilio 2007; p.182]

[fig. 8] 'Museo di Castelvecchio'[Verona, 1958-64], desenho de Carlo Scarpa [Beltramini, Guido et al. *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978*; Milano : Electa, ed. 2000; p.178]

II. ornamento

[fig. 2] 'Tomba Brion', desenho de Carlo Scarpa. [Scarpa, Carlo. *The other city=Die andere stadt*, Berlim: Ernest & Sohn; p. 64]

[fig. 25] **'**Casa Zentner' [Zurique, 1964-68] [*Carlo Scarpa : das handdwerk der architektur : the craft of architecture*; ed. Peter Noever; Viena : Mak Hatje Cantz, 2003; p.28]

[fig. 29] **'**Il senso sel colore e il dominio delle acque' [Turim, 1961] [Los, Sergio. *Carlo Scarpa*, Taschen, 2002, Colónia: Taschen ed. 2009; p.28, fotografia de Stefan Buzas]

III. invólucro

[fig. 2] 'Tomba Brion' [*Carlo Scarpa: La tomba Brion*, ed. Comune di Altivole Pieve di Soligo: Comune di Altivole 2008; p.57, fotografia do livro de Carlo Scarpa: *Memoriae Cavsa*, Verona 1977]

[fig. 11] 'Tomba Brion' [*Carlo Scarpa: La tomba Brion*, ed. Comune di Altivole Pieve di Soligo: Comune di Altivole 2008; p.57, fotografia do livro de Carlo Scarpa: *Memoriae Cavsa*, Verona 1977]

[fig. 6] 'Tomba Brion' [San Vito D'Altivole, 1969-78] [*Finnegans* 12 (2008), ed. Diego Lorenzi; p.42, fotografia de Guido Guidi]

[fig. 8] 'Villa Ottolenghi' [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.96, fotografia de Dida Biggi]

[fig. 9] 'Villa Ottolenghi' [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.59, fotografia de Dida Biggi]

IV. tectónica(s). construção de uma narrativa

[fig. 4] 'Ingresso Iuav' [Veneza, 1966] [Los, Sergio. *Carlo Scarpa*, Taschen, 2002, Colónia: Taschen ed. 2009; p.69, fotografia de Klaus Frahm]

[fig. 7] 'Villa Ottolenghi' [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.84, fotografia de Dida Biggi]

[fig. 8] 'Tomba Brion', desenho de Carlo Scarpa. [Scarpa, Carlo. *The other city=Die andere stadt*, Berlim: Ernest & Sohn; p. 92]

[fig. 9] 'Tomba Brion', desenho de Carlo Scarpa. [Scarpa, Carlo. *The other city=Die andere stadt*, Berlim: Ernest & Sohn; p. 90]

[fig. 11] 'Tomba Brion', desenho de Carlo Scarpa. [Scarpa, Carlo. *The other city=Die andere stadt*, Berlim: Ernest & Sohn; p. 68]

[fig. 24] 'Tomba Brion', desenho de Carlo Scarpa. [Scarpa, Carlo. *The other city=Die andere stadt*, Berlim: Ernest & Sohn; p. 45]

[fig. 21] 'Giardino delle Sculture' [*Casabella* 752 (2007), p.5]

[fig. 22] 'Villa Ottolenghi' [Los, Sergio. *Carlo Scarpa*, Taschen, 2002, Colónia: Taschen ed. 2009; p.37, fotografia de Klaus Frahm]

02| o espaço íntimo scarpiano das imagens da *villa* Ottolenghi e da *tomba* Brion

I. configuração intimista do espaço interior.

[fig. 3] 'Villa Ottolenghi'. [Marcianò, Ada F.. *Carlo Scarpa*, Bolonha: Zanichelli ed. 2009; p.187]

[fig. 4] 'Villa Ottolenghi', desenho de Carlo Scarpa. [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.65]

[fig. 5] 'Villa Ottolenghi', desenho de Carlo Scarpa. [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.110]

[fig. 6] 'Villa Ottolenghi'. [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.54]

[fig. 7] 'Villa Ottolenghi', desenho de Carlo Scarpa. [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.54]

[fig. 8] 'Villa Ottolenghi'. [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.54]

[fig. 9] 'Villa Ottolenghi', desenho de Carlo Scarpa. [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.88]

[fig. 11] 'Villa Ottolenghi'. [Albertini, Bianca e Sandro Bagnoli. *Scarpa: la arquitectura en el detalle*; Barcelona: Gustavo Gili, 1989, p.4]

[fig. 10] 'Villa Ottolenghi'. [Marcianò, Ada F.. *Carlo Scarpa*, Bolonha: Zanichelli ed. 2009; p.187]

[fig. 12] 'Villa Ottolenghi'. [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.115]

[fig. 13] 'Villa Ottolenghi'. [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.53]

[fig. 14] 'Villa Ottolenghi'. [Marcianò, Ada F.. *Carlo Scarpa*, Bolonha: Zanichelli ed. 2009; p.187]

[fig. 15] 'Tomba Brion', desenho de Carlo Scarpa. [Scarpa, Carlo. *The other city=Die andere stadt*, Berlim: Ernest & Sohn; p. 61]

[fig. 16] 'Tomba Brion' [Zanchettin, Vitale. *Carlo Scarpa: Il complesso monumentale Brion*, Veneza: Marsilio, 2005; p.32]

[fig. 21] 'Tomba Brion' [*Carlo Scarpa: La tomba Brion*, ed. Comune di Altivole Pieve di Soligo: Comune di Altivole 2008; p.19]

[fig. 22] 'Tomba Brion', desenho de Carlo Scarpa. [Scarpa, Carlo. *The other city=Die andere stadt*, Berlim: Ernest & Sohn; p. 43]

II. interior-exterior: a integração da natureza

[fig. 1] 'Villa Ottolenghi' [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.35, fotografia de Dida Biggi]

[fig. 5] 'Villa Ottolenghi' [Bardolino, Verona, 1974-79] [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.96, fotografia de Dida Biggi]

[fig. 6] 'Villa Ottolenghi' [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.84, fotografia de Dida Biggi]

[fig. 8] 'Villa Ottolenghi'. [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.54]

[fig. 9] 'Villa Ottolenghi' [Di Eccher, Andrea e Giulia Del Zotto. *Venezia e il Veneto: l'opera di Carlo Scarpa*; Milano : Clup, 1994; p.117]

[fig. 10] 'Tomba Brion' [*Carlo Scarpa: La tomba Brion*, ed. Comune di Altivole Pieve di Soligo: Comune di Altivole 2008; p.14]

[fig. 11] 'Tomba Brion', desenho de Carlo Scarpa. [Albertini, Bianca e Sandro Bagnoli. *Scarpa: la arquitectura en el detalle*; Barcelona: Gustavo Gili, 1989, p.314]

[fig. 12] 'Tomba Brion', desenho de Carlo Scarpa. [Scarpa, Carlo. *The other city=Die andere stadt*, Berlim: Ernest & Sohn; p. 63]

[fig. 13] 'Tomba Brion' [*Carlo Scarpa: La tomba Brion*, ed. Comune di Altivole Pieve di Soligo: Comune di Altivole 2008; p.34]

[fig. 14] 'Villa Ottolenghi' [Bardolino, Verona, 1974-79] [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.58, fotografia de Dida Biggi]

[fig. 15] 'Villa Ottolenghi' [Bardolino, Verona, 1974-79] [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.33, fotografia de Dida Biggi]

[fig. 16] 'Villa Ottolenghi' [Di Eccher, Andrea e Giulia Del Zotto. *Venezia e il Veneto: l'opera di Carlo Scarpa*; Milano : Clup, 1994; p.117]

[fig. 17] 'Villa Ottolenghi'. [Marcianò, Ada F.. *Carlo Scarpa*, Bolonha: Zanichelli ed. 2009; p.184]

[fig. 18] 'Villa Ottolenghi' [Bardolino, Verona, 1974-79] [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.70, fotografia de Dida Biggi]

[fig. 19] 'Villa Ottolenghi' [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.35, fotografia de Dida Biggi]

[fig. 20] 'Tomba Brion' [*Carlo Scarpa: La tomba Brion*, ed. Comune di Altivole Pieve di Soligo: Comune di Altivole 2008; p.57]

03| a experiência do espaço scarpiano. do percurso a um princípio maior.

I. sedução, percepção e contemplação: uma arquitectura de percurso

[fig. 3] 'Negozio Olivetti [Veneza, 1957-58] [disponível em < http://www.storiaolivetti.it>]

[fig. 4] 'Negozio Olivetti [Veneza, 1957-58] [disponível em < http://www.storiaolivetti.it>]

[fig. 7] 'Villa Ottolenghi'. [Marcianò, Ada F.. *Carlo Scarpa*, Bolonha: Zanichelli ed. 2009; p.184]

[fig. 8] 'Negozio Olivetti [Los, Sergio. *Carlo Scarpa*, Taschen, 2002, Colónia: Taschen ed. 2009; p.52, fotografia de Klaus Frahm]

[fig. 9] 'Negozio Olivetti [Los, Sergio. *Carlo Scarpa*, Taschen, 2002, Colónia: Taschen ed. 2009; p.52, fotografia de Klaus Frahm]

[fig. 10] 'Negozio Olivetti [Veneza, 1957-58] [disponível em < http://www.storiaolivetti.it>

fig. 16] 'Gipsoteca Canoviana' [Los, Sergio. *Carlo Scarpa*, Taschen, 2002, Colónia: Taschen ed. 2009; p.34, fotografia de Klaus Frahm]

II. por um princípio maior: da poesia, a emoção e a beleza

[fig.1] Exposição Universal de Montreal - Expo'67-, 1967, Pavilhão de Itália: secção *La Poesia*. [Marcianò, Ada F.. *Carlo Scarpa*, Bolonha: Zanichelli ed. 2009; p.145]

04 | considerações finais

[fig. 1] Carlo Scarpa na Tomba Brion. [*Carlo Scarpa: La tomba Brion*, ed. Comune di Altivole Pieve di Soligo: Comune di Altivole 2008; p.12]

[fig. 2] Carlo Scarpa e o filho na 'Fondazione Querini Stampalia' [Los, Sergio. *Carlo Scarpa*, Taschen, 2002, Colónia: Taschen ed. 2009; p.94]

ANEXO 1

inventário das obras recorridas-plantas

[fig.1] 'Tomba Brion' [Beltramini, Guido et al.. *Carlo Scarpa : mostre e musei 1944-1976 : case e paesaggi 1972-1978*, Milano: Electa, ed. 2000, p.364]

[fig. 2] 'Fondazione Querini Stampalia' [Beltramini, Guido e Italo Zannier. *Carlo Scarpa: architecture atlas*; Venezia: Regione del Veneto, 2006; p.169]

[fig. 3] 'Gipsoteca Canoviana' [Beltramini, Guido et al.. *Carlo Scarpa : mostre e musei 1944-1976 : case e paesaggi 1972-1978*, Milano: Electa, ed. 2000, p.136]

[fig. 4] 'Negozio Olivetti' [Marcianò, Ada F.. *Carlo Scarpa*, Bolonha: Zanichelli ed. 2009; p.36]

[fig. 5] 'Museo di Castelvecchio' [Beltramini, Guido et al.. *Carlo Scarpa : mostre e musei 1944-1976 : case e paesaggi 1972-1978*, Milano: Electa, ed. 2000, p.172]

[fig. 6] 'Giardino delle Sculture' [Beltramini, Guido e Italo Zannier. *Carlo Scarpa: architecture atlas*; Venezia: Regione del Veneto, 2006; p.64]

[fig. 7] 'Villa Ottolenghi' [Dal Co, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Milano: Mondadori Electa 2007; p.61]

Bibliografia Consultada

Carlo Scarpa

ALBERTINI, Bianca e Sandro Bagnoli. *Scarpa: la arquitectura en el detalle*; Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

AMC Architecture Mouvement Continuité 50 [Carlo Scarpa]; Paris, 1979.

BELTRAMINI, Guido e Italo Zannier, *Carlo Scarpa: architecture atlas*; Venezia: Regione del Veneto, 2006.

BELTRAMINI, Guido et al.. *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978*; Milano : Electa, 2000.

BETTINI, Maurizio, DAL CO, Francesco (dir.): "Carlo Scarpa 1906-2006", *Casabella: Rivista Internazionale di Architectura* 742 Milano: Electa 2006, págs. 3-19.

DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*; Milano: Electa, 2007.

DAL CO, Francesco e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa : 1906-1978*; Milano: Electa, 1984.

DAL CO, Francesco e Sergio Polano. *Carlo Scarpa: la fondazione querini stampalia a venezia*; (1a ed.) Electa: Milano, 2006.

DE ECCHER, Andrea e Giulia del Zotto. *Venezia e il Veneto : l'opera di Carlo Scarpa*; (1a ed.) Milano: Clup, 1994.

LANZARINI, Orietta. *Carlo Scarpa L'architetto e le arti: Gli anni della Bienale di Venezia 1948-1972*; (1a ed.) Venezia: Marsilio, 2003.

LANZARINI, Orietta e Sergio Polano. "Un giardino e un allestimento. Carlo Scarpa: due opere veneziane", *Casabella: Rivista Internazionale di Architectura,* 752; Electa: Milano, 2007 págs. 4-13.

LORENZI, Diego (ed.). *Finnegans: percorsi culturali* 12, Silea: 2008.

LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: an architectural guide*; Verona: Arsenale, 1995.

LOS, Sergio. *Carlo Scarpa: 1906-1978 Architetto Poeta*; Köln: Taschen, 2009.

MARCIANÒ, Ada Francesca. *Carlo Scarpa*; Bologna: Zanichelli, 2009.

PIERCONTI, J. K. Mauro. *Carlo Scarpa e il Giappone*; (1a ed.) Milano: Electa, 2007.

PIETROPOLI, Guido et al..*Carlo Scarpa: La tomba Brion*, (1a ed.) Comune di Altivole: Pieve di Soligo, 2008.

SCARPA, Carlo. *The other city=Die andere stadt*; Berlin: Ernest & Sohn, 1989.

TEGETHOFF, Wolf e Vitale Zanchettin. *Carlo Scarpa. Struttura e forme*; (1a ed.) Venezia: Marsilio, 2007.

ZANCHETTIN, Vitale. *Carlo Scarpa: Il complesso monumentale Brion*; (1a ed.) Venezia: Marsilio, 2005.

(audio-visual)

CASCAVILLA, Maurizio: "Un'ora con Carlo Scarpa", 1971 (entrevista da RAI a Carlo Scarpa); disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=4cB1vlFDcb4>

"Ritratto di Carlo Scarpa", 2006 (Entrevista a Aldo Businaro pela comemoração do centenário de Scarpa): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk>

Scarpa, Carlo: "Arredare" (discurso inaugural do ano académico 1964 da IUAV): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9Nkd6H6PEjo> (parte 1)

Scarpa, Carlo: "Arredare" (discurso inaugural do ano académico 1964 da IUAV): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=8KXD3aPciu0> (parte 2)

Scarpa, Carlo: "Arredare" (discurso inaugural do ano académico 1964 da IUAV): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=A7-ReqtV-YY&NR=1> (parte 3)

Scarpa, Carlo: "Arredare" (discurso inaugural do ano académico 1964 da IUAV): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=IbmluAXZ_EI&NR=1> (parte 4)

Scarpa, Carlo: "Arredare" (discurso inaugural do ano académico 1964 da IUAV): disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=m6CjLRSupuM&feature=related> (parte 5)

sites:

http://www.archiviocarloscarpa.it
http://www.centrocarloscarpa.it
http://fototeca.cisapalladio.org
www.storiaolivetti.it

Adolf Loos

LOOS, Adolf. *Ornamento y Delito y Otros Escritos*; (selecção de Roland Schachel), Barcelona: Gustavo Gili: 1972.

OPEL, Adolf. *Adolf Loos: Escritos I 1897-1909*; (ed. Adolf Opel e Josep Quetglas), Madrid: El Croquis, 1993.

OPEL, Adolf. *Adolf Loos: Escritos II 1910-1932*; (ed. Adolf Opel e Josep Quetglas), Madrid: El Croquis, 1993.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*; New York: Princeton Architectural Press, 2002.

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos: teoria e opere*, Milano: Idea Books, 1981.

Frank Lloyd Wright

WRIGHT, Frank Lloyd. *El futuro de la arquitectura*; Barcelona: Poseidon, 1978.

Gastón Bachelard

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*; São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Keneth Frampton

FRAMPTON, Keneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*; Madrid: Akal, 1999.

Le Corbusier

LE CORBUSIER: *A Viagem do Oriente*; São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LE CORBUSIER: *Por uma arquitectura*; São Paulo: Perspectiva, 1998

LE CORBUSIER: *Conversa com os Estudantes das Escolas de Arquitectura*, Lisboa: Edições Cotovia, 2003.

Gottfried Semper

HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper: architettura e teoria*, Milano: Electa, 1990.

QUITZSCH, Heinz. *La visione estetica di Semper seguito da Gottfried Semper I 4 Elementi dell'Architettura*; (1ª ed. italiana) Milano: jaca Book, 1991.

SEMPER, Gottfried. *Lo Stile nelle arti tecniche o tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori (Der Stil in den technischen und tektonishchen Künsten oder praktische Ästhetik)*; (ao cuidado de A.R. Burelli, et al..), Bari: Edizione Laterza, 1992.

SEMPER, Gottfried. *Style : style in the technical and tectonic arts or pratical aesthetics*; (ao cuidado de Harry Mallgrave e Michael Robinson) Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

SEMPER, Gottfried, *The four elements of architecture and other writings*,(ao cuidado de Harry Francis Mallgrave - 1ª ed.) Cambridge: CUP, 1989.

outros:

ARNUNCIO, Juan Carlos. *Peso y levedad: notas sobre la gravedad a partir del Danteum*; Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

DE CATERS, Adélaïde, *El despertar de la materia: Aalto, Eisenstein y Proust*; Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

DE TERESA, Enrique. *Tránsitos de la forma: presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*; Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

LEATHERBARROW, David e Mohsen Mostafavi. *Surface Architecture*; Cambridge: Mass., The MIT Press, 2002.

LE CORBUSIER. *Almanach d´architecture moderne*; Paris: Connivences, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*; Lisboa: Ed. 70, 1993.

MUNTAÑOLA, Josep. *Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura postmoderna*; Barcelona: Anagrama, 1981.

ROA, Alberto Saldarriaga. *La arquitectura como experiencia : espacio, cuerpo y sensibilidad*; (1ª ed.) Bogotá: Villegas Editores, 2002.

SORIANO, Federico. *Sin-tesis*; Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

TROVATO, Graziella. *DES-VELOS Autonomia de la envolvente en la arquitectura contemporánea*; (1ª ed.) Madrid: Akal Ediciones, 2007.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitectura*; (ao cuidado de M. Justino Maciel), Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006.

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*; Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

filmografia:

Sam Mendes: "American Beauty", 1999.