

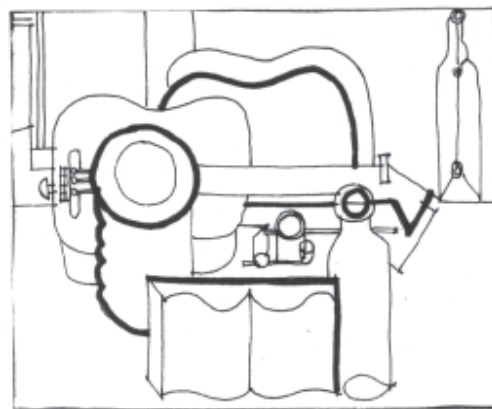
LE CORBUSIER E ALDO ROSSI: DOIS CONCEITOS DE REPRESENTAÇÃO

Tânia Calovi Pereira

O presente artigo foi extraído de uma dissertação de Mestrado¹ apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Faculdade de Arquitetura/UFRGS, em dezembro de 1999, e que teve por título: “Le Corbusier e Aldo Rossi. Dois conceitos de Representação”.

Este trabalho teve como objetivo estudar o potencial das representações pictóricas e gráficas como instrumento de criação da arquitetura e das artes, tomando como estudo de caso a obra de dois arquitetos-artistas; o arquiteto franco-suíço Le Corbusier e o arquiteto italiano Aldo Rossi.

Fêz-se assim uma leitura sobre o material gráfico produzido por esses dois arquitetos, buscando-se relacionar a produção da representação arquitetônica como estreitamente vinculada aos processos de representação artística.

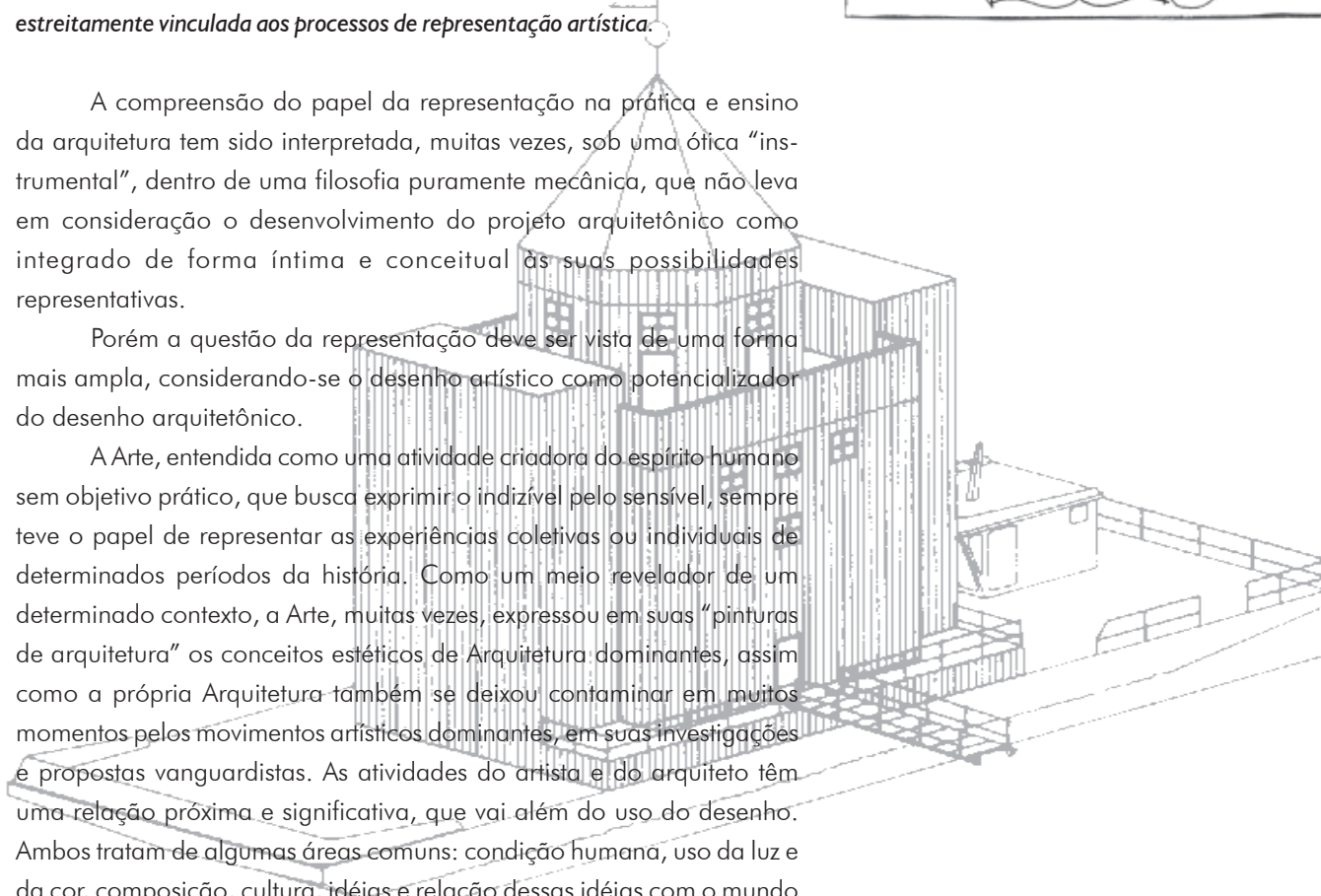


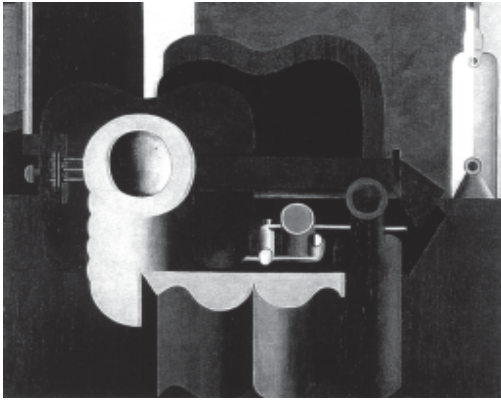
A compreensão do papel da representação na prática e ensino da arquitetura tem sido interpretada, muitas vezes, sob uma ótica “instrumental”, dentro de uma filosofia puramente mecânica, que não leva em consideração o desenvolvimento do projeto arquitetônico como integrado de forma íntima e conceitual às suas possibilidades representativas.

Porém a questão da representação deve ser vista de uma forma mais ampla, considerando-se o desenho artístico como potencializador do desenho arquitetônico.

A Arte, entendida como uma atividade criadora do espírito humano sem objetivo prático, que busca exprimir o indizível pelo sensível, sempre teve o papel de representar as experiências coletivas ou individuais de determinados períodos da história. Como um meio revelador de um determinado contexto, a Arte, muitas vezes, expressou em suas “pinturas de arquitetura” os conceitos estéticos de Arquitetura dominantes, assim como a própria Arquitetura também se deixou contaminar em muitos momentos pelos movimentos artísticos dominantes, em suas investigações e propostas vanguardistas. As atividades do artista e do arquiteto têm uma relação próxima e significativa, que vai além do uso do desenho. Ambos tratam de algumas áreas comuns: condição humana, uso da luz e da cor, composição, cultura, idéias e relação dessas idéias com o mundo físico. Sendo assim, será no espaço da representação que poderemos encontrar relações formais entre os mundos da Arte e da Arquitetura.

Desde a Renascença, com seus compêndios de desenhos e tratados de arquitetura, passando pelas visões “fantásticas” de Roma propostas





1
Nature morte à la pile d'assiettes (Pilha de pratos), 1920, em óleo sobre tela, 81x100 cm.

Arts Council of Great Britain and Authors e Fondation Le Corbusier, Paris. Le Corbusier. Architect of the century. Londres: Balding + Mansell, 1987, p. 137.



2
Georges Braque. Vaso, garrafa e jornal, 1913-1914. Em óleo e papier collé sobre tela.

WESCHER, H. La historia del collage del cubismo o lo actualidad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 35.

pelo gravurista Piranesi no século XVIII, até o surgimento dos manuais de composição arquitetônica de Durand, no século XIX, percebe-se a familiaridade entre os processos de representação artística e arquitetônica. Nos casos citados, o desenho manifestou não somente um registro da História mas também definiu os elementos (as figuras) da época, passíveis de intervenção.

A partir do momento em que o espaço geométrico tornou-se o *locus* da vida social e política, os arquitetos desejaram investigar a representação do espaço por meio de estratégias de desestruturação e memória. *“Piranesi e Ingres eram precoces membros deste grupo. Sua busca foi estendida por membros de diversos movimentos artísticos no século XX, movimentos intensamente informados pela obsessão de Cézanne em abandonar a forma externa dos objetos (...) de forma a recuperar uma nova profundidade (...) uma profundidade que o ilusionismo tradicional não poderia mais transmitir”*².

O século XX vai, através do artista francês Paul Cézanne, e mais ainda pelos cubistas, desconstruir o espaço renascentista e a tectônica, interessando-se mais por um conjunto de leis estruturais de organização espacial do quadro que por uma representação ilusória das arquiteturas, como acontecia através da representação perspectiva central. A representação da paisagem arquitetônica na pintura desse artista inaugura um novo período, passando a uma simplificação formal e geometrização das formas arquitetônicas, bem como a uma descentralização da perspectiva central. Cézanne em seu período construtivo, terá o *“(...) desejo de reconstruir o universo, a partir de uma estrutura oculta por debaixo da epiderme das coisas”*³. Essas preocupações vêm com o advento da industrialização, e tanto a pintura como a arquitetura passarão por uma simplificação e por uma geometrização de suas formas, gerando uma construção cada vez mais abstrata, onde surgirão as figuras da modernidade.

Essas figuras constituir-se-ão nos “objetos-tipo” com que os artistas manipulam suas formas pictóricas e com que os arquitetos desenhavam e constroem suas arquiteturas. Pode-se constatar que diferentes correntes arquitetônicas valorizaram sucessivamente (ou alternadamente) determinados temas (como a história, a cultura industrial...) que por sua vez geraram um determinado tipo de representação espacial associado às figuras ou aos elementos de manipulação pictórica e arquitetônica.

Observa-se assim que, muitas vezes, ocorre a síntese artística, e a arte passa a desenvolver um percurso paralelo à linguagem da representação e criação arquitetônica, o que acontece nas trajetórias desses arquitetos aqui estudados.

O legado gráfico, tanto de Le Corbusier como de Aldo Rossi, demonstra a importância do desenho desenvolvido em uma dimensão técnica e artística em seus processos de projeto.

Le Corbusier manteve cadernos de desenhos durante toda sua carreira e desenhava compulsivamente fazendo croquis, esboços de pinturas,

2000/2

projetos de esculturas e tapeçarias, bem como desenhos de projetos arquitetônicos, explorando assim várias possibilidades gráficas em todos os tipos de representações. O desenho era o ponto de partida de sua investigação projetual. Acreditava em uma ordem para todas as coisas: para ele importava descobrir o que havia “por detrás” de cada forma, o seu “espírito”, investigando não as linhas do objeto mas a “harmonia” ali presente. Como afirmou sobre o valor do desenho: “Gostaria que os arquitetos - não somente os estudantes, pegassem um pincel e desenhasssem uma planta, uma folha, o espírito de uma árvore, a harmonia de uma concha, formações de nuvens, o complexo jogo das ondas se espalhando sobre a praia, de forma a descobrir diferentes expressões de uma força interior. Gostaria que suas mãos e mentes se tornassem apaixonadamente envolvidos em um tipo de investigação íntima”⁴.

Aldo Rossi também era um obsessivo observador e registrador assim como foi Le Corbusier, e comentou: “Provavelmente a observação das coisas foi minha melhor educação formal, para que esta observação, mais tarde, se transformasse em memória das coisas. Agora creio poder ver todas as coisas que observei harmoniosamente dispostas em fileira; alinhadas como em um herbário, em um catálogo, em um dicionário. Mas tal catálogo, situado em um ponto intermediário entre a imaginação e a memória, não pode ser neutro, mas se refere com preferência a alguns objetos, dos quais é uma deformação, ou de alguma maneira, a evolução”⁵.

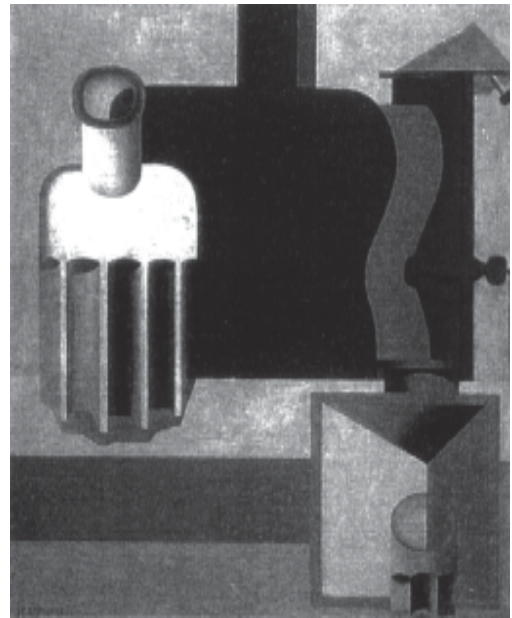
Esses dois arquitetos possuem em comum a atração e prática pelo trabalho pictórico desenvolvido paralelamente a seus desenhos de representação arquitetônica. Embora situados em épocas e contextos diferentes, e representantes de correntes arquitetônicas subseqüentes, vão adotar uma postura semelhante que valorizava uma relação entre a arte e a arquitetura.

PILHA DE PRATOS E VILLA STEIN

Em 1920, a habilidade compositiva de Le Corbusier se amplia em relação às suas pinturas iniciais e culmina em sua primeira obra-prima de composição, *Nature morte à la pile d'assietes* (*Pilha de pratos*), em óleo sobre tela, originalmente medindo 81 x 100 cm (fig.01).

O tema escolhido por Corbusier obedece aqui aos princípios puristas; um tema simples é retratado em suas características invariantes, ou seja, em seus aspectos gerais: uma coleção de objetos ou utensílios familiares reunidos sobre uma mesa, com suas formas generalizadas. Le Corbusier coleciona seus próprios objetos-tipo (*objets-types*): cachimbos, copos acanelados, garrafas, pratos, livro e violões, aqui representados com características maquinistas.

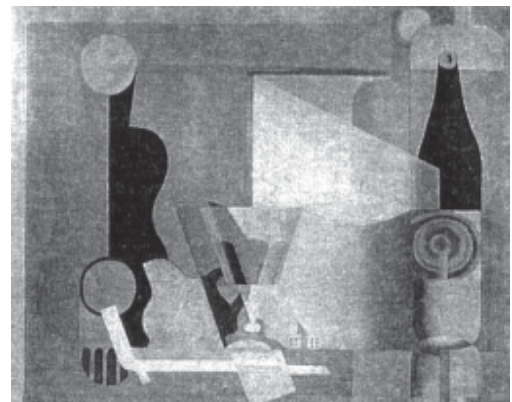
A superfície pictórica é dividida horizontalmente, aproximadamente ao meio pela beira da mesa, com objetos ocupando a área central. Não há uma estrutura perspectiva definida, apenas percebida no canto esquerdo superior do quadro. Os objetos são “achatados” contra o plano de



3

Le Corbusier. *Guitare verticale* (*Violão vertical*), 1920. Em óleo sobre tela, 100 x 81 cm.

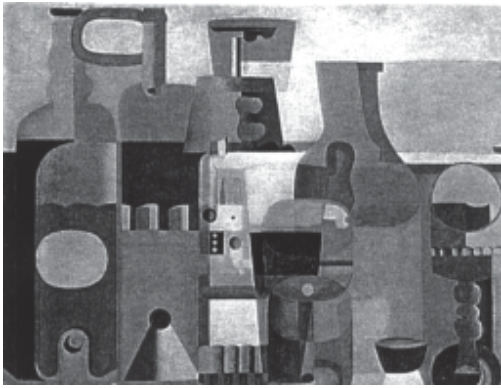
Arts Council of Great Britain and Authors e Fondation Le Corbusier, Paris. Le Corbusier. *Architect of the century*. Londres: Balding + Mansell, 1987, p. 133.



4

Le Corbusier. *Nature morte pâle à la lanterne* (*Natureza morta pálida com lanterna*), 1922. Em óleo sobre tela, 81 x 100 cm.

Arts Council of Great Britain and Authors e Fondation Le Corbusier, Paris. Le Corbusier. *Architect of the century*. Londres: Balding + Mansell, 1987, p. 141.



5

Le Corbusier. *Nature morte de l'Esprit nouveau (Natureza morta do Novo espírito)*, 1924. Em óleo sobre tela.

BLASI, Cesare e PADOVANO, Gabriella. *Le Corbusier. La progettazione come mutamento*. Milão: Editora Mazzotta, 1986, p. 98.

quadro, percebendo-se simultaneamente suas superfícies horizontais e verticais. Nessa composição predominam as circunferências, curvas e formas cilíndricas, em um ritmo de associações regular e simétrico com relação à coordenação da composição geral.

O detalhe específico é eliminado, pois os objetos do conjunto são representados vistos de frente, sem a redução característica da perspectiva tradicional, com uma modelagem esquematizada.

A linha rígida, o contorno preciso e definido, as cores frias, as zonas regulares de luz e sombra, associadas a um tipo de representação que busca uma economia de meios, acabam por dotar estes objetos banais com uma característica de “feitos à máquina”.

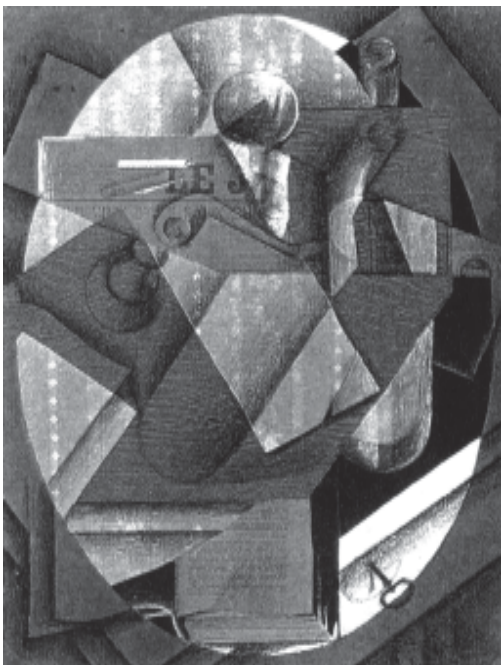
Esta natureza morta⁶ de Le Corbusier demonstra uma apropriação dos pressupostos cubistas, porém aqui retratados sem a ambígua codificação de partes alcançada na obra de Picasso e Braque (fig.02). Poderia se falar em um cubismo “organizado” que corresponde à idéia de ordem defendida pelos puristas.

Em outra de suas pinturas chamada *Guitare verticale (Violão vertical)*, 1920 (fig.03), a exploração gráfica de formas e geometrias assume um processo de elaboração um pouco mais complexo e são adicionados novos objetos, e em *Nature morte pâle à la lanterne (Natureza morta pálida com lanterna)*, 1922 (fig.04), os objetos relacionam-se em um jogo de fusão bastante intrincado, onde a comunicação já não é tão direta e a ilusão da forma ganha espaço. Por fim, *Nature morte de L'Esprit nouveau (Natureza morta do Novo espírito)*, 1924 (fig.05), outra obra posterior à *Pilha de pratos*, vai liberar ainda mais a presença de pigmentos, nuances e fusões de formas, apontando uma mudança que Le Corbusier começaria a trazer tanto às suas pinturas como à sua arquitetura, ao introduzir, como novos objetos, os elementos da natureza.

Entre os cubistas, Le Corbusier demonstra mais afinidades com o pintor Juan Gris, que manifesta um aporte de influência bem ao gosto dos princípios puristas de composição, examinando seus objetos de diversos ângulos em um tipo de descrição matemática, precisa, que os aproxima da realidade material, pois Picasso e Braque escolhiam temas e manipulavam elementos em uma composição bem mais fragmentada, gerando uma dificuldade na identificação dos objetos, com um tipo de proposta mais conceitual.

Se observarmos a pintura *A mesa*, 1914, de Juan Gris (fig.06), perceberemos a questão da manipulação formal, em um estilo cubista pessoal. O tema nesta pintura é o mesmo de *Pilha de pratos*, de Corbusier, uma coleção de objetos pessoais sobre uma mesa. Mas diferentemente de Gris, Le Corbusier permitirá em suas pinturas uma compreensão (purista) instantânea de suas estruturas tridimensionais, de forma que a ordem da pintura será a ordem dos objetos cuidadosamente selecionados e dispostos em harmonia.

Outro artista que influenciou Corbusier foi Fernand Léger, que se dedica à busca dos objetos simbólico-emblemáticos da vida moderna,



6

Juan Gris. *A mesa*, 1914.

WESCHER, H. *La historia del collage del cubismo o la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 36.

2000/2

representados pelas engrenagens, tubagens, máquinas e operários de fábricas. As características da pintura de Léger também presentes nas pinturas de Le Corbusier, conforme se pode ver em *Soldados jogando carta*, 1917, (fig.07), é em primeiro lugar a escolha do tema, definido por figuras com características maquinistas. Os soldados são criaturas compostas por formas elementares e padronizadas em proporções semelhantes, assim como os elementos de *Pilha de pratos*. O recurso cubista de superposição de elementos e interpenetração de volumes também é visível, porém não se trata de uma mera representação de soldados, mas sim de soldados como signos de um novo tipo de mitologia. Situadas em um contexto geométrico, estas figuras são utilizadas como símbolos da produção de mercadorias. A identificação com a ordem geométrica do homem moderno, que era para Léger⁷ uma ordem mecânica, vai se aproximar dos ideais puristas em suas associações com a estética da máquina.

As relações formais entre a pintura *Pilha de pratos* (bem como outras pinturas puristas dos anos vinte) e a arquitetura de Le Corbusier nos remetem às suas produções dos anos vinte, mais especialmente suas casas.

Dentre estas produções, no projeto arquitetônico da *Villa Stein* (figs.08a, b, c, d) os objetos-tipo das pinturas tomam a forma de paredes, pilares, escadas e aberturas. A estratégia é definir o programa dentro de um cubo, (planimetricamente dentro de um quadro), travando uma relação de tensão relativa à liberdade formal interna.

A representação em planta da *Villa Stein* tem uma coleção de formas-tipo que substituirão na arquitetura os objetos-tipo das pinturas. Os pilotis, o plano livre, as diagonais, as formas escultóricas, as curvas sinuosas, circunferências, definirão um jogo de equilíbrio entre o estático e o dinâmico, provocando as sensações primárias puristas pela regularidade da trama e clareza na organização dos espaços, e ao mesmo tempo também oferecendo-nos a genialidade criativa do arquiteto, à medida em que inova em seus recursos plásticos e efeitos estéticos.

Alan Colquhoun comenta: "A analogia entre as casas de Le Corbusier e suas próprias pinturas puristas é muito mais literal e figurativa que a analogia com o Cubismo como um todo. Nos dois casos uma estrutura platônica regular define um espaço onde objetos estão arranjados: garrafas, copos e cachimbos estão na pintura; escadas, banheiros, passagens e closets estão nas casas. Ambos, objetos e espaços, normalmente tomam a forma côncava e suas superfícies curvas convexas se projetam e se entrelaçam com o espaço neutro. (...) O arranjo dos volumes arquitetônicos pode ter uma analogia direta com um só tipo de pintura: a natureza morta"⁸.

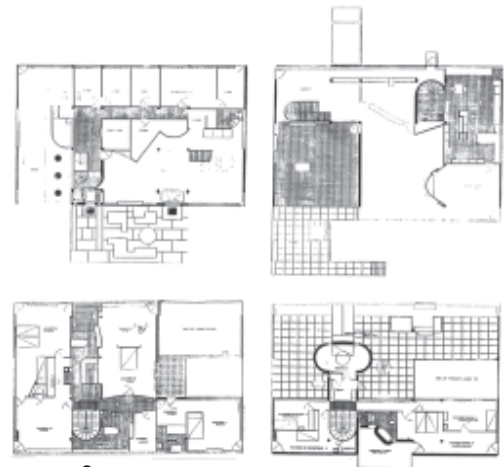
Se compararmos esta representação arquitetônica com *Pilha de pratos*, 1920, (fig.9) veremos algumas formas que se assemelham. Em sua pintura, os objetos-tipo são aproximados buscando afinidades entre diferentes hierarquias de objetos, como as formas dos pratos e da garrafa, ou mesmo as curvas do livro e do violão. A correspondência a esses objetos



7

Fernand Léger. *Soldados jogando carta*, 1917.

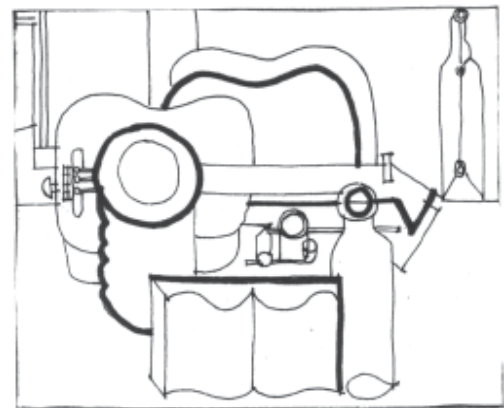
BLASI, Cesare e PADOVANO, Gabriella. Le Corbusier. La progettazione come mutamento. Milão: Editora Mazzotta, 1986, p.93.



8

Villa Stein, em Garches, 1927. Piso térreo, Primeiro piso, segundo piso e terraço.

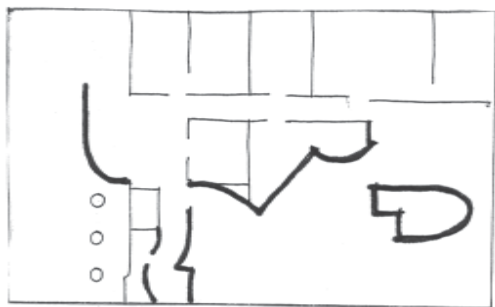
BOESIGER, W. e STONOROV, O. Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre Complète de 1910-1929. Zurich: Les Editions D'Architecture Erlenbach, 1948, p.142 e 43.



9

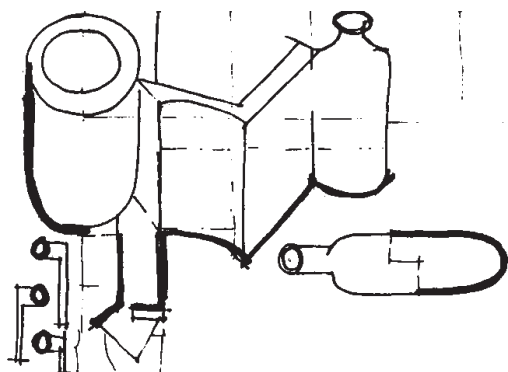
Pilha de pratos, 1920. Desenho esquemático das linhas e contornos predominantes.

Desenho de análise sobre esta pintura realizado pela autora.



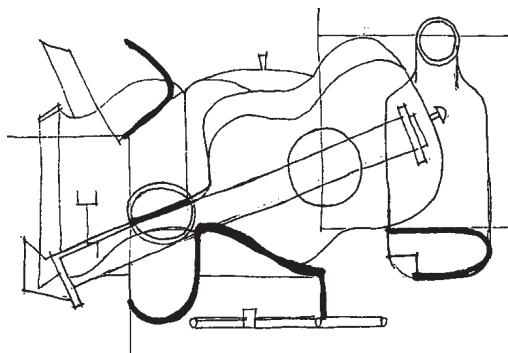
10
Villa Stein. Planta baixa do piso térreo com linhas e contornos análogos às linhas e contornos presentes nas pinturas.

Desenho de análise realizado pela autora.



11A
Sobreposição de linhas das pinturas com a planta do piso térreo da Villa Stein.

Desenho de análise realizado pela autora.



11B
Sobreposição de linhas das pinturas com a planta do segundo piso da Villa Stein.

Desenho de análise realizado pela autora.

serão as escadas, os compartimentos curvos e em diagonais (fig. 10), e a marcação das circulações que lembram os *papiers collés* cubistas⁹.

A presença da linha diagonal, a circunferência, as curvas do violão (o máximo de sensualidade que Corbusier admitia até então), vão marcar na planta concavidades, convexidades e saliências escultóricas, que serão os referenciais cubistas espaciais relativos às interpenetrações dos objetos, nas pinturas (figs. 11 a, b).

A representação arquitetônica é assim “contaminada” pelas formas e arranjos produzidos nos processos pictóricos. Percebe-se que para Corbusier o equivalente da planta na arquitetura correspondia ao plano da tela na pintura purista, e mais especialmente à mesa¹⁰ (o *tableau*) sobre a qual se colocavam seus objetos-tipo.

Para Corbusier a planta é geradora: “A planta está na base. Sem planta não há nem grandeza de intenção e de expressão, nem ritmo, nem volume, nem coerência. Sem planta há essa sensação insuportável ao homem, de informe, de indigência, de desordem, de arbitrário. A planta necessita a mais ativa imaginação. Necessita também a mais severa disciplina. A planta é a determinação do todo; é o momento decisivo. (...) A unidade da lei é a lei da boa planta; lei simples infinitamente modulável”. E finaliza aconselhando aos arquitetos que estudassem a planta: “É preciso estudar a planta, chave desta evolução”¹¹.

Assim como para ele o “quadro é uma máquina de emocionar”¹², dirá que “a planta traz consigo a própria essência da sensação”¹³.

VENEZIA ANALOGA E TEATRO DEL MONDO

Essas imagens que retratam a busca de uma linguagem por parte de Le Corbusier, transportando formas diretamente da pintura para a arquitetura, nos remetem ao arquiteto Aldo Rossi, em sua utilização do recurso pictórico do pensamento analógico¹⁴.

Em *A arquitetura da cidade*, Rossi afirma que a cidade é o *locus*¹⁵ da memória coletiva dos povos, e que, portanto, esta memória coletiva, relacionada a fatos e lugares, torna-se a própria possibilidade de transformação do espaço. Rossi percorre novos caminhos, explorando a memória de seu passado e retirando dali uma coleção de objetos que se constituirão em fragmentos de sua arquitetura. Estes fragmentos ou objetos de suas pinturas terão por repertório as próprias formas da tradição arquitetônica italiana.

Uma das pinturas que exemplifica este recurso do pensamento analógico como uma hipótese de projeção arquitetônica é *Venezia analoga* (fig. 12), uma litografia de Rossi, medindo originalmente 101 x 140 cm. Neste caso, a técnica litográfica se utilizou do filme fotográfico, previamente, para a seguir se reproduzir sobre o papel, por impressão, o que foi obtido no fotolito. Assim, esta pintura é uma transformação realizada sobre uma imagem de um espaço real.

O equivalente à mesa nesta pintura será um espaço exterior, lugar para suas associações analógicas, enquanto na pintura *Pilha de Pratos* de

2000/2

Le Corbusier a mesa é um espaço interno, intimista, e também lugar para suas associações puristas. Picasso utilizou-se da mesa em suas pinturas, tanto pela busca da inovação formal, quanto pela sua associação tradicional com o realismo, de forma a subvertê-lo. Rossi utiliza aqui a idéia da mesa denunciando um novo tipo de subversão, que buscava recuperar o conceito perdido de tradição arquitetônica¹⁶.

Em primeiro plano tem-se o desenho da fachada do Teatro del Mondo, edifício-barco construído por Rossi para a Bienal de Veneza em 1980. A importância da fachada neste cenário retrata uma das grandes preocupações de Rossi em suas representações: a contextualização de suas formas no cenário da arquitetura italiana.

É interessante observarmos o contexto onde está inserido este Teatro, pois é um contexto análogo. Percebe-se o mar e a bruma que encobre os edifícios, característica da vaporosidade do ar nos canais de Veneza, mas a referência em termos de “monumento” de que dispomos para nos identificarmos com esta cidade é dada por uma auto-referência à sua própria arquitetura, garantida em primeiro lugar pela construção singular do Teatro que marcou um momento em Veneza. Todo este cenário nos toma, e quase não percebemos o panorama de fundo, absorvidos por esses recursos analógicos de Rossi. À esquerda, ergue-se em meio a dois edifícios gêmeos bastante “pesados”, outro de seus projetos, o portal de entrada feito para a Bienal de Veneza, em 1980 (fig. 13). O desenho lembra os antigos portões das cidades e a tradição de estruturas temporárias construídas para eventos especiais. À direita, o grupo é mais heterogêneo, percebendo-se construções com torres altas de diversos tipos (semelhantes ao Teatro), entre as quais destaca-se bem à direita a torre do centro cívico para Pesaro, Itália, de 1979, outro de seus projetos (fig. 14). Mais a frente, o edifício que recebe a sombra do Teatro lembra seus desenhos para o hotel em *Cannaregio ocidental*, 1980, outro projeto para Veneza. Aparecem também algumas formas mais baixas e rústicas, que por sua vez parecem marcar o caráter vernacular da cidade. A força da imagem do Teatro nesta pintura é que acaba por evocar a própria Veneza. Efeitos de luz e cor mais intensa sobre o Teatro, bem como de sombra sobre o cenário de fundo, ajudam neste destaque, onde também sobressaem tons de verde nos telhados, marcando formas triangulares parecidas.

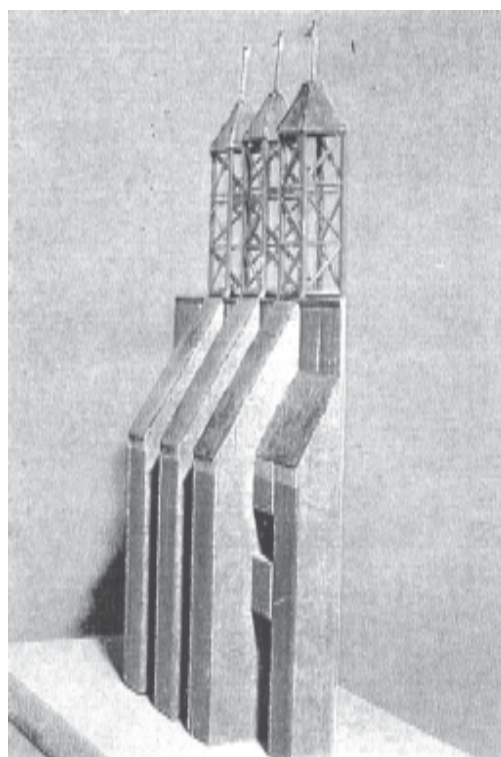
Rossi desenvolveu uma série de tipos estruturais retirados de suas memórias de estudos e observações da história da arquitetura. Segundo Scully em *A scientific autobiography*¹⁷, seus tipos estruturais básicos vêm de um vernacular camponês e industrial, refletindo sempre o passado clássico. Scully coloca que essas coisas fazem com que a linguagem de Rossi não seja nunca abstrata, mas sempre italiana. Uma integração a formas tipicamente italianas poderia dar-se perfeitamente em uma cidade como Veneza, uma das cidades onde mais floresceu o Renascimento, povoada por espaços e edifícios históricos, propícios à aplicação do pensamento analógico de Rossi.



12

Venezia analoga, 1989.

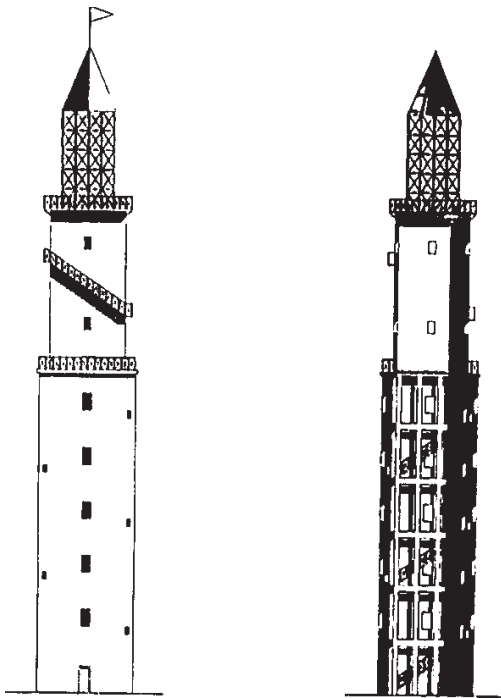
ARNELL, Peter e BICKFORD, Ted. Aldo Rossi. Buildings and projects. Nova York: Rizzoli International Publications, 1987, p.220.



13

Maquete do portal de entrada para a Bienal de Veneza, Itália, 1980.

ARNELL, Peter e BICKFORD, Ted. Aldo Rossi. Buildings and projects. Nova York: Rizzoli International Publications, 1987, p.241.



14

Representação da Torre para o Centro cívico de Pesaro, Itália, 1979

ARNELL, Peter e BICKFORD, Ted. Aldo Rossi. Buildings and projects. Nova York: Rizzoli International Publications, 1987, p.219.

Esta pintura da fachada do Teatro del Mondo, retrata a simplificação das formas, um dos atributos da arquitetura de Aldo Rossi. O teatro é formado por formas prismáticas bastante simples, assim como são seus elementos arquitetônicos. Aqui estão a pequena janela quadrada, típica de Rossi, o coroamento triangular, o uso da madeira, e ainda um detalhe alegórico no ápice da cobertura, referente ao mundo. Tudo isto distribuído sobre um elemento torre ou farol, também característico entre os fragmentos (ou objetos-tipo) recolhidos por Rossi e retratados em muitos projetos, desenhos e pinturas, como *Costruzioni nell'acqua*, 1981 e *Il ritorno dalla scuola*, 1984 (fig.15a, b).

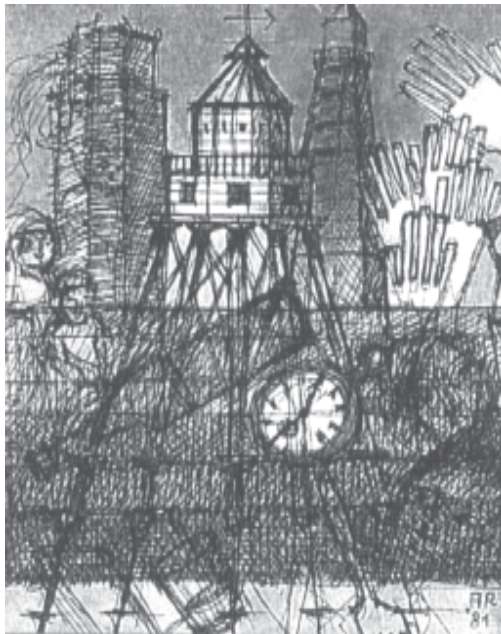
As proporções são pequenas se considerarmos o projeto de um teatro, mas quando aproximado à cidade de Veneza, com suas edificações estreitas de quatro pisos, suas torres e cúpulas, parece estabelecer uma relação direta de integração proporcional à paisagem. Em seu teatro, Rossi “imita” a parede alta e lisa de muitas edificações venezianas (ou italianas), e, como se se tratasse de um edifício “móvel”, ele cria quatro fachadas alternadamente iguais, para serem vistas de todos os lados, e estabelecerem relações mais facilmente com o contexto.

O plano de fachada largo e destacado tem um conjunto de janelas em cruz, que reforça o eixo principal vertical da composição. Com suas faces retangulares e cúpula, o edifício parece querer subir e alcançar as torres venezianas, buscando-as até no pináculo, com seus elementos de adorno.

Na foto do Teatro com o Palácio Dogana (fig.16), o primeiro estabelece uma relação de igual hierarquia de partes com o Palácio, o que nos ajuda a perceber que, em sua composição, buscou-se integrá-lo à paisagem veneziana. A face vertical em madeira iguala-se às massivas colunas do Palácio, o friso azul de coroamento desta face equivale ao trecho de murada do piso superior no Palácio, a cúpula do teatro faz um jogo com a cúpula do Palácio ao lado, onde outro friso azul, junto a um telhado em forma piramidal, brinca com outros frisos e coroamentos análogos, terminando por uma delicada aproximação moderna às alegorias decorativas.

O Teatro projetado por Rossi chegava do mar e permanecia na laguna. Rossi vai comentar: “Pareceu-me que o Teatro estava em um lugar onde a arquitetura terminava e o mundo da imaginação ou do irracional começava”¹⁸.

Era também um farol, uma torre para ver de dentro e ser visto por fora. Poderia também ser um relógio, um campanário, um minarete ou ainda uma das torres do Kremlin. As analogias são ilimitadas. O Teatro del Mondo poderia ser classificado como uma categoria “liberada” de arquitetura, pois poderia estar em todos os contextos. Rossi, em sua autobiografia “científica”, complementa: “Diversas pessoas me falaram da luz de Carpaccio em conexão com o interior do meu Teatro. (...) Gostaria de lembrar um comentário de Mazzariol, no qual fala de uma Veneza pré-monumental, uma Veneza não ainda com a pedra de Sansovino



15A

Costruzioni nell'Acqua, 1981(78). Aldo Rossi.

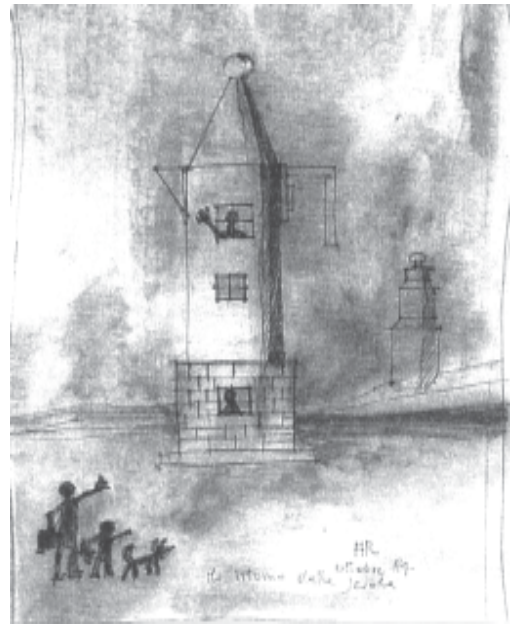
ADIMI, Maris e BERTOLLOTTI, Giovanni. Aldo Rossi. Drawings and paintings. Nova York: Princeton Architectural Press, 1993, p.157.

2000/2

e Palladio. É a Veneza de Carpaccio, e vejo isto na iluminação interior, na madeira (...)”¹⁹.

Vittore Carpaccio (1455-1527), um pintor italiano pertencente ao Renascimento, retratou muitos acontecimentos da época em diversas cidades italianas, incluindo Veneza. Nas pinturas que incluíram a representação da arquitetura, Carpaccio definiu a paisagem de uma Veneza pré-monumental. Neste detalhe da obra *Retorno dos embaixadores próximo ao rei da Inglaterra*, (fig.17) podem-se perceber as duas torres, principalmente a da direita, com sua parede alta e lisa, suas aberturas dispostas em forma de cruz, seu telhado triangular, e acima do telhado acabamentos decorativos em forma de bandeiras. Estas características citadas são praticamente idênticas às encontradas no Teatro del Mondo, percebendo-se a influência do trabalho de representação desenvolvido por este pintor sobre Aldo Rossi. Em sua busca por formas e tipologias, Rossi reconstrói a história das cidades, das edificações, reinterpretando uma visão histórica de Veneza.

“A arquitetura redescoberta é parte de nossa história cívica. Toda invenção gratuita é removida; forma e função são agora identificadas no objeto; o objeto, seja parte do país ou da cidade, é um relacionamento de coisas. Não mais existe pureza de projeto que não seja também uma recomposição de tudo isto, e ao final o artista pode escrever nas palavras de Walter Benjamim, ‘Por esta razão sou desfigurado pelas conexões com tudo que aqui me cerca.’ A emergência de relações entre as coisas, mais do que as próprias coisas, sempre dá nascimento a novos significados”²⁰.

**15B**

Il ritorno dalla scuola, 1984. Aldo Rossi.

ADAMI, Morris e BERTOLOTTI, Giovanni. Aldo Rossi. Drawings and paintings. Nova York: Princeton Architectural Press, 1993, p.100.

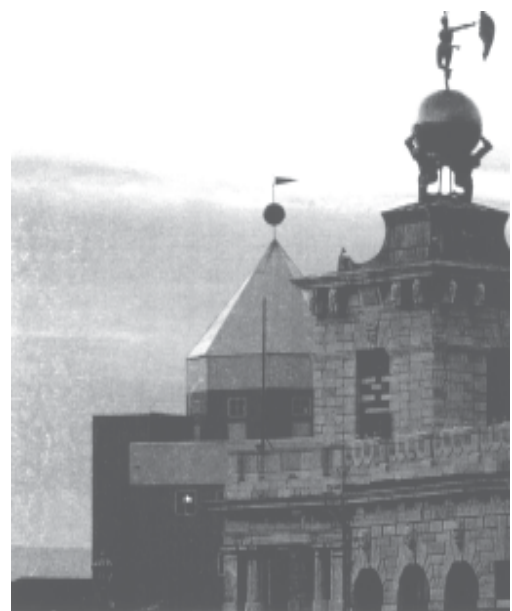
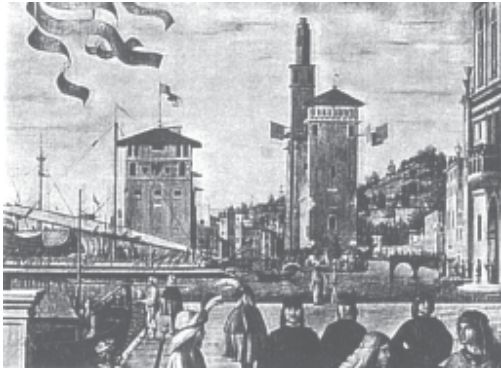
**16**

Foto do Teatro del Mondo com o Palácio Dogana em Veneza

ARNELL, Peter e BICKFORD, Ted. Aldo Rossi. Buildings and projects. Nova York: Rizzoli International Publications, 1987, p.228.



17

Retorno dos embaixadores próximo ao rei da Inglaterra. Vittore Carpaccio (1455-1527). Detalhe.

CARPACCIO, V. Giuseppe Fiocco. Paris: Les Editions G. Cies & Cie., 1931.

NOTAS

1. Dissertação que teve por orientador o arquiteto e professor Dr. Fernando Freitas Fuão.
2. PÉREZ-GÓMEZ, Alberto e PELLETIER, 1997. p.338.
3. FIZ, Simón Marchán. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. p. 22
4. GUITON, Jacques. *The ideas of Le Corbusier on architecture and urban planning*. Nova York: George Braziler, 1981. p.3
5. ROSSI, Aldo. *A scientific autobiography*. Cambridge: The MIT Press, 1981. p. 23
6. A este respeito Meyer Schapiro afirma: “Os objetos escolhidos para pintar naturezas-mortas - a mesa com comida e bebida, as vasilhas, os instrumentos musicais, o cachimbo e o cigarro, peças de vestuário, os livros, os utensílios, as cartas de baralho, os objetos de arte, as caveiras, etc. - pertencem a âmbitos de valor específicos: o privado, o doméstico, o do prazer, o intimista, o artístico, o da vocação e da distração, o decorativo e o suntuoso, e - com menor frequência, - em um estado de ânimo negativo, são objetos que se oferecem à meditação como símbolos de vaidade, e que trazem recordações do efêmero e da morte. Além disso, há na natureza-morta uma ampla gama de associações possíveis, que podem sugerir uma espécie de visão de mundo. Em SCHAPIRO, Meyer. *El arte moderno*. “Las manzanas de Cézanne. Ensayo sobre el significado del bodegón.” Madrid: Alianza, 1988, p. 29.
7. A respeito da obra de Léger e sua relação com os discursos da modernização, ver comentário de FER, Briony em “Padrões de eficiência”, In FER, BRIONY, BATCHELOR, DAVID e WOOD, PAUL. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A Arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 146-149.
8. COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition (architectural essays 1980-1987)*. Cambridge: The MIT Press, 1989, p. 170
9. De acordo com FUÃO, a expressão está diretamente associada à prática cubista que consistia em aplicar papéis impressos na superfície das pinturas, e mais concretamente nas obras produzidas por Braque e Picasso, entre os anos 1910-14. A ambivalência desses fragmentos colados pode ser lida, ao mesmo tempo, como um material que chama a atenção sobre si mesmo e como um modo de representação. FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitetura como collage* Inédito. Barcelona: Escola Técnica Superior de Catalunya, 1992, p. 9-10.
10. Os cubistas, seguindo os ensinamentos de Cézanne, sempre insistiram na independência do trabalho artístico. A relação da mesa, como um símbolo da aspiração modernista pelo objeto literal, com a *tela (tableau)*, como um símbolo tradicional de ilusão, foi manifesta na obra de Picasso e Braque, que muito se esforçaram para assimilar a mesa ao *tableau*. A palavra *tableau* deriva do latim *tabula*, significando quadro de madeira ou tábua. A estratégia de Picasso consistiu em entender o trabalho artístico como uma *mesa de jogo*, um meio de representação aberto ao paradoxo, às interpretações conflitivas e colisão de múltiplos códigos culturais. POGGI, Christine, “Frames of Reference: “Table and Tableau” in Picasso’s Collages and Constructions. In: *Art Journal*. The College Art Association of America. v.47, n.4, 1988.
11. LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 31, 32 e 40.
12. OZENFANT/LE CORBUSIER. *Acerca del purismo. Escritos 1918/1926*. Madrid: El Croquis, 1994, p. 89.
13. LE CORBUSIER. 1994, p.27
14. A estratégia do pensamento analógico pode ser lida como um processo de *collage*, como coloca FUÃO: “O efeito mais importante da analogia é o de substituir e não reproduzir as antigas formações por outras mais atualizadas compostas de novos elementos. O collage deve pôr em circulação objetos discursivos aparentemente legítimos e similares aos originais, mas, na realidade, diferentes, verdadeiramente escandalizadores e perturbadores da ordem dos sentidos humanos”. FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitetura como collage*, p.162. Colin Rowe e Fred Koetter, em *Ciudad collage*, (p.141) também comentaram sobre a possibilidade de articular o presente e o passado: “Sugere-se que um enfoque de collage, um enfoque no qual os objetos sejam recrutados ou seduzidos a sair de seu contexto, e - no momento presente - a única maneira de tratar dos últimos problemas da utopia e da tradição (...) Os objetos podem ser aristocráticos ou “folclóricos”, acadêmicos ou populares. (...) até certo ponto o collage acomoda a exibição híbrida e os requerimentos da autodeterminação”.
15. Rossi define o conceito de *locus* como “aquela relação singular mas universal que existe entre certa situação local e as construções que se encontram naquele lugar”. Afirma que este conceito sempre esteve presente nos tratados clássicos. A escolha do lugar tanto para uma construção como para uma cidade tinha um valor preeminente no mundo clássico: a “situação”, o sítio, era governado pelo *genius loci*, pela divindade local, uma divindade de tipo intermediário que presidia tudo que ocorria naquele lugar. ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 147.
16. Venturi e Scott Brown vão afirmar em *Aprendendo de La Vegas*: “A alusão e o comentário ao passado, ao presente, aos nossos grandes lugares comuns ou nossos velhos clichês, e a inclusão do cotidiano no entorno, sagrado e profano, é justamente o que falta à arquitetura moderna de hoje. (...) Os artistas pop demonstraram o valor do velho clichê que se emprega em um novo contexto para conseguir um significado novo - a lata de sopa na galeria de arte - de forma a tornar insólito o comum”. VENTURI, Robert, IZENOUR, STEVEN e SCOTT BROWN, Denise. *Aprendendo de La Vegas*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, Col. GG Reprints, 1998. p. 97. Ver também em VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 1992, p. 71. Em relação às reconstruções da paisagem clássica italiana, feitas por Rossi, podem ser feitas aproximações com o trabalho do artista italiano Giorgio De Chirico. Na obra deste artista surgem estranhas composições formadas de fragmentos da Antiguidade onde o fantástico se mistura com a realidade, expulsando a vida de tudo. BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. De acordo com Llorens, quando o Modernismo alcançava seu apogeu em termos de consolidação, no início dos anos vinte, De Chirico desenvolvia um estilo realista-ilusionista, remetendo suas origens à Itália renascentista. LLORENS, Tomàs. De Chirico and the limits of modernism. *AD*. Londres, n.5-6, 1983, p.32-39.
17. ROSSI, Aldo. *A scientific autobiography*. Cambridge: The MIT Press, 1981, p. 112.
18. ROSSI, 1981. p. 66.
19. ROSSI, 1981. p. 68.
20. ROSSI, 1981. p. 19.

Tânia Calovi Pereira

Arquiteta (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Ritter dos Reis). Mestre em Arquitetura (Programa de Pós-graduação em Arquitetura-PROPAP/Faculdade de Arquitetura/UFRGS). Professora e Pesquisadora na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul