

## Acerca de uma analogia carioca<sup>1</sup>

*On a “carioca” analogy*

Laís Bronstein\*

\* Professora e Coordenadora Adjunta de Extensão do Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PROARQ) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Teoria e História da Arquitetura (Universitat Politècnica de Catalunya - Barcelona, 2002), Mestre em Arquitetura (Universidade de São Paulo, 1996), Arquiteta e Urbanista (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987). Líder do Grupo de Pesquisa “Pensamento, História e Crítica da Arquitetura”.

<sup>1</sup> Este artigo foi apresentado no III Enanparq e publicado originalmente em seus anais: BRONSTEIN, Laís. A analogia de Aldo Rossi por uma lente carioca. In: III ENANPARQ – Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2014, São Paulo. **Anais do III ENANPARQ – Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva.** São Paulo/ Campinas: Universidade Presbiteriana Mackenzie/PUCCampinas, 2014.

### Resumo

O recurso à analogia na obra de Aldo Rossi é um tema exaustivamente tratado pelos mais diversos autores. O principal argumento crítico em relação a seus projetos diz respeito ao salto subjetivo efetuado na transposição de sua teoria para a prática. Ainda que Rossi procure sempre ancorar seus projetos em um repertório de objetos arquitetônicos retirados da história, isto parece não ser suficiente para sustentar seu jogo analógico. Porém, em uma paisagem bastante distanciada do peso histórico das cidades italianas é possível apreciar quase literalmente a cidade análoga que Rossi tanto cultuava. Mesmo que com inevitáveis comparações, este despretenso Rio de Janeiro análogo em muito ilumina a transcendência das ideias deste autor, e a necessidade constante de revisitá-las.

**Palavras-chave:** Analogia. Aldo Rossi. Rio de Janeiro.

### Abstract

The use of analogy in Aldo Rossi’s work is a topic exhaustively treated by several authors. The main critical argument in relation to his designs relates to the subjective leap made in the implementation from his theory to practice. Although Rossi always try to anchor their projects in a repertoire of historical architectural objects, this seems not to be enough to sustain his analogous game. But in a rather detached landscape far from the historical weight of the Italian cities it is possible to enjoy almost literally the analogous city described by Rossi. In this, you can understand the whole mechanism of analogy in a brief glance of the landscape framed there. Even with some inevitable comparisons, this analogous Rio de Janeiro much illuminates the transcendence of Rossi’s ideas, and the constant need to revisit them.

**Keywords:** Analogy. Aldo Rossi. Rio de Janeiro.



Figura 1. Vista do Rio de Janeiro desde o prédio da FAU-UFRJ. Fonte: foto da autora.

**T**antos anos se passaram desde a publicação da obra seminal de Aldo Rossi *L' Architettura della città*, e não obstante o questionamento da ciência urbana aí proposta como método de afrontar as nossas metrópoles contemporâneas, alguns conceitos transcenderam a rígida fórmula estruturalista proposta neste livro. Se por um lado a equação que resumia a realidade urbana à relação entre tipologia arquitetônica e morfologia urbana parece hoje simplista, por outro, é notória a potência implícita nas ideias rossianas de analogia e permanência. Intrinsecamente relacionadas, estas ideias permitem extrapolar o contexto específico da configuração urbana das cidades históricas europeias, para um voo mais ambicioso em direção a paisagens e cenas absolutamente improváveis pela lente do autor italiano.

Queremos aqui descrever uma paisagem carioca que parece traduzir a ideia da analogia, ou seja, uma proposta de um Rio de Janeiro análogo.

Esta proposta toma por referência, literalmente, a visão do centro da cidade que se tem desde a ilha do Fundão, mais especificamente desde a janela localizada no quarto andar da fachada posterior do bloco principal do prédio da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, na cidade universitária. Metaforicamente, também pode ser entendido como um olhar “acadêmico” sobre uma paisagem “artificial”. Por “artificial” entenda-se a cena resultante da superposição em duas dimensões de edifícios e estruturas urbanas bastantes distanciadas geograficamente entre si.

Inicialmente a ideia de analogia é tomada aqui tal como em sua primeira aparição nos escritos de Rossi, uma paisagem não necessariamente real, mas totalmente crível por apresentar uma síntese arquitetônica - via de regra artificial - que traduz as formas que permanecem e resumem a singularidade de determinada realidade urbana. No caso de nossa cena carioca, parece necessário

distender a noção de forma para elementos não somente arquitetônicos, mas também da paisagem natural, visto ser esta questão indissociável ao estudo do contexto do Rio de Janeiro, no que se refere a sua imagem mais icônica. Também no nosso caso partimos de uma cena real, no sentido de não ter sido forjada deliberadamente por meio de desenho ou qualquer recurso informático, para daí voltar ao que seria o começo no caso de Rossi, que é a individualização dos vários elementos ou estruturas compositivas da cena analisada.

Esta inversão do processo está presente em um segundo momento da apreciação de nosso Rio de Janeiro análogo, relacionado diretamente com a dimensão subjetiva nas teorias de Rossi. Trata-se do conceito de memória que por sua vez é indissociável ao entendimento mais amplo da operação analógica. Segundo o autor, sua educação formal deriva diretamente da “observação das coisas”, que logo se converte em “memória das coisas”. Seu catálogo formal é composto por elementos que situam-se em um ponto intermediário entre memória e imaginação, e seu mecanismo compositivo se vale desta síntese subjetiva. No nosso caso, a dimensão subjetiva aparece quando a cena apresentada é desmentida pela ilusão de ótica que ela nos causa, ainda que seus elementos compositivos sejam todos eles reais e palpáveis.

Por fim a nossa tentativa de transpor a ideia de analogia para uma cena carioca esbarra igualmente na ideia de ampliação do campo de visão,

que se refere às questões de escala que envolvem a cena em questão. Na città analoga apresentada na Bienal de Veneza de 1976 (Aldo Rossi, Fabio Reinhardt, Bruno Reichlin e Eraldo Consolascio) ou na apreciação de Rossi do *Capriccio con edifici palladiani* de Canaletto (1755), o que encontramos é uma cena urbana, ou a composição de uma cena urbana, a partir de fragmentos. Estes fragmentos, uma vez combinados, geram um quadro que sintetiza determinada memória urbana. No nosso caso, é somente após um distanciamento físico, objetivo, mensurável, em grande escala em relação ao observador, que nossa cidade análoga se justifica e toma forma. Talvez esta “anacronia contextual” que Rossi nos propõe seja apenas possível no Rio de Janeiro através desta espécie de “anacronia geográfica” que aqui propomos. Mais um aspecto que vêm confirmar o peso das estruturas históricas no pensamento neo-racionalista, e a implacável presença da paisagem natural por sobre qualquer síntese arquitetônica na cidade do Rio de Janeiro.

### **Arquitetura da cidade**

Assim como é necessário ler o livro de Rossi para entender os seus desenhos, é também necessário ler seus desenhos para entender as ideias inicialmente formuladas em seu livro. (ELSENMAN, 1979, p. 9)

Grande parte da obra teórica de Rossi compilada e estruturada com a publicação em 1966 de

L'Architettura della città faz parte de seu esforço de oferecer alternativas à ótica mecanicista sob a qual atuava o pensamento acerca da arquitetura e do urbanismo. Esta postura configura o ponto de partida com o qual o autor nos apresenta, em seus mínimos detalhes, sua proposta de ciência urbana como instrumento analítico da cidade e que irá posteriormente embasar a dimensão subjetiva que direciona sua parte projetual/propositiva.

A ciência urbana de Rossi estabelece um sistema onde tipologia arquitetônica e morfologia urbana são os elementos estruturadores de qualquer aproximação analítica da cidade. A cidade passa a ser vista como arquitetura, uma manufatura resultante de uma operação formal consolidada através dos tempos, em que a forma resumiria o caráter dos fatos urbanos. Assim, Rossi propõe uma leitura da cidade estratificada em estruturas formais, reunidas segundo a sua morfologia e individualizadas por suas respectivas tipologias.

O estudo da morfologia permite inicialmente identificar certas estruturas que em seu conjunto resumem o caráter mais geral da paisagem urbana, a ser aproximada segundo sucessivas escalas: da rua, do bairro e da cidade como um todo. É na escala da rua que Rossi individualiza um dos elementos fundamentais de paisagem urbana que é o imóvel residencial, que por sua vez é classificado por suas configurações planimétricas, pelos chamados dados racionais,

econômicos, pela influência da estrutura imobiliária e por questões histórico-sociais. Esta também contém as variantes construtivas a serem classificadas segundo distintas tipologias. O bairro, entendido como um trecho urbano que possui singularidade própria também pode ser tratado como uma estrutura determinada, passível de uma análise individualizada. Por fim a cidade, como um conjunto de bairros, um campo de ações bem mais complexo, deve ser também examinada em base morfológica, a qual evidenciaria, em outro momento, o peso exercido pelas forças econômicas em grande parte de seus processos de mutação. Este processo procurava imprimir um caráter histórico e técnico da arquitetura, fornecendo o material inicial necessário para enfrentar-se ao projeto, através da divisão da cidade em determinadas “áreas-estudo”.

A demarcação da “área-estudo” permite revelar as zonas da cidade singularizadas pelas relações internas de sua morfologia. A identificação dos chamados **elementos primários** e dos **monumentos** constituem mais um ponto destacável, revelando a existência de estruturas urbanas diretamente relacionadas à **esfera pública**, e à construção da cidade como um **fato coletivo**.

Diferentemente das “áreas-residência”, estas outras atuam, ou atuaram em seu devido tempo, como núcleos agregadores, como agentes ativos processo de transformação da forma urbana.

A questão dos monumentos, entendidos como elementos primários, destaca-se nesta apreciação, dado que seu papel urbano é equiparado à obra de arte, um marco que transcende através da história, e cuja presença é mais forte que o ambiente e a própria memória. O monumento atua como um agente de primeira importância na configuração urbana, que juntamente com os demais elementos primários pontuais e as áreas compostas por bairros e residências, evidenciam a visão de Rossi da cidade como um sistema constituído por inúmeras partes de distintos caracteres.

#### . os componentes subjetivos

Uma vez reconhecidos os dados empíricos, Rossi identifica outros aspectos revelados pela arquitetura que contribuem para o entendimento da realidade urbana. Neste particular, mais do que elementos arquitetônicos individuais, mensuráveis ou tangíveis, o autor parte para uma análise das relações que estas arquiteturas conformam, e o valor que adquirem no conjunto urbano.

A questão do locus é uma das relações detectadas por Rossi, e pode-se dizer que revela um viés “existencialista” nas suas formulações, relacionada à noção de *genius loci*, onde o próprio autor admite a dificuldade de traçar um argumento “racional” neste tema particular. De todo modo, seu discurso contribui para o redescobrimto das implicações que envolvem este conceito, o qual claramente se opõe à noção (mais indefinida

ainda) de “espaço”. O locus seria uma conformação peculiar entre determinadas construções e o lugar em que estas se inserem, um componente diretamente relacionado com a memória e o valor singular destas situações, que - em suas palavras - revelariam “os signos concretos do espaço, que enquanto signos estariam em relação com o arbitrário e com a tradição.” (ROSSI, 1971, p.158)

Outro conceito que atravessa seus escritos é o de **permanência**, um componente que mantém presente as estruturas históricas e os vestígios urbanos de épocas anteriores, como edifícios, formas e traçados encontrados em cidades antigas e em alguns bairros novos. Tal conceito remete-se ao reconhecimento dos elementos primários e dos monumentos da cidade, os quais, em diferente medida das áreas-residência, possuem o valor de transcendência ao longo da evolução urbana, passível de ser detectada através da permanência das suas formas não obstante a modificação de seu uso original. Um fator que se relaciona com a forma – signo físico do locus – com a memória, tradição e com a individualidade dos fatos urbanos.

O passo seguinte a identificação analítica e conceitual da cidade é em direção ao projeto propriamente dito, que envolve a questão da analogia. E é neste ponto que se produz uma inflexão, um “salto” de ordem subjetiva nas suas propostas em um processo que até então poderia ser levado a cabo anonimamente. Em textos pos-

teriores a 1ª edição de *L'Architettura della città* esta operação mais “autoral” é gradativamente construída por Rossi. Tal empreitada é amparada por sua auto-declarada postura “racionalista” que tem nos arquitetos da Ilustração a chave de seu entendimento.

Esta filiação é explicitada pelo autor no prólogo feito para a edição italiana (1967) de *Architecture. Essai sur l'art*, de Étienne-Louis Boullée:

Somente um autêntico racionalismo, como construção de uma lógica da arquitetura, pode por fim ao velho impasse funcionalista e às novas fábulas da arquitetura como questão interdisciplinar. A arquitetura sempre foi apresentada como um corpo disciplinar bem definido, prático e teórico, constituído por problemas compositivos, tipológicos, distributivos, de estudo da cidade, etc, que cabe a nós levá-los adiante e que constituem o corpo da arquitetura, junto com todas as obras pensadas, desenhadas ou construídas que conhecemos. Levar adiante significa aceitá-lo desde dentro, ou seja, dentro do discurso arquitetônico, para desta maneira tentar responder a todos os problemas que o homem e o progresso civil confrontam com a arquitetura. E é esta em sua forma mais geral a atitude racionalista em relação à arquitetura e sua construção: crer na possibilidade de um ensino que esteja compreendido em um sistema e em que o mundo das formas seja tão lógico e preciso como qualquer outro aspecto do

fato arquitetônico, considerando como significado transmissível da arquitetura, igualmente a qualquer outra forma de pensamento. (ROSSI, 1977, p. 218)

Também neste ponto o processo compositivo de Boullée lhe auxilia para justificar seu próprio método de projeto. Baseado no chamado racionalismo exaltado deste autor, que a diferença do racionalismo convencional, pressupõe uma dimensão emocional e autobiográfica para o projeto de arquitetura, Rossi parece aí encontrar um salvo-conduto para sua operação subjetiva. Em seu já mencionado texto sobre Boullée, afirma que “não existe arte que não seja autobiográfica” (ROSSI, 1977, p. 222) e a inserção da dimensão figurativa em seu trabalho se relaciona claramente a esta abertura do projeto a uma interpretação particularizada – envolvendo a utilização de imagens, metáforas e poéticas pessoais em seu jogo analógico. A dialética normalmente encontrada entre teoria e prática, entre o científico e o artístico, encontra neste viés do racionalismo Ilustrado a síntese do mecanismo rossiano.

Também é na dimensão subjetiva que se inclui a questão da tendência, recorrente em todo seu trabalho.<sup>2</sup> Em suas palavras:

Admito que quando falo de tendência dou frequentemente uma definição desde dentro de uma determinada poética. Creio que isto é inerente à tendência. A tendência está constituída

<sup>2</sup> A Tendência como característica diferenciadora do Iluminismo é tratada por Rossi em “A arquitetura da razão como arquitetura de tendência”, de 1969, escrito para o catálogo da Exposição *Iluminismo et architettura del '700 Veneto*.

de uma série de eleições, inclusive pessoais, que devem ser coerentes com o processo lógico estabelecido por cada um. (ROSSI, 1972, p.11)

A ideia de tendência traduz uma eleição ideológica manifestada já em seus primeiros escritos desde a citação de autores em que fundamenta sua “ciência urbana” até os temas mais transcendentos – como a questão da história, da forma e do racionalismo Ilustrado - em que apoia seu discurso e justifica seu método de projetar. Diferentemente de uma afinidade estilística, neste caso mais autobiográfica, a tendência é para o autor uma situação ideológica mais abrangente, compartilhada em um determinado momento com outros autores, no seu caso identificando-se mais particularmente com as figuras de Giorgio Grassi e Carlo Aymonino.

A questão da autonomia constitui outro ponto esclarecedor que perpassa todo o discurso de Rossi. Neste caso, também a recorrência à Ilustração contribui para o entendimento desta questão ao situar a especificidade da arquitetura como disciplina construída racionalmente a partir de um repertório existente, em que o conceito de inovação pressupõe transformação. A formulação rossiana se dá portanto a nível de formação acadêmica, construção teórica e de transmissão de conhecimento, sem com isto pretender qualquer autonomia em relação ao contexto econômico, político e social em que esta se move<sup>3</sup>. A questão da tipologia como recurso inerente ao processo

analítico é o primeiro passo para o entendimento da arquitetura nestas bases, que como já foi dito, tem nas suas variantes formais e na morfologia urbana o desdobramento para uma ciência urbana em termos propriamente arquitetônicos.

### . analogia

A menção de Rossi ao termo analogia não é feita no livro de 1966. Esta referência aparece por primeira vez no texto de 1969 “L’architettura della ragione come architettura di tendenza” publicado no catálogo da exposição *Illuminismo et architettura del ‘700 Veneto e é reiterada no prefácio à segunda edição italiana de L’Architettura della città*, publicado em 1970<sup>4</sup>. É neste momento que o autor irá esclarecer a sua hipótese de cidade análoga, que constitui, segundo ele, um estágio posterior à descrição e ao conhecimento construído pelo texto original, indissociável portanto das idéias que estruturam sua ciência urbana. Em uma análise atenta da pintura *Capriccio con edifici palladiani* (1755) de Canaletto, Rossi reivindica a capacidade de imaginação que pode emergir na investigação dos fatos concretos, um recurso relacionado à memória coletiva da cidade e sua arquitetura.

A perspectiva da Veneza do Canaletto, conservada no Museu de Parma, creio que é a melhor pista para entender o mundo da arquitetura veneziana no período Ilustrado, assim como aqueles elementos que antes havia indi-

3 A questão da autonomia da arquitetura é um ponto polêmico no discurso de Rossi. Sobre o tema, o próprio esclarece: “Na realidade nunca falei na autonomia absoluta da arquitetura, ou de uma arquitetura an sich, como alguns podem atribuir-me; simplesmente me ocupei de estabelecer quais eram as proposições típicas da arquitetura. O fato de querer estabelecer estas proposições por meio da teoria da arquitetura suscitou uma desconfiança que creio, não haveria sido suscitada pela minha arquitetura”. ROSSI, Aldo.

Introducción a la versión portuguesa de ‘La arquitectura de la ciudad’. In: ROSSI, Aldo. **Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972**. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 275.

4 Uma pesquisa aprofundada sobre a analogia na teoria da arquitetura é feita por Jean-Pierre Chupin no livro **Analogie et théorie en architecture. De la vie, de la ville et de la conception, même**, publicado em 2010. Neste Chupin dedica um extenso capítulo a ideia de analogia na obra de Aldo Rossi (CHUPIN, 2010).



Uma visão “fantasiosa” da cidade, com projetos não construídos para este lugar, naturalizada porém como se de reprodução fiel da realidade se tratasse. Uma paisagem que emerge essencialmente da permanência dos fatos arquitetônicos.

Estas considerações o levam a crer em como uma operação lógico-formal pode se traduzir em um modo de projetar, mais especificamente em uma “hipótese para uma teoria do projeto de arquitetura”. Não se trata portanto de uma reprodução acrítica dos elementos urbanos estudados. Rossi sugere com isto uma síntese que conjuga elementos pré-estabelecidos e formalmente definidos, mas cujo significado resultante desta equação seja o sentido autêntico, imprevisto e original da investigação.

Este momento de Rossi, chamado por Jean-Pierre Chupin (2010) de “choque do Canaletto”, de fato é de fundamental importância para entender toda trajetória posterior do autor. A “revelação” que aí parece ser dada a Rossi em muito lhe irá auxiliar no salto da teoria ao projeto e será a tônica de grande parte de seus inúmeros desenhos e croquis, muitas vezes transformando pranchas técnicas em uma experiência essencialmente artística. Neste particular são paradigmáticos a série Venezia analoga, com o errante Teatro del Mondo nas mais diversas inserções, e os desenhos feitos para o projeto do cemitério de Modena, todos estes ao longo da década de 1970.

Figura 2. Giovanni Antonio Canal (Canaletto), *Capriccio con edifici palladiani*, 1755. Disponível em: <http://www.parmabeniculturali.it/galleria-nazionale-di-parma/galleria/capriccio-con-edifici-palladiani/>.

cado. No quadro, a ponte de Rialto do projeto de Palladio, a Basílica, o Palácio Chiericati se aproximam e se descrevem como se o pintor oferecesse em perspectiva um ambiente urbano observado por ele. Os três monumentos de Palladio, dos quais um é apenas projeto, constituem assim uma Veneza análoga cuja formação é realizada com elementos autênticos e ligados tanto a história da arquitetura como da cidade. (ROSSI, 1977, p. 231)



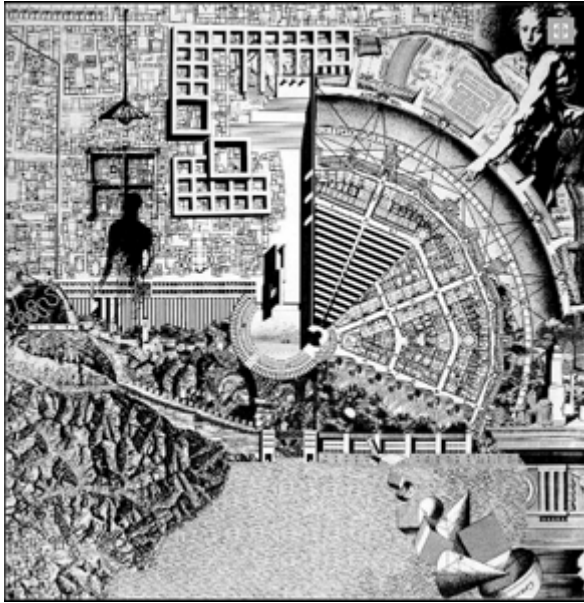


Figura 3. Aldo Rossi, Fabio Reinhart, Bruno Reichlin e Eraldo Consolascio, *Città analoga* – távola. Fonte: Chupin, 2010

Em 1975, no texto *La architettura analoga*, Rossi incorpora ao seu estudo questionamentos ainda mais aprofundados e introspectivos utilizando o conceito de analogia descrito por Jung. Neste, reafirma a fortuna da analogia não somente como método de projeto, mas também como um valor adicional para a referência à história, aí convertida como uma espécie de “caldo de cultivo” da memória.

O pensamento “lógico” é o pensamento expressado em palavras, que se dirige ao exterior como um discurso. O pensamento “analógico” ou fantástico e sensível, imaginado e mudo, não é um discurso senão uma meditação sobre materiais do passado, um ato voltado para dentro. O pensamento lógico é “pensar com palavras”. O pensamento analógico é arcaico, não expressado e praticamente inexpressável com palavras. (JUNG apud ROSSI, 1975, p. 8)

A relação já sugerida entre realidade e imaginário coletivo é confirmada na Bienal de Veneza de 1976 com a apresentação do quadro *città analoga* feito por Rossi em parceria com Fabio Reinhart, Bruno Reichlin e Eraldo Consolascio. Em uma conjugação de fragmentos retirados de projetos do próprio Rossi, e de vários outros exemplares arquitetônicos e trechos urbanos consagrados ao longo da história, este quadro persiste na ideia de que também a invenção, a complexidade ou mesmo a irracionalidade podem ser tratadas pela lente da razão, por uma dialética dos fatos concretos. O arranjo relativamente arbitrário de projetos e obje-

tos dissociados de suas conotações mecanicistas e ideológicas fornece uma composição somente apreensível pela lente da memória.

A questão da analogia em Rossi é tratada também por K. Michael Hays em uma publicação de 2010. Nesta, o autor situa o desejo como chave interpretativa para o alinhamento de Rossi dentro de uma “vanguarda tardia”, ao lado de autores como Peter Eisenman, John Hejduk e Bernard Tschumi. “Desejo é a força de coesão que mantém elementos de pura singularidade juntos em um arranjo coerente (...) uma constante produção, conexão, e reconexão de significantes”, diz Hays (2010, p. 16). Aqui, a questão do desejo é retirada da leitura de Jacques Lacan e traz para a dimensão subjetiva um aspecto absolutamente central na obra dos autores elencados, que pode ser entendida como uma chamada fundamentalista à disciplina, já detectada anteriormente por Ignasi de Solà-Morales:

Desde alguns discursos teóricos sustentados por prestigiosos professores da influente Faculdade de Arquitetura de Veneza, mas também desde certas posições da arquitetura americana de finais da década de 60, do grupo dos FIVE, se desenvolvia a pretensão de que só voltando ao essencial, ao germinal e ao inicial da experiência moderna, era possível recuperar o passo, retomar o fio da verdadeira experiência. Havia a meu ver, um fundamentalismo do moderno, da Tradição Moderna (SOLÀ-MORALES, 1996, p. 71).

A questão do desejo mencionado por Hays se refere portanto à constatação, por parte destes autores, da perda de uma certa ordem arquitetônica original, e a necessidade de remediar esta lacuna. No caso de Rossi, a idéia de cidade análoga poderia também configurar uma tentativa derradeira de rearranjar variados fragmentos em face de uma inevitável dissolução.

É provável que estime os fragmentos pelas mesmas razões que sempre pensei que romper as relações com uma pessoa constitui uma condição favorável no momento do reencontro (...). Sempre, inclusive formalmente, me interessou a possibilidade de utilizar pedaços de mecanismos cujo sentido geral, em parte, já se tenha perdido (ROSSI, 1984, p.18).

O flerte de Rossi com os fragmentos é tratado exhaustivamente em Autobiografia científica como a possibilidade de transcendência e transformação da forma. Em uma análise de seus desenhos esta condição é flagrante. De certa maneira, o fragmento, como peça incompleta, é o elemento necessário para o autor proceder ao seu mecanismo compositivo. Seus desenhos são povoados por fragmentos, volumes e formas geométricas singelas que em última análise denotam o esvaziamento da dimensão semântica da arquitetura. Aí reside a essência de seu mecanismo tipo-analógico.

O tipo em Rossi requer certo pensamento circular e negativo: o tipo não simboliza; nem tam-

pouco converge para um “significado” positivo. Ao contrário, o tipo aparece como simbolizado, o que quer dizer que aparece como uma analogia e apresentação de uma determinada ordem simbólica não-representável e para sempre inatingível. (HAYS, 2010, p. 41)

Como operação que possibilita um mundo de infinitas relações entre seus objetos, a analogia rossiana também poderia ser comparada ao instantâneo de uma fotografia, captando possíveis sínteses arquitetônicas até então improváveis.

É sabido que a operação analógica aparece na obra de Rossi como ferramenta para materialização de sua ciência urbana. Na impossibilidade de traçar um argumento que prescindisse do recurso à subjetividade, sua busca reforça a ideia de autonomia e se retroalimenta com as fontes primárias de seu estudo de 1966, reafirmando os valores da história como estrutura mais profunda dos fatos urbanos. Esta fração inegociável de seu discurso é sem dúvida o que autoriza a tradução de seu mecanismo da analogia aos mais improváveis contextos.

### **Rio de Janeiro análogo**

Provavelmente a observação das coisas constituiu a minha melhor educação formal, e esta mesma observação logo se converteu em memória das coisas. (ROSSI, 1981, p. 33).

Eu poderia fazer um álbum de ilustrações de meus projetos completos publicando apenas coisas que vi por aí - galerias, silos, casas antigas, fábricas... (ROSSI, 1979, p. 19)

Veza por outra os desenhos de Rossi retratam a figura humana por trás de uma janela, no interior de algum projeto seu. Outras vezes a cena se dá desde o interior de um ambiente em que se pode apreciar uma figura humana olhando uma paisagem através da janela. Também não é raro encontrar desenhos que reproduzem apenas uma janela através da qual é possível ver uma paisagem. Este fato não é de difícil explicação. O ato interessado da observação é citado em vários textos seus. Dos elementos observados é que Rossi extrai o seu repertório formal de projeto e daí resulta todo o seu jogo analógico.

Curiosamente, a transposição desta ideia de analogia para uma paisagem carioca se deu também da observação de uma cena urbana através de uma janela. A observação fortuita, porém repetida desta cena aos poucos naturalizou a paisagem enquadrada nos limites do vão envidraçado. Da mesma forma que no quadro de Canaletto, aquela vista era absolutamente verossímil, considerando que se tratava de uma paisagem real. Porém, em uma observação mais atenta não era o Morro da Urca que conjugava com o Pão-de-Açúcar, e sim um morro com silhueta semelhante, porém densamente ocupado por construções de uma favela. Do Morro da Urca era possível ver

apenas uma pequena parte de seu topo.

Aos poucos outros elementos desta paisagem iam se definindo, como se o foco estivesse sendo ajustado a cada pedaço da cena observada. O Morro da Providência, o Morro do Livramento, a torre do relógio da Central do Brasil, a torre da igreja de Santo Cristo, o Conjunto Habitacional dos Marítimos do arquiteto Firmino Saldanha, o prédio dos Diários Associados, projetado por Oscar Niemeyer, os guindastes da zona portuária, parte da fachada da Cidade do Samba, as torres de escritórios do centro da cidade, o prédio da Caixa (antigo prédio do BNH), parte do Morro da Conceição, mais favelas e novamente o Pão-de-Açúcar. Uma composição de fragmentos da história da cidade que bem poderia ser reproduzida, emoldurada e intitulada *Rio de Janeiro análogo*.

Curiosamente neste episódio carioca a “memória das coisas” se antecipou à “observação das coisas”, pois o quadro que ali se mostrava já havia sido processado mentalmente em outros momentos de observação da paisagem do Rio de Janeiro. Isto equivale dizer que o “salto subjetivo” precedeu à análise objetiva dos fatos, efetuando uma espécie de ciência urbana “às avessas”. A estratificação desta cena carioca em elementos primários, monumentos e zonas residenciais parecia factível, entretanto a coerência sintática desta composição, tal como atribuída por Rossi, é apenas validada se abstrairmos a distância real entre estes elementos.

Convém aqui também agregar o protagonismo que a paisagem natural exerce na imagem emoldurada. E neste fato reside outra dissonância com o pensamento rossiano, pois não seria assim possível concordar com o autor quando este se refere a sua cidade análoga como “uma cidade que conhecemos por constituir-se como lugar de valores puramente arquitetônicos”. A ilusão de ótica que a analogia carioca gera no observador deve-se, sobretudo, a uma confusão na topografia da paisagem natural mais icônica do Rio de Janeiro. Um anacronismo apenas geográfico. É possível também, neste primeiro momento, atribuir tal confusão inicial também ao quadro de Canaletto, visto que a presença do Grande Canal na composição ata aqueles monumentos a uma localização geográfica específica.



Figura 4: Simulação do cone visual abarcado na cena retratada pelo observador (desde o edifício da FAU-UFRJ), sobre imagem aérea do Google Earth. No canto direito inferior situa-se o Pão-de-açúcar. Montagem da autora.

Também relacionada a esta observação podemos agregar a diferença existente entre as lógicas de composição destas duas “cidades análogas”. Na paisagem carioca é necessário

um distanciamento físico, aumentando o campo de visão para que a referência a analogia lhe seja atribuída. Em um olhar individualizado de longa distância dos fragmentos que compõem a cena, os elementos primários e os monumentos que singularizam a memória seletiva de Rossi parecem aqui desprovidos de certa “transcendência tipológica”. No autor italiano, esta identificação é o ponto de partida. Se no Rio a cena se forma do geral para o particular, e não se justifica no caminho inverso a este, na cidade análoga de Rossi o ponto de partida é a arquitetura, e este percurso é passível de ser feito no sentido inverso sem maiores sobressaltos.

Neste aspecto, é reveladora a observação de Marina Waisman (2011) sobre a noção de tipologia em seu livro *El interior de la história: historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*, pois sua preocupação com a transposição literal das teorias de Rossi para outros contextos – no caso específico deste livro para as cidades da América espanhola – parece proceder também para o nosso caso carioca. As cidades europeias, especificamente as italianas, de onde Rossi extrai seus estudos tipológicos, formaram suas estruturas urbanas e seu espaço público a partir dos monumentos, fato que não pode ser transposto ao Rio de Janeiro sem maiores ressalvas. No nosso caso as condicionantes naturais geográficas e de topografia foram imperativas.

A abordagem da questão do espaço público torna-se aqui crucial, à luz de como esta é tratada por Rossi em *L'Architettura della città*:

O que há de comum – escreve o autor acerca dos elementos primários – se refere ao caráter público, coletivo destes elementos; esta característica de coisa pública feita pela coletividade para a coletividade, é de natureza essencialmente urbana. Me parece que sobre este ponto nunca se meditou bastante (...). Se pode realizar qualquer redução da realidade urbana, e se chegará sempre ao aspecto coletivo; o aspecto coletivo parece constituir a origem e o fim da cidade). (ROSSI, 1971, p. 130-131)<sup>5</sup>

Em nossa cena carioca de fato encontramos objetos que bem poderiam estar associados à ideia rossiana de *monumento* – o elemento primário por excelência – como é o caso da torre da Central do Brasil e a igreja de Santo Cristo. Também no caso do Rio, não seria exagero conceder à paisagem natural o status de espaço coletivo diferenciado, já que este se confunde com a própria vida pública carioca. Entretanto, em se tratando de uma lente essencialmente arquitetônica, articulada por Rossi em vista da necessidade de uma refundamentação disciplinar, estas correlações mais imediatas se fragilizam.

Como já foi dito, na apreciação de Rossi é de primeira importância a íntima relação da arquitetura com a cidade. Ainda que no quadro de Ca-

naletto a presença do Grande Canal tenha sido decisiva para o convencimento do observador, o que Rossi extrai desta lição para os seus desenhos e projetos posteriores é o valor de permanência dos fatos arquitetônicos e seus aspectos formais/tipológicos. Será esta a essência de seu quadro *città* análoga, de sua série *Venezia* análoga e de seus desenhos elaborados durante sua estadia no IAUS no final da década de 70. Em nossa analogia carioca, como pôde ser visto, não é a arquitetura que desempenha este papel protagonista.

O entendimento do tipo como elemento destituído de significado torna-se essencial nesta análise. Os distintos objetos nas mais variadas escalas que povoam os desenhos de Rossi dizem respeito a um vocabulário de formas retiradas da história da arquitetura, de diferentes épocas e contextos. A nossa analogia carioca, por sua vez, evoca significados que associam a imagem aí retratada à um tempo e lugar específico, que prescindem da arquitetura para sua plena fruição.

A leitura que Peter Eisenman (1992) faz desta questão é extremamente reveladora. Segundo o autor, a história ata as formas arquitetônicas à tempos e lugares definidos. Em contrapartida, Eisenman ressalva que a ideia rossiana de analogia possibilitaria a existência de um “tempo/lugar” puramente tipológico ou arquitetônico, apenas tangível pela lente da memória. Dentro desta ótica, tudo indica

5 Segundo autor “a forma em que se realizam os tipos edificatórios residenciais, o aspecto tipológico que lhes caracteriza, está estreitamente vinculado à forma urbana”. (ROSSI, 1971, p. 112).

que tal síntese analógica/arquitetônica ainda está por ser elaborada para a cidade carioca.

\*\*\*

Expostas estas considerações, tudo nos leva a crer que apenas de maneira ingênua seria possível analisar a imagem fortuita vista de uma janela, à luz do requintado estudo de Aldo Rossi.

De fato, em muito se distancia um mecanismo de liberado de projeto onde o autor rearranja fragmentos de um universo arquitetônico de suas memórias, da fotografia de uma paisagem existente alhures. Também não cabe aqui conjecturar sobre o valor arquitetônico intrínseco a cada um dos exemplares expostos nos desenhos de Rossi ou no instantâneo carioca. Parece ser então que podemos apenas efetuar esta inusitada comparação pela chave do desejo, tal como descrito por Hays (2010), como rearranjos de elementos singulares que problematizam, momentaneamente, o entendimento da arquitetura e da paisagem que habitamos.

### Referências

CHUPIN, Jean-Pierre. **Analogie et théorie en architecture**. De la vie, de la ville et de la conception, même. Gollion: Infolio, 2010

EISENMAN, Peter. The house of the dead as the city of survival. In: ROSSI, Aldo. **Aldo Rossi in America: 1976 to 1979**. Nova York: IAUS, 1979.

EISENMAN, Peter. Las casas de la memoria. Los textos analógicos. In: FERLENGA, Alberto (Org.). **Aldo Rossi**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992.

HAYS, K. Michael. **Architecture's desire**. Reading the late avant-garde. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

ROSSI, Aldo. **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

ROSSI, Aldo. Conversación con Aldo Rossi. 2c Construcción de la ciudad, n. 0, 1972.

ROSSI, Aldo. La arquitectura análoga. 2c Construcción de la ciudad, n. 2, 1975.

ROSSI, Aldo. **Para una arquitectura de tendencia**. Escritos: 1956-1972. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

ROSSI, Aldo. **Aldo Rossi in America: 1976 to 1979**. Nova York: IAUS, 1979.

ROSSI, Aldo. **Autobiografía científica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. De la autonomía a lo intempestivo. In: **Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

WAISMAN, Marina. **O interior da história. Historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011. ■