

I ENANPARQ
mesa: Coleções de arquitetura

As coleções de Aldo Rossi e John Hejduk

Laís Bronstein

Arquiteta, FAU UFRJ (1987), Mestre em Arquitetura, FAU USP (1996), Doutora em Arquitetura, ETSAB-UPC (2002). Arquiteta e Pesquisadora do PROARQ FAU UFRJ.

Resumo

Em uma análise das propostas e projetos de arquitetura que povoaram debate nos anos 60 e 70 no cenário internacional, torna-se patente a recorrência dos autores na criação de sistemas, a partir de um repertório formal definido e limitado. Trata-se de um período em que se verifica a transposição do método estruturalista, cujo modelo apoiava-se nos mecanismos da lingüística, para o pensamento em arquitetura, como uma saída para o distanciamento da arquitetura do Movimento Moderno na utilização de um vocabulário histórico e disciplinar.

Dentre os autores que se inserem neste momento, destacam-se Aldo Rossi e John Hejduk, cujos mecanismos de trabalho revelam a existência de um universo formal próprio e restrito de figuras e elementos que reaparecem a cada novo desenho. O contato mais estreito destes dois arquitetos acontece em meados da década de 70 quando Rossi passa uma temporada nos EUA, e leciona na Cooper Union de Nova York, então dirigida por Hejduk. A idéia de coleção, como construção de um sistema, é o eixo que permite a aproximação destes dois autores, cujos mundos formais aparentam ser, a primeira vista, tão distintos.

Palavras-chave: Coleção; Aldo Rossi; John Hejduk

The collections of Aldo Rossi and John Hejduk

Abstract

In an analysis of architectural projects and proposals from the 60's and 70's international debate, it is clear the recurrence of the authors in the creation of systems, from a defined and limited formal repertory. This is a period where there is a transposition of the structuralist method - which was based on the mechanisms of language - for architecture, as an answer for the alienation of the Modern Movement architecture in the use of an historical vocabulary.

Among the authors who fit in this moment, stand out Aldo Rossi and John Hejduk, whose working mechanisms reveal the existence of a formal universe itself, restricted to figures and elements that reappear in each new design. The closer contact of these two architects happens in mid-70s when Rossi spend a season in the U.S., and teaches at Cooper Union in New York, then headed by Hejduk. The idea of collection, such as building a system, is a tool that allows the approach of these authors, whose formal worlds seem at first glance, so distinct.

Keywords: Collection, Aldo Rossi, John Hejduk

Introdução

No sabría explicar por qué, pero al mirar los dibujos de Hejduk me viene a la memoria lo mejor, lo más entrañable de Aldo Rossi.
Miguel Usandizaga

O tema que aqui se pretende tratar partiu da mesma desconfiança manifestada na epígrafe. Por quê encontramos nos desenhos e figuras de John Hejduk uma forte familiaridade com o universo rossiano? Em que condições e sob que aspectos é possível efetuar uma aproximação analítica entre dois personagens tão singulares e tão distintos? Por fim, (e recorrendo, como sempre, a Ignasi de Solà-Morales): desde que *platôs* é possível traçar uma construção crítica para iluminar, desvelar, rascunhar a cumplicidade existente entre as obras de Aldo Rossi e John Hejduk?

O convite para compor uma mesa temática de “coleções de arquitetura” foi, sem dúvida, a oportunidade para responder a estas inquietações. Por razões de percurso – pesquisa de doutorado, participações em seminários – estes dois personagens foram sempre tratados separadamente, a partir de suas posturas projetuais, ou ainda, unidos a seus pares mais fiéis de uma crítica compartilhada. Rossi com Oswald Mathias Ungers ou com Rob Krier; Hejduk com Daniel Libeskind, com os *Five*, ou mesmo com o seu rico mundo particular. Curioso notar que embora todos estes estudos fossem complementares e dialogassem uns com os outros, restava ainda um enigma a decifrar, que dizia respeito à especificidade dos universos formais destes dois autores. Diferentes, porém aparentados; singulares, porém coincidentes. Como isolá-los em seu mais puro elemento? Qual seria o “núcleo duro” comum aos dois?

Graças ao honroso convite que me foi feito, este enigma pôde, enfim, ser solucionado: Aldo Rossi e John Hejduk são *coleccionadores de arquitetura*. Seus acervos constituem um rico material que a primeira vista parece pertencer a distintas categorias de coleção. Entretanto, em um exame mais detalhado, estas coleções se tangenciam em aspectos estrategicamente ocultados e protegidos por seus universos de formas e figuras.

Revelado o fim desta história, nos resta agora apresentar os inícios e as etapas do caminho que nos permitem chegar a esta conclusão. Para isto, se faz necessário decifrar o caráter destas coleções, extraindo, na medida do possível, a estrutura, o sistema, as relações que conferem legalidade às suas organizações internas. Por se tratar de uma tarefa complexa, propomos fazer uma *curadoria* destas coleções. Como é sabido, curador é o profissional responsável pela concepção, montagem e supervisão de uma [exposição, via de regra, exposição de arte](#). No nosso caso, os mundos formais de Aldo Rossi e John Hejduk serão dispostos lado a lado, em tantos ambientes expositivos quanto forem as interseções encontradas entre suas coleções particulares de desenhos e figuras.

fundamentalismos

Este primeiro ponto de interseção surge de uma instigante observação feita 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).

Uma espécie de “chamada à ordem”, como uma resposta fundamentalista à crise da arquitetura moderna que se fazia notar, de fato fez parte de um primeiro momento da trajetória de ambos autores, e se reflete claramente em suas respostas formais.

Inicialmente, encontramos Rossi e Hejduk entre os protagonistas da crítica dos anos 60, quando são questionadas determinadas práticas e o discurso legitimador da arquitetura moderna. Um período de grande efervescência, que apesar de multifacetado, compartilha de certos pleitos comuns. Um destes consiste na reivindicação de uma “autonomia disciplinar”, tema que sublinhou o debate e a produção arquitetônica de dois círculos diferenciados da crítica a partir da década de 60. Por um lado, destaca-se a corrente surgida na Itália a partir dos escritos de Ernesto Nathan Rogers e dos colaboradores da revista *Casabella*. Um grupo

autodenominado *Tendenza*, que reunia Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, entre outros. Nos Estados Unidos, se destaca o trabalho dos profissionais que formavam o *IAUS – Institute for Architecture and Urban Studies* – um círculo da crítica americana que reunia Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler e Kurt Foster, cujas idéias eram difundidas na revista *Oppositions*, da qual eram editores.

Para o núcleo italiano, a associação inequívoca da arquitetura com a cidade constituiu um aporte que abriu margem para um sem número de interpretações onde o contexto urbano, sua arquitetura, história e memória constituíam elementos oriundos de uma tradição particular própria e autônoma. Dissociados de seu tempo histórico e de suas ideologias originárias, as formas da arquitetura, suas tipologias e distintas morfologias urbanas reuniam um vasto material passível de ser aderido à realidade existente. É de especial importância a exposição realizada por ocasião da XV Trienal de Milão, em 1973, cuja seção de arquitetura - *Architettura Razionale* - foi organizada por Aldo Rossi, que também foi o editor responsável pelo catálogo homônimo. Neste, a questão da autonomia da arquitetura e de sua especificidade formal, se faz patente.

A condição geométrica da arquitetura ainda hoje aparece como matriz da arquitetura, reduzindo ou ampliando alternativamente suas possibilidades formais.(...) Esta exposição pretendeu dar a máxima importância ao momento figurativo da arquitetura, levando também em conta o valor autônomo, o produto em si, do projeto arquitetônico (ROSSI, 1980, p. 18 e p. 20).

A reivindicação de Rossi por “outra” racionalidade – a racionalidade da história e cultura frente à da ciência e da técnica, e por “outra lógica” - a lógica da continuidade frente à da ruptura, já é clara em seu texto de introdução da versão italiana do livro de Boullée, publicada em 1967, e enfatiza a especificidade formal da disciplina:

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-lo adiante. (ROSSI, 1975a, p.18).

No contexto americano, a exposição *Five Architects* realizada no MoMA em 1969 constitui uma referência para o debate acerca da chamada “arquitetura conceitual”. Para os *Five*, o repertório formal da arquitetura moderna constituiu um sistema passível de ser continuamente trabalhado, uma vez dissociado de sua ideologia, tempo e lugar. A cumplicidade entre os cinco autores é ressaltada no catálogo da mencionada exposição, onde seus organizadores encontram características comuns em seus projetos que derivam, sobretudo, da releitura das obras das vanguardas arquitetônicas dos anos 20 e 30 sob a ótica da experimentação formal. O tema da autonomia disciplinar na obra dos *Five* é ressaltado por Ignasi de Solà-Morales:

No momento em que Arthur Drexler, Colin Rowe ou Kenneth Frampton identificam uns rasgos comuns na arquitetura de cinco arquitetos nova-iorquinos, assistimos a um manifesto em favor da autonomia disciplinar e da dependência exclusiva da arquitetura a suas figuras essenciais. (...) Não importa que depois esta mesma autonomia se haja dispersado por caminhos distintos. (...) Em todos eles a arquitetura era um universo suficiente em si mesmo, que se alimentava de sua própria história e que surgia desde o interior de suas próprias regras e protocolos do mesmo modo como Minerva, recriando o mito de hermafrodita na elegância do mundo clássico, nasceu da cabeça de Júpiter (SOLÀ-MORALES, 1996, pp. 89-90).

Neste primeiro momento, é possível encontrar em Rossi e Hejduk esta filiação comum em seus projetos, a que faz referência Solà-Morales.

Rossi parte da cidade histórica para a construção de seu repertório tipológico, que pressupõe a delimitação de um sistema de formas abstraídas de seus respectivos contextos e tempo histórico. Ainda que seus escritos estejam direcionados para a elaboração de uma *ciência urbana*, onde procede a um exaustivo estudo acerca dos variados aspectos e relações que compõem as cidades, seus projetos e desenhos singularizam-se, essencialmente, pelo arranjo e recorrência a figuras e arquétipos elementares. Cilindro-coluna, pilar prismático, parede maciça, aberturas limitadas por forma e medida, via-ponte de seção triangular, cobertura plana, cônica ou em forma de cúpula são alguns dos componentes de seu léxico figurativo (Cf. BONFANTI, 1975, p. 17).

John Hejduk por sua vez procede à busca da estrutura formal, da forma pura originária. Em seus projetos das décadas de 60 até meados de 70 Hejduk explora ao limite inúmeros arranjos e deslocamentos de elementos geométricos simples. A *one-half house* (1966) parte do conceito do $\frac{1}{2}$ quadrado, $\frac{1}{2}$ triângulo e $\frac{1}{2}$ círculo; a Casa 10 (1966), da série *Wall houses*, parte dos conceitos “ponto-linha-plano-volume”, “ $\frac{3}{4}$ de figura” e “extensão horizontal”; as *Diamond Houses* exploram a rotação 45° , sobrepondo uma malha diagonal ao objeto. Todos estes consistem em incansáveis exercícios, ensimesmados na exploração das combinações e representações possíveis das figuras e tramas geométricas. Autonomia da forma em sua versão mais completa.

autobiografia

O tema da autobiografia parece ser um segundo ponto de interseção encontrado no percurso destes dois autores. Esta desconfiança surge ao verificarmos um abrandamento do apelo fundamentalista que sublinhou suas produções da década de 60 e princípios de 70.

A obra de Hejduk apresenta uma mudança mais patente já em finais da década de 70, com os projetos denominados *Máscaras* e a publicação, em 1984, do livro *Mask of Medusa*. Não mais a experimentação formal *per se*. Deste momento em diante, toda sua produção estará voltada para o desenho e detalhamento de elaboradas *estruturas* (objetos/personagens), sempre acompanhadas de textos e narrativas com forte carga poética.

No caso de Rossi, é possível também reconhecer um abrandamento da postura rígida exposta no livro *Arquitetura da cidade* e na Trienal de Milão de 1973. Em 1981, escreve *Autobiografia científica*. Paradoxalmente, uma obra de cunho ensaístico e subjetivo, muito distante do rigor pretendido pelo livro de 1966.

A passagem deste primeiro momento de necessária “depuração” formal para uma fase de uma aparente “distensão” de convicções, é, sem dúvida, um aspecto que nos possibilita aproximar a obra destes dois arquitetos com dados mais consistentes.

Outro ponto a agregar nesta equação é a passagem de Aldo Rossi pelos Estados Unidos, nos anos 76, 77 e 78, lecionando na Irwin Chanin School of Architecture da Cooper Union, dirigida por John Hejduk e no IAUS. O fato de este encontro coincidir com os anos imediatamente anteriores aos projetos das *Máscaras*, é para alguns autores, decisivo na apreciação da obra de Hejduk.

A influência de Rossi sobre Hejduk é evidente – afirma Maurice Plá – Rossi ensina a Hejduk o valor do desenho e suas enormes possibilidades, iniciando-o deste modo em sua longa carreira de arquiteto-deseñhista.(...) Hejduk se converte deste modo em um arquiteto capaz de converter cada desenho em um projeto totalmente terminado (PLÁ, 2000, pp. 31-32).

Em relação a este ponto, vale a pena nos determos em um aspecto chave da obra de Rossi, já exposto em *Arquitetura da cidade*, que é o salto subjetivo que o autor efetua no momento do projeto propriamente dito. Após detalhar sua proposta de *ciência urbana*, que consiste na identificação e estratificação analítica e conceitual da cidade, Rossi envereda pelo terreno da **analogia**, um mecanismo pouco compatível com um argumento que se quer “racional”. Neste ponto, suas propostas evidenciam a questão da **autoria**, em um processo que até então poderia ser levado a cabo anonimamente. Também neste ponto o processo compositivo de Boullée lhe auxilia para justificar o seu método de projeto baseado no chamado *racionalismo exaltado* deste autor, que diferentemente do *racionalismo convencional*, pressupõe uma dimensão emocional e autobiográfica para o projeto de arquitetura. *Não existe arte que não seja autobiográfica*, afirma Rossi em seu texto sobre Boullée (ROSSI, 1975a, p.222). A etapa figurativa em Rossi 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 (Cf. ROSSI, 1975b).¹ Está atada a um processo absolutamente individual e torna-se central para todo aquele que pretende acercar-se ao seu universo - uma elaborada construção, a partir dos registros selecionados em sua memória. No bonito prólogo de Peter Eisenman para a versão inglesa de *Arquitetura da cidade*, esta pista nos é dada: *quando a história termina, a memória começa* (EISENMAN, 1982, p. 158). Em seus desenhos, e em sua obra posterior, esta questão torna-se patente. Deste modo, não causa espécie que em 1981, Rossi passe a explicar sua obra como uma autobiografia.

Também é este aspecto em Hejduk que se torna chave para aproximar-se a sua obra mais recente. A questão autobiográfica e os registros da memória, compõem a matéria-prima por excelência de seu trabalho. Autobiografia esta, que no caso deste

¹

O conceito de cidade análoga é descrito por Rossi através da apreciação da “Veneza análoga” de Canaletto, de 1755, uma paisagem imaginária em que se colocam lado a lado o projeto da ponte de Rialto de Palladio, a Basílica de Vicenza e o Palácio Chiericati. Tal composição lhe serve para chegar a uma operação “lógico-formal” aplicável ao projeto de arquitetura, operação esta que lhe permitiria trabalhar a partir de distintas associações de imagens.

autor americano, é intermediada por mecanismos da linguagem poética, fato que esclarece a recorrência do autor às *Máscaras*.

Se a linguagem poética oculta em vez de revelar, a poética arquitetônica por sua vez deverá funcionar estritamente segundo o mesmo mecanismo. (...) Assim, se o poeta se oculta sempre atrás da máscara do poema, Hejduk, por sua vez, se oculta atrás da máscara de cada um de seus projetos (PLÁ, 2000, p. 32).

Hejduk trabalha exaustivamente na construção de mundos particulares, agregando sua interpretação ao tema/programa solicitado. Concebe um repertório de objetos/personagens que povoam temporariamente a cidade do projeto. Estes são itinerantes, e podem adquirir nomes e funções diferentes segundo o local visitado: Vladivostok, Riga, Berlim, Nova York, Veneza, Londres, Praga, Oslo, Atlanta, Groningen, Buenos Aires, Filadélfia; as *Máscaras* pertencem a todos, e ao mesmo tempo, a nenhum destes lugares. Trata-se de uma coleção particular de 400 peças de Hejduk, projetadas ao longo de 15 anos de trabalho (1975-1990). Como objetos independentes e descontextualizados, tais peças compõem um catálogo que ele constrói à medida que lhe é solicitado por determinada comunidade, como foi o caso da construção provisória da “Casa do Pintor” e da “Casa do Músico” em Berlim, do “Colapso do Tempo” em Londres e da “Casa do Poeta” em Barcelona.

Estabeleço um repertório de objetos/sujeitos e esta trupe me acompanha de cidade em cidade, de lugar em lugar, a cidades em que estive e a outras que não visitei. O elenco se apresenta a cidade e seus habitantes. Alguns dos objetos são construídos e permanecem na cidade, alguns são construídos por um determinado tempo e então são desfeitos e desaparecem; alguns são construídos, desfeitos e levados para outra cidade onde são reconstruídos. Creio que este método/prática é um novo modo de afrontar a arquitetura da cidade, e de oferecer o devido respeito aos seus habitantes (HEJDUK, 1989).

Em Hejduk, assim como em Rossi, é possível elencar grande parte dos elementos que compõem esta inusitada coleção. Porém, diferentemente do autor italiano, os arquétipos de Hejduk referem-se a rituais, símbolos, máquinas, instituições que povoam o grande “baile de máscaras” da existência humana na sua breve passagem por este mundo. Variações tipológicas de teatros, periscópios, caixas

d'água, chaminés, torres, armadilhas, labirintos, agregadas a preferência do autor por formas geométricas básicas mescladas a um biomorfismo elementar (olhos, nariz, boca, pernas), incluindo também alegoricamente anjos, animais e máquinas e alguns poucos personagens “humanos” (o Homem do Registro de Identidade, o Cuidador da Máscara, a Mulher da Loteria, etc) (Cf. HAYS, 1996).

permanência

Sempre afirmei que os lugares são mais fortes que as pessoas, o cenário mais forte que o acontecimento em si (ROSSI, 1984, p. 63).

A questão da permanência sublinha a obra de Rossi desde seus primeiros escritos, em aspectos relacionados à transcendência dos fatos urbanos por sobre seus usos e a ideologia originárias. Neste sentido se vincula à idéia de autonomia já mencionada. Seu estudo dos elementos primários, em particular dos monumentos, dispensa especial atenção aquelas tipologias e formas urbanas que conferem individualidade e relevância as áreas estudadas.

Entretanto, não apenas a permanência da forma em sua integridade faz parte do universo rossiano. Em *Autobiografia científica* o autor flerta também com a possibilidade de transcendência e transformação da forma a partir da utilização de seus fragmentos.

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).

Em uma análise dos desenhos de Rossi esta condição é flagrante. De certa maneira, o fragmento, como peça incompleta, é o elemento necessário para o autor proceder ao seu mecanismo compositivo, caracterizado, sobretudo, por um processo de *somatório* de partes (Cf. BONFANTI, 1992).

No caso de John Hejduk, a questão da permanência ocorre de maneira mais sutil. Trata-se da permanência dos lugares sem a recorrência a alusões físicas. Foi assim em seu projeto *Vítimas* para Berlim, onde o autor diz haver projetado uma “aproximação elíptica” ao horror (Cf. HEJDUK; SHAPIRO, 1991).

O que me impactou em Berlim é que apesar de que seus edifícios tivessem sido destruídos e houvessem desaparecido, havia uma aura que emanava do

solo. Em outras palavras, o componente físico não permanecia, mas se podia sentir a presença de suas estruturas. (HEJDUK; SHAPIRO, 1991, p.63)

A seu ver, a captura da atmosfera de cada lugar e sua transformação em possibilidades de projeto é o trabalho que o arquiteto pode oferecer à sociedade. Neste caso, também em Hejduk a resposta compreende o arranjo de um conjunto de fragmentos, não necessariamente formais - à maneira de Rossi - mas na própria idéia de unidade dos objetos propostos. Objetos/personagens, programas/nomes; máquinas/sujeitos, as estruturas de Hejduk são ocupadas por intensidades, desejos, em corpos esvaziados de sua condição tectônica, que servem apenas de amparo provisório para a realização de um número limitado de tarefas e rituais relacionados à sua interpretação do lugar, à sua “aura”.

Diferentemente de Rossi, onde o fragmento clama por sua unidade, e é utilizado para somar, compor, em Hejduk, qualquer unidade aparente rapidamente se dissolve, se decompõe. Este é o caso de *Vítimas*, onde a necessidade de unir ao menos em um ponto todas as 67 estruturas entre si parece ser um gesto último de resistência a esta iminente dissolução.

natureza morta

A noção de permanência e sua tradução em ambos autores na persistência de fragmentos de sistemas ou condições anteriores é um ponto que denuncia uma aproximação da obra de Rossi e Hejduk à categoria de “natureza morta”. A representação de objetos ou seres inanimados e imóveis, que remetem à idéia de passagem do tempo, transitoriedade e morte são características deste gênero de pintura. A definição de natureza morta também está estreitamente vinculada à própria idéia de coleção, uma vez que diferentes objetos são retirados de seus respectivos circuitos produtivo e funcional, esvaziando-os da razão de suas existências, para formarem outro sistema. Paradoxalmente, permanência e natureza morta são as duas faces da mesma moeda do mundo figurativo de Rossi e Hejduk.

A constante relação que é feita entre os desenhos de Rossi e a pintura “metafísica” de De Chirico faz parte deste tipo de aproximação. Objetos deliberadamente incongruentes são colocados lado a lado numa composição rígida, criando um mundo que se aproxima do fantástico, do sonho. Nos desenhos de Rossi é freqüente encontrar a justaposição de fragmentos de arquitetura com objetos de uso

cotidiano retirados de seus contextos, em composições que induzem o observador a buscar aspectos novos e ocultos naqueles elementos imutáveis.

Semelhante relação também é atribuída aos trabalhos de Hejduk. De fato, natureza morta (*still life*) é um tema randômico no seu discurso. Nas suas *wall houses*, o autor crê haver encontrado uma resposta para a busca deste aspecto inerente, porém “fugidio”, da arquitetura (Cf. OCKMAN, 1997, p.13). Também em seus livros *Adjusting foundations* e *Architectures in love* a ambiguidade do termo “natureza morta/*still life*” e sua possível tradução em arquitetura faz parte de suas obsessões.

If the painter could by a single transformation take a three-dimensional still life and paint it on a canvas into a natura morta, could it be possible for the architect to take the natura morta of a painting and by a single transformation build it into a still life? (HEJDUK, 1995a)

A própria estratégia de Hejduk de esvaziar o conteúdo produtivo de cada um de seus personagens/objeto para lançá-los num mundo de máscaras/aparências parece ser uma tentativa de construção de uma grande natureza morta, em seu sentido mais literal.

* * *

Em seu livro *Passagens*, Walter Benjamin se detém na figura do colecionador, uma classe de observador interessado que retira os objetos escolhidos de suas ataduras funcionais para inseri-los em um novo sistema histórico, a sua própria coleção. Este olhar é comparado ao de um grande fisionomista, capaz de encontrar todo um mundo por trás da aparência de cada objeto, um personagem possuidor de uma capacidade mágica de observação. Para isto basta apreciar como ele manipula o objeto numa vitrine, como o segura em suas mãos, parecendo dele receber uma inspiração, enxergando através dele o mais longínquo dos mundos. A arte de colecionar é, para Benjamin, também uma forma de “rememoração prática”.

Em seu relato autobiográfico, Rossi avizinha-se do colecionador de Benjamin:
Provavelmente a observação das coisas constituiu a minha melhor educação formal, esta mesma observação se converteu logo em memória das coisas. Agora creio poder ver a todas, graciosamente 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, senão que se refere com preferência a alguns objetos, dos quais é uma deformação, ou, de alguma maneira, a evolução. (ROSSI, 1984, p. 33)

Também Hejduk compartilha com Benjamin uma devoção ao ofício do colecionador/fisionomista. Confere nome, número, função e dedica um texto a cada um de seus objetos. Cuidadosamente, cataloga e ordena todos seus personagens. Parece assim resignar-se a sua verdadeira tarefa nesta vida.

O motivo mais oculto daquele que coleciona poderia talvez ser assim circunscrito: ele aceita empreender um combate contra a dispersão. O grande colecionador, em sua origem, é confrontado com a confusão e o esparramamento das coisas no mundo (BENJAMIN, 1989, p. 228).

excursus

O acervo das obras de Aldo Rossi e John Hejduk habita atualmente o *Canadian Centre for Architecture (CCA)*. O arquivo de Aldo Rossi cobre sua produção de 1960 a 1997, com cerca de 9000 desenhos e modelos, em grande parte manuscritos. O arquivo de John Hejduk contém aproximadamente 4000 documentos manuscritos, entre desenhos, cadernos de anotações e modelos realizados entre 1947 e 1996. Difícil crer que se encontram juntos por acaso. Solitárias e adormecidas, estas coleções clamam por muitas outras curadorias.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf, 1989.
- BONFANTI, Ezio. Elementi e costruzione: Note sull'architettura di Aldo Rossi. *Controspazio* n.10, outubro, 1970. (versão castelhana em: FERLENGA, Alberto (org). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ed.del Serbal, 1992).
- EISENMAN, Peter. The houses of memory: the texts of Analogue. Em: ROSSI, Aldo. *The Architecture of the City*. Cambridge: MIT Press, 1982. (versão castelhana em: FERLENGA, Alberto (org). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ed.del Serbal, 1992).
- HAYS, K. Michael. (ed.) *Hejduk's Chronotope*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- HEJDUK, John. A Matter of Fact. In: *Vladivostok*. New York, Rizzoli, 1989.
- HEJDUK, John; SHAPIRO, David. Conversation. John Hejduk or the architect who drew angels. *A+U*, jan, 1991.
- HEJDUK, John. *Adjusting foundations*. Nova York: Monacelli Press, 1995a.
- HEJDUK, John. *Architectures in love. Sketchbook notes*. Nova York: Rizzoli, 1995b.
- OCKMAN, Joan. Review. *Casabella*, out, 1997.
- PLÁ, Maurici. Máscaras. In: Ricardo; PRATS, Eva (eds). *John Hejduk. House for a Poet*. Barcelona: ETSAV/UPC, 2000
- ROSSI, Aldo. Introducción a Boullée. In: ROSSI, Aldo. *Para una arquitectura de Tendencia. Escritos 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975a.
- ROSSI, Aldo. La arquitectura análoga. *2C Construcción de la Ciudad*, n.2, abril, 1975b.
- ROSSI, Aldo (ed.). *Arquitectura Racional*. Madrid: Alianza, 1980.
- ROSSI, Aldo. *Autobiografía científica* (1981). Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. Arquitectura Debil (1987). In: *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. De la autonomía a lo intempestivo (1991). In: *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.