

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Arquitetura
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Mauricio Cavalcante Farias Júnior

ARQUITETURA E MEMÓRIA
Análise da obra de Aldo Rossi

Belo Horizonte
2025

Mauricio Cavalcante Farias Júnior

ARQUITETURA E MEMÓRIA
Análise da obra de Aldo Rossi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço

Linha de Pesquisa: História e Análise Crítica da Arte, Arquitetura e Cidade

Orientadora: Celina Borges Lemos

Belo Horizonte

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

F224a Farias Júnior, Mauricio Cavalcante.
 Arquitetura e memória [recurso eletrônico] : análise da obra de Aldo Rossi / Mauricio Cavalcante Farias Júnior. - 2025.
 1 recurso eletrônico (188 f. : il.), pdf.

 Orientadora: Celina Borges Lemos.

 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

 1. Rossi, Aldo, 1931-1997 - Teses. 2. Arquitetura - Teses. 3. Memória - Teses. 4. Espaços públicos - Teses. I. Lemos, Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.92



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

FOLHA DE APROVAÇÃO

"ARQUITETURA E MEMÓRIA: Análise da obra de Aldo Rossi"

MAURICIO CAVALCANTE FARIAS JUNIOR

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia **vinte e nove de julho de dois mil e vinte e cinco**, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Patricia Thome Junqueira Schettino

UFOP

Vanessa Borges Brasileiro

UFMG

Carlos Antônio Leite Brandão

UFMG

Celina Borges Lemos

UFMG

Belo Horizonte, 29 de julho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Antonio Leite Brandao, Professor Magistério Superior - Voluntário**, em 29/07/2025, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Borges Brasileiro, Professora do Magistério Superior**, em 29/07/2025, às 18:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Celina Borges Lemos, Subcoordenador(a)**, em 30/07/2025, às 08:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patrícia Thomé Junqueira Schettino, Usuária Externa**, em 30/07/2025, às 16:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4417899** e o código CRC **2AA63BD5**.

Referência: Processo nº 23072.246174/2025-35

SEI nº 4417899

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Finance Code 001".

DEDICATÓRIA

Para minhas avós:

Lídia bem lembrava;
Aída às vezes esquecia;
e Flor, com calma, ainda tece sua biografia.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela permissão de concluir esta etapa.

À Professora Doutora Celina Borges Lemos, minha orientadora, pelo acolhimento, rigor e disponibilidade fundamentais à realização deste trabalho.

À Fernanda, minha esposa, pelo apoio, paciência e compreensão em todos os momentos. À Marina e Melissa, minhas filhas, pelo carinho e motivação diários.

Aos professores, colegas e servidores do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG, do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo e das bibliotecas da UFMG – em especial a Biblioteca da Escola de Arquitetura – pelo convívio e contribuições.

À CAPES, pelo apoio financeiro, que viabilizou o desenvolvimento deste estudo.

A todos os que, de alguma forma, contribuíram para esta trajetória, meus sinceros agradecimentos.

A arquitetura para ser grande deve ser esquecida ou colocar apenas uma imagem de referência que se confunde com as recordações.

(Rossi, 2018a, p.77)

RESUMO

Esta dissertação investiga os fundamentos da arquitetura a partir da análise conceitual do espaço como forma de transmissão da memória coletiva. O objetivo principal é compreender como esta concepção de “espaço comemorativo” estrutura o pensamento arquitetônico, a construção da forma e seus modos de atuação na formação da identidade dos grupos sociais. O trabalho adota como eixo teórico a noção de espaço como categoria articulada ao conceito de tipo como mediação entre memória e desenho realizada em um locus. A pesquisa se desenvolve na reconstrução reflexiva da obra de Aldo Rossi (1931-1997), com ênfase na formação de sua teoria da arquitetura da cidade; e na análise de como essa teoria se conecta a paradigmas atuais. A metodologia articula os níveis histórico, formal e epistemológico da teoria arquitetônica pela combinação de estudo bibliográfico, análise crítica de projetos e interpretação conceitual de textos teóricos. Ao mobilizar a herança do arquiteto como referência, a dissertação propõe uma reflexão sobre o papel da arquitetura na construção do espaço urbano e da memória coletiva.

Palavras-chave: Aldo Rossi; arquitetura; memória; monumento; tipologia.

ABSTRACT

This dissertation investigates the foundations of architecture from the conceptual analysis of space as a form of transmission of collective memory. The main objective is to understand how this conception of "commemorative space" structures architectural thinking, the construction of form and its modes of action in the formation of the identity of social groups. The work adopts as a theoretical axis the notion of space as a category articulated with the concept of type as a mediation between memory and drawing carried out in a *locus*. The research is developed in the reflexive reconstruction of the work of Aldo Rossi (1931-1997), with emphasis on the formation of his theory of the architecture of the city; and in the analysis of how this theory connects to current paradigms. The methodology articulates the historical, formal and epistemological levels of architectural theory through the combination of bibliographic study, critical analysis of projects and conceptual interpretation of theoretical texts. By mobilizing the architect's heritage as a reference, the dissertation proposes a reflection on the role of architecture in the construction of urban space and collective memory.

Keywords: Aldo Rossi; architecture; memory; monument; typology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Antonio Sant'Elia, Estudo para a Nova Cidade, Casa com Escadas e Elevadores a partir de Quatro Níveis da Rua, 1914. Coleção Particular. 29
- Figura 2: Giorgio de Chirico, Piazza d'Italia com fonte, final da década de 1950 - início da década de 1960, óleo sobre tela, 40x50 cm. 31
- Figura 3: Giovanni Muzio, Ca' Bruta (1923), Vista da Fachada Leste na Via Turati – Foto: N. Marino (2016). 33
- Figura 4: Palazzo Terragni com Talia – Musa da Comédia – como referência de escala humana, Montagem nossa (2025). 39
- Figura 5: Giuseppe Terragni, Monumento a Roberto Sarfati, que morreu em 1918 no planalto de Asiago (1935), Foto Giovanni Mello (2008) 40
- Figura 6: Autor desconhecido, Fotografia do Interior do Teatro Alla Scala (1778) depois do bombardeio de 1943 43
- Figura 7: Autor desconhecido, Fotografia do Palazzo Marino (1563) depois do bombardeio de 1943 44
- Figura 8: BBPR, Torre Velasca (1959). Foto de David Dorban (2009). 53
- Figura 9: Aldo Rossi, Monumento aos *Partigiani* (1967) em Segrate, com “Sombra” como escala humana. Montagem nossa (2025). 61
- Figura 10: Giovanni Antonio Canal, chamado *il Canaletto*; Capricho com Arquiteturas Paladianas (1755-59), óleo sobre tela, 56 x 79 cm, Parma, Galleria Nazionale. 64
- Figura 11: Aldo Rossi, Gallarate (1970) com Melpómene – musa da tragédia – como referência de escala humana, Montagem nossa (2025). 66
- Figura 12: Aldo Rossi, Teatrino Científico (1978), via fondazionealдорossi.org 71
- Figura 13: Paolo Sarpo, Teatro Anatômico de Pádua (1595), Foto de Marco Bisello (2006). 73
- Figura 14: Antonio Galli da Bibbiena, Teatro Científico de Mântua (1769), Foto de Hans A. Rosbach (2012). 74
- Figura 15: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967) com Criança como referência de escala humana, Montagem nossa (2025). 120
- Figura 16: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967), vista do muro leste da praça, coberto por vegetação. Foto de Autor Desconhecido. 121

Figura 17: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967), destaque das colunas ao oeste da praça em imagem do arquiteto. 122

Figura 18: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967), foto de autor desconhecido. 125

Figura 19: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967), Ilustração nossa (2025). 126

Figura 20: Aldo Rossi, Teatro Paganini e Piazza della Pilotta (1968), via fondazionealdorossi.org 128

Figura 21: Aldo Rossi, Cemitério de San Cataldo (1979), via fondazionealdorossi.org 131

Figura 22: Aldo Rossi, Cemiterio de San Cataldo (1979), paisagem plana de Módena, foto de ©Xavier de Jaureguiberry (2015). 133

Figura 23: Aldo Rossi, Cemiterio de San Cataldo (1979), interior descoberto e sem esquadrias, foto de ©Xavier de Jaureguiberry (2015). 134

Figura 24: Aldo Rossi, Cemiterio de San Cataldo (1979), eixo principal, foto de ©Xavier de Jaureguiberry (2015). 135

Figura 25: Aldo Rossi, Cemitério de San Cataldo (1979), ossuário, foto de ©Xavier de Jaureguiberry (2015). 137

Figura 26: Aldo Rossi, Cemitério de San Cataldo (1979), destaque do cone não executado, desenho do arquiteto, via fondazionealdorossi.org. 139

Figura 27: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1981), imagem do arquiteto e foto do Teatro na laguna, via fondazionealdorossi.org. 143

Figura 28: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1980), Bienal de Arquitetura em Veneza de 1980, Foto de Peter Christian Riemann, 1980. 144

Figura 29: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1980), Foto realizada em Gênova por ocasião da exposição de arquitetura com reconstituição do Teatro original, Autor Desconhecido, 2004. 145

Figura 30: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1980), plantas e seções do teatro, com demonstração das arquibancadas e galerias, foto do palco, autor desconhecido. 149

Figura 31: Batistério de São João (séc. IV-V) em Florença, vista exterior à Santa Maria del Fiore, Foto de Autor Desconhecido, 2015. 150

Figura 32: Aldo Rossi, Escola em Fagnano Oloni (1976), via fondazionealdorossi.org 152

Figura 33: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1980) . 154

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BBPR –	Banfi, Gianluigi; Barbiano di Belgioioso, Lodovico; Peressutti, Enrico; Rogers, Ernesto Nathan
CIAM –	Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna
IUAV –	Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza
PCI –	Partido Comunista Italiano
PNF –	Partido Nacional Fascista
RAI –	Rádio Audições Italianas
UIA –	União Internacional dos Arquitetos
URSS –	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	A OBRA DE ALDO ROSSI.....	26
2.1	Biografia	26
2.1.1	Contexto e influências.....	27
2.1.2	Formação e reconhecimento	45
2.1.3	Arquitetura de tendência.....	62
2.2	Teoria	78
2.2.1	Espaço habitado e espírito do lugar	80
2.2.2	Conservação do passado pelo espaço.....	90
2.2.3	Estrutura arquetípica e materialização do pensamento	104
2.3	Obras	116
2.3.1	Monumento aos <i>Partigiani</i> – Segrate	118
2.3.2	Cemitério de San Cataldo – Módena	130
2.3.3	Teatro do Mundo – Veneza.....	142
3	MITO, RITO E MONUMENTO	155
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
	REFERÊNCIAS.....	175
	APÊNDICE A – Lista de Tratados.....	181
	APÊNDICE B – CRONOLOGIA.....	183

1 INTRODUÇÃO

Ao iniciar essa dissertação, percebo a dificuldade de identificar com exatidão quando ocorreu meu primeiro contato com a obra de Aldo Rossi. Durante o mestrado, tentei reconstruir esse momento diversas vezes e produzi versões distintas dessa experiência inicial. A mais recorrente remete à graduação, quando tive contato com sua teoria em disciplinas que discutiam a cidade como construção coletiva. Parte da minha identificação com a sua abordagem está ligada a esse período de formação, marcado por debates sobre a centralidade do contexto urbano no projeto arquitetônico.

Contudo, ao consultar anotações antigas, constatei que já havia adquirido “A Arquitetura da Cidade” – livro escrito pelo arquiteto italiano – antes mesmo dessas aulas. Esse dado me levou a questionar quando, de fato, surgiu meu interesse pela obra. Lembrei-me, então, de uma disciplina do primeiro período quando estudei autores italianos como Bruno Zevi (1918-2000) e Ítalo Calvino (1923-1985). Ainda tenho os registros sobre os outros textos, mas não encontrei os específicos sobre Rossi. Essa lacuna me leva a desconfiar da lembrança: ao tentar recuperar a informação, talvez minha mente derive para a imaginação.

Por outro lado, tenho mais segurança nas lembranças das aulas de projeto, onde professores enfatizavam a importância do contexto urbano na arquitetura. A produção do teórico e projetista italiano, como rememoração da relação simbólica entre cidade e arquitetura, com certeza ecoava nesses debates. Ainda assim, faltam registros ou recordações confirmatórias de seu uso como referência nas aulas. Talvez meu primeiro contato com sua obra não tenha ocorrido como lembro nem como imagino. Foi esquecido.

Apesar dessa incerteza, é inegável o impacto da sua teoria na minha formação como arquiteto. Suas ideias me ensinaram a valorizar a arquitetura situada como um imperativo ético decorrente da concepção da cidade como artefato coletivo. Para projetar essa arquitetura situada, entendo a tipologia como uma base racional do processo e compreendo por contexto tanto o entorno físico quanto a continuidade temporal – ou seja, a memória. Essa reflexão sobre as lembranças e suas nuances conecta-se assim ao tema desta dissertação.

A obra de Rossi fornece um arcabouço teórico exemplar para analisar a

relação entre Arquitetura e Memória devido à sua visão da cidade como concretização da memória coletiva. Esse trabalho examina como esses elementos se entrelaçam para transmitir significados por meio dos monumentos. A teoria do arquiteto italiano ilumina a arquitetura como mediador comemorativo¹ e oferece ferramentas relevantes para a prática atual da arquitetura. Estes instrumentos permitem projetar espaços garantidores da continuidade temporal e da harmonia dos lugares. A preservação de camadas do passado significadoras da arquitetura se traduz em uma das atribuições mais importantes do ofício. Mas ao destacar a importância de diferenciar essas recordações significativas das descartáveis, a dissertação reflete também sobre o papel produtivo do esquecimento quando ajuda a superar o receio de perda da espessura do presente e, assim, fomenta uma postura projetual voltada para o futuro.

No livro “A Arquitetura da Cidade”, publicado na década de 1960, o teórico milanês apresenta a memória coletiva como “fio condutor da estrutura inteira e complexa”, o eixo da sua teoria (Rossi, 2016, p. 223). Ele analisa o assunto para enfrentar os prejuízos das preocupantes transformações urbanas, evidenciados pela redução do recurso ao espaço como mediador comemorativo. Sua produção oferece um referencial para compreender a historicidade da arquitetura. Isto se evidencia na aplicação dos princípios linguísticos e antropológicos do estruturalismo para ler a cidade – entendida como artefato coletivo –, e no entendimento do autor dos monumentos como lugares de permanência definidores da arquitetura da cidade. Em termos formais, seus projetos são marcados pelo uso de reelaborações de elementos históricos em linhas simplificadas, e isso demonstra sua coerência entre teoria e prática.

Essa pesquisa também reflete sobre a aplicação das ideias de Rossi, com ênfase na utilidade prática do estudo dos processos rememorativos para os de preservação e projeto do espaço urbano. A escolha de sua obra literária, concebida e edificada justifica-se pela relevância de sua teoria, estruturada em termos pedagógicos para gerar instrumentos analíticos para o projeto arquitetônico sob uma

1 - A expressão “mediador comemorativo” indica aqui um suporte de memória partilhada – por exemplo, um texto, uma narrativa oral, um costume ou, no caso deste estudo, a própria arquitetura. O termo “mediador” refere-se à capacidade de tais dispositivos de transmitir a memória no grupo e ao longo do tempo. O termo “comemorativo” deve ser lido como “lembrar juntos” e não como celebrar. Essa definição tem caráter meramente linguístico e visa evitar deslocamentos teóricos no corpo do texto; a discussão conceitual mais extensa aparece nas seções subsequentes.

perspectiva memorial, afinal, o arquiteto também era professor. A análise de suas obras construídas demonstra como a aplicação de sua teoria pode orientar o desenvolvimento de uma arquitetura atual resultado de um diálogo crítico com o passado. Essa abordagem permite investigar como o projetista pode reinterpretar e transmitir aspectos históricos que evitam práticas reducionistas como a reprodução de estilos ou a nostalgia.

A escolha do tema também se fundamenta na convergência da experiência pessoal descrita no início do texto com a percepção do potencial transformador de aprofundar reflexões sobre a relação entre Arquitetura e Memória. Justifica-se também pela relevância para o debate sobre o patrimônio construído e pelos benefícios da intrínseca abordagem multidisciplinar. A pesquisa contribui para a teoria da arquitetura ao esclarecer conceitos fundamentais e oferecer para a prática arquitetônica um “conhecimento dos factos urbanos mais completo e diferente daquele que estamos habituados a considerar” (Rossi, 2016, p.38).

Os monumentos ganham relevância à medida que a recordação é compreendida como uma forma de conexão com o passado e fundamento da identidade coletiva. Assim, adotar elementos dos Estudos da Memória na teoria da arquitetura confirma a arte de construir como instrumento de constituição da identidade coletiva e abre caminhos para uma arquitetura mais significativa e humanizada. Esse enfoque também contribui para preencher uma lacuna evidente: a reduzida participação de arquitetos em periódicos de destaque sobre o tema, como o *“Memory Studies Journal”* e o *“Memory Studies Review”*.

A abordagem crítica adotada nesta dissertação prioriza a análise reflexiva de textos teóricos. Essa perspectiva permite explorar a interseção entre Arquitetura e Memória com maior profundidade analítica. A leitura da obra escrita de Aldo Rossi incluiu os livros *“A Arquitetura da Cidade”* (Rossi, 2016), *“Autobiografia Científica”* (Rossi, 2018a) e *“Posicionamientos”* (Rossi, 2018b), e os textos *Introduzione a Boullée* (Rossi, 2005), *“Reflexões sobre meu trabalho recente”* (Rossi, 2013a) e *“Uma arquitetura analógica”* (Rossi, 2013b).

Também foram consideradas referências diretamente relacionadas ao autor italiano, como *“A imagem da cidade”*, de Kevin Lynch (1918-1984), obra citada e elogiada por ele, e *“Território da Arquitetura”*, de Vittorio Gregotti (1927-2020), arquiteto contemporâneo e contemporâneo cujas reflexões abordam temas convergentes. Outras leituras concentraram-se nos quatro eixos centrais aqui destacados da teoria

rossiana – tipologia, imagem, lugar e memória – e incluem autores não diretamente relacionados a seu trabalho, mas importantes para o aprofundamento do debate. Entre eles destacam-se “A invenção do cotidiano”, de Michel de Certeau (1925-1986) e “O destino das imagens”, de Jacques Rancière (n.1940), referências nos eixos do lugar e da imagem, respectivamente.

A pesquisa adota uma perspectiva multidisciplinar compreendida de forma aberta e transversal, como modo de interpretar os fenômenos analisados, fomentar a aquisição de conhecimentos de maneira contextualizada e considerar as peculiaridades de cada área do saber. Os campos abarcados incluem filosofia, ciências sociais, artes, arquitetura, urbanismo, literatura, geografia e história – uma amplitude comum a temas complexos como o estudo da memória. Algumas das obras citadas nesta introdução exemplificam as contribuições específicas de cada um desses campos para a compreensão do tema.

“A Memória Coletiva” do sociólogo Maurice Halbwachs (2024) tem sido indispensável a qualquer reflexão sobre o assunto desde sua publicação em 1950 por ter inaugurado o seu entendimento como um fenômeno social. “Como as Sociedades Recordam” do antropólogo Paul Connerton (1989) questiona a concentração em práticas escritas da maioria dos estudos sobre a transmissão comemorativa e analisa as práticas incorporadas. “História & Memória” do historiador Jacques Le Goff (2013) resume a situação do debate metodológico da década de 1970 sob o ponto de vista das transformações ocorridas na história como uma ciência preocupada também com o registro do cotidiano. “Espaços da Recordação” da professora de literatura inglesa Aleida Assmann (2011), por sua vez, resume as transformações na teoria sobre o tema na virada do século XX para o XXI. Por fim, “Memória e sociedade” da psicóloga Eclea Bosi (2023), marca o pioneirismo do assunto no Brasil.

É importante salientar que a reflexão de Rossi sobre a memória na arquitetura não é inaugural, mas ela se destaca por incorporar, com profundidade, suas reflexões críticas das contribuições de Maurice Halbwachs (1877-1945). Como parte da definição do campo de pesquisa, foram analisados digitalmente vinte e três tratados de arquitetura publicados entre os séculos XIII e XIX, todos em domínio público e versões digitais disponíveis. Também foram consultados oito outros livros com temática tratadística (manifestos, ensaios teóricos etc.) cuja leitura ocorreu em

formato impresso devido à indisponibilidade de versões digitais durante a pesquisa ². Nesse levantamento, buscou-se por termos como “memória”, “lembança” e “esquecimento”, suas variações e traduções, nos casos em que os textos estavam em outras línguas. Quando identificados esses termos, procedeu-se a uma leitura crítica dos trechos relevantes, com o objetivo de avaliar a adequação do tratamento dado ao tema da memória em relação à proposta desta dissertação: identificar outras fontes primárias de autores que tenham refletido sobre a relação entre memória e arquitetura.

Ao final desse levantamento, foram identificados, além da obra de Gregotti, outras contribuições relevantes na história da teoria da arquitetura que também abordam a memória. Já no século XV, Leon Battista Alberti (2015), no livro *Da Arte de Construir*, demonstrava sensibilidade ao tema ao tratar de três aspectos específicos: os monumentos comemorativos, os sepulcros e o ornamento dos templos. No século XVIII, Claude-Nicholas Ledoux (1981), em “*L’architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation*”, projetava uma cidade ideal que incluía templos de sociabilidade voltados à transmissão da experiência vivida entre os cidadãos, em especial um “Templo da Memória”. No século XIX, John Ruskin (2008), em *The Seven Lamps of Architecture*, defendia a preservação do patrimônio edificado a partir do conceito da “Lâmpada da Memória”, ainda hoje um dos fundamentos das discussões contemporâneas sobre conservação.

As palavras-chave conectadas a Rossi são: espaço, cidade, arquitetura, tipologia, lugar, monumento e memória. Para o teórico italiano, o espaço não se reduz ao vazio ou à mera extensão física, mas configura simultaneamente um contexto material e uma conjuntura simbólica, onde se expressam práticas sociais, imaginação e memória. Trata-se do campo onde se desenrolam as ações humanas e onde se inscrevem tanto as formas construídas quanto as marcas intangíveis do vivido, que servem de suporte à experiência e à percepção. A cidade, em sua teoria, constitui um artefato coletivo e histórico, resultado da sedimentação de formas tipológicas e memórias compartilhadas. Assume o papel de *locus* da memória coletiva, pois nela se preservam, por meio da estrutura física, as permanências e transformações dos grupos sociais ao longo do tempo. Representa, assim, o objeto por excelência da reflexão e da intervenção arquitetônica.

Entende-se a Arquitetura como disciplina e objeto. Além disso, ela institui-

² Ver Apêndice I, para listas de obras consultadas.

se como instrumento de produção do espaço e testemunha da cultura material da sociedade. Para Rossi, a Arquitetura é feita por meio do desenho da forma pela relação da individualidade do arquiteto com os dados do contexto. Essa definição constitui o elo entre as necessidades práticas e as dimensões simbólicas do viver urbano. Para o autor, a arquitetura pode ser percebida como arte ou como ciência, mas integra primordialmente um campo do conhecimento em si, com características em comum, mas diferente dos outros dois. Tipo é, para o pensador, a descrição conceitual do projeto e a matriz formal que antecede o objeto arquitetônico e indica sua essência. A tipologia é o campo analítico e metodológico que estuda esses tipos, seus modelos e as manifestações singulares; por meio dela identificam-se elementos recorrentes em séries de edificações. Dessa forma, orienta-se a criação de novos modelos em diálogo com a continuidade histórica ao mesmo tempo que respondem a demandas contemporâneas.

No pensamento do teórico, o lugar é compreendido a partir das noções de *locus* e do *genius loci*, e designa o espaço habitado e situado, carregado de especificidades geográficas, culturais e afetivas. O *genius loci* – o “espírito do lugar” – orienta tanto a leitura da cidade quanto a ação projetual. Lugar não se confunde com o espaço genérico: trata-se de um espaço qualificado, onde a forma arquitetônica, articulada à memória pela tipologia, produz um sentido reconhecível e compartilhado. A memória, elemento central na teoria rossiana, é concebida como fenômeno coletivo e ativo – não como repositório estático de informações, mas como processo contínuo de produção de significados no tempo. Monumentos, tipos e espaços urbanos funcionam como suportes dessa memória, o que permite que a cidade fale de seu passado e sustente sua identidade ao longo do tempo.

A dissertação analisa criticamente a teoria do arquiteto em torno de quatro eixos: tipologia, imagem, lugar e memória. A tipologia orienta a identificação de estruturas formais recorrentes em diferentes arquiteturas e sustenta a elaboração de modelos que dialoguem com a continuidade histórica e respondam a demandas contemporâneas pelo diálogo com o contexto do lugar. Como categoria temática, inclui o estudo de tipos (descrições conceituais), modelos (suas realizações históricas) e da individualidade (a singularidade formal e a marca autoral). A imagem, por sua vez, refere-se à representação visual e simbólica da arquitetura. Ela transcende a realidade física e influencia a percepção do espaço. Este eixo aborda conceitos como representação, imaginário e desenho, elementos moldadores da experiência sensorial

do espaço. O lugar, como espaço habitado, carrega significados simbólicos entre experiências particulares e coletivas e forma a base da identidade coletiva. A teoria do lugar explora as interações entre espaço, ambiente e *genius loci*, conceitos essenciais para a compreensão das cidades e seus sentidos compartilhados. Já a memória, representa uma categoria subjetiva e um fenômeno social, em que os monumentos e a cidade funcionam como marcos de preservação e transmissão de significados ao longo do tempo. Ela atravessa e articula os demais temas como elemento estruturador da teoria rossiana.

Desde a antiguidade clássica, define-se a memória como a capacidade de armazenar, recuperar e transmitir informações ao longo do tempo. No fim do século XIX, Henri Bergson (1859-1941) a categorizou como a “conservação do passado” evocada “pelo presente sob as formas da lembrança” (Bosi, 2023, p. 62). Mas já na virada para o século XX este tipo de conceito foi questionado, em especial pelo neurologista e psicanalista Sigmund Freud (1856-1939), contrário a “tratar a memória como uma coisa, como um vaso reservatório” (Le Goff, 2013, p. 431). Para ele “a recordação não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção” (Assmann, 2011, p. 117).

Essa maneira de ver a rememoração como trabalho ganhou particular expressão com a constituição das Ciências Sociais. A quebra de paradigma provocada pelo sociólogo Maurice Halbwachs se deu pela aplicação aos grupos sociais e às sociedades dessa compreensão psicanalítica elaborada para o indivíduo. Isso o levou a concluir: “só lembramos ao nos colocarmos no ponto de vista de um ou de vários grupos e ao nos situarmos em um ou em vários fluxos de pensamento coletivo” (Halbwachs, 2024, p.19). Para ele “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento [...] com os grupos de convívio” e de referência, seus grupos de afeto (Bosi, 2023, págs. 64-65). Esse entendimento do assunto como fenômeno necessariamente social é central para a teoria rossiana:

Em *La Mémoire Collective*, Halbwachs escreveu: ‘*Lorsque un groupe est inséré dans une partie de l’espace, il la transforme à son image, mais en même temps il se plie et s’adapte à des choses matérielles qui lui résistent. Il s’enferme dans le cadre qu’il a construit. L’image du milieu extérieur et des rapports stables qu’il entretient avec lui passe au premier plan de l’idée qu’il se fait de lui-même.*’ Ampliando a tese de Halbwachs, direi que a própria cidade é a memória coletiva dos

povos; e, tal como a memória está ligada a factos e a lugares, a cidade é o locus da memória coletiva. (Rossi, 2016, p.222).³

Em seu livro, Assmann (2011) expõe de forma didática os meios pelos quais as recordações são transmitidas nas sociedades: a escrita, a imagem, o corpo e os locais, aos quais ela dedica cerca de um terço do seu texto. Os mediadores no campo da escrita são os textos, as letras, os vestígios e os mitos. No campo da imagem os símbolos e os arquétipos das representações. No do corpo o afeto, o trauma e os ritos. E no campo dos locais os monumentos, os espaços sagrados, as paisagens míticas, os lugares idealizados, os honoríficos e o *genius loci*.

Connerton (1940-2019) também explora a possibilidade de mediação das recordações por canais diversos. Observa que os pesquisadores tendem a privilegiar o meio mais próximo de suas disciplinas: historiadores, a escrita; artistas, a imagem; e geógrafos, os locais. Como antropólogo, propõe o corpo como principal mediador comemorativo, por meio das práticas rituais. Segundo ele, há uma conexão entre as histórias transmitidas entre gerações – as quais chama genericamente de “mitos” – e os significados inscritos nas performances corporais dos ritos coletivos.

Para o autor inglês, as formas rituais podem ser formais ou cotidianas. Os ritos formais são, por exemplo, os religiosos, os políticos e os jurídicos. Os cotidianos incluem a etiqueta, a pedagogia e a moda. Assim, uma noção social de gênero (mito) pode perpetuar-se por meio de um rito aparentemente trivial, como a maneira de ensinar uma criança qual a postura correta para se sentar:

Numa cultura em que as posturas características dos homens e das mulheres são praticamente idênticas, pode existir muito pouco ensino da postura e muito pouca aprendizagem consciente da mesma, mas sempre que nela se introduzem diferenças, como, por exemplo, entre [...] as formas de sentar adequadas para os homens e para as mulheres, é necessário algum conhecimento daquilo que é apropriado do ponto de vista da postura. Numa cultura, por exemplo, a postura

3 - As citações de “A Arquitetura da Cidade” seguem a tradução de José Charters Monteiro, que respeitou a opção de Rossi por manter idiomas originais, como o francês de Halbwachs. Para facilitar a leitura, transcreve-se aqui uma versão brasileira: “Quando um grupo está inserido em uma parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que lhe resistem. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do ambiente externo e das relações estáveis que mantém com ele passa para o primeiro plano da ideia que tem de si mesmo” (Halbwachs, 2024, p.142).

correcta para uma mulher se sentar pode ser com as pernas dobradas sob o corpo para um dos lados, e a posição correcta para um homem se sentar pode ser de pernas cruzadas. Os rapazinhos e rapariguinhas serão corrigidos, oralmente ou por gestos, mas a maioria das correcções tomará provavelmente a forma de observações como 'as raparigas não se sentam assim', ou 'senta-te como um homem!' (Connerton, 1999, p.84).

Connerton observa que as correcções, a presença de modelos e a ritualização corporal tornam o comportamento postural altamente estruturado e previsível, mesmo quando não é verbalizado ou ensinado conscientemente. De fato, este exemplo demonstra como um conceito social – no caso, noções de gênero – é lembrado ao longo do tempo pelo corpo. Embora posturas concretas variem entre tempos e culturas, o processo de transmissão repete-se.

Em relação a este assunto, Rossi elabora: “se o rito é o elemento permanente e conservativo do mito, também o é o monumento, que, no próprio momento em que testemunha o mito, torna possível suas formas rituais” (Rossi, 2001, p. 7). Ou seja, o pensador italiano, além de também enxergar a multiplicidade de possibilidades de meios para transmissão comemorativa, concebe uma relação causal entre estes meios. Como arquiteto, considera o monumento como viabilizador dos ritos e, em última instância, também do mito. Ou, nos termos organizados por Assmann (n. 1947), pode-se dizer: ele acredita na transmissão de recordações mediada pelo local como viabilizadora da mediada pelo corpo e essa, por sua vez, como conservadora da mediada pela escrita.

Essa relação entre mitos, ritos e monumentos pode ser explicada como um ciclo dinâmico no qual a memória coletiva funciona como a base fundadora. A lembrança é mediada pelos três elementos e eles se influenciam mutuamente na estruturação da identidade coletiva e na constituição do espaço urbano ao longo da história. Os mitos criam o arcabouço simbólico definidor dos valores e orientações de uma comunidade, além de oferecer os fundamentos ideológicos para os ritos e os monumentos. Os ritos traduzem e reforçam esses mitos na prática ao utilizar o corpo e a performance como veículo para a comemoração. Os monumentos registram e materializam os significados derivados dos mitos e dos ritos ao ancorá-los como meio de continuidade temporal definidor da cidade como artefato coletivo. Essa interação assegura os mitos, mesmo em sua transformação, preservados de alguma forma nos

ritos e monumentos. Enquanto o rito mantém a vitalidade simbólica do mito, o monumento fornece estabilidade ao criar a ilusão de manifestação do passado no presente pela permanência da localização do rito no espaço onde o mito nasceu. Percebe-se assim, o valor da colaboração entre teoria da Arquitetura e estudos da Memória, pois a Arquitetura é entendida como um elemento formador da identidade, e não apenas resultado dela.

O objeto de pesquisa desta dissertação se encontra na interseção entre Arquitetura e Memória, com recorte na obra de Aldo Rossi e foco específico nos monumentos. A inquietação central é investigar e analisar como o arquiteto pode articular a demanda contemporânea por construção de significados com a preservação do legado, mas sem sucumbir a abordagens da arquitetura que tratam a Memória como fonte de “decoração” e “ornamentação”, em vez de “decoro” e “ornamento” (Brandão, 2023, p. 50). A problemática está no esforço por compreender como os conceitos do arquiteto italiano podem oferecer ferramentas práticas para abordar essa questão.

Para ele, os monumentos são elementos estruturantes da cidade. Em sua visão da cidade como artefato legível por uma metodologia estruturalista ⁴, tais elementos são compreendidos como narrativas em construção, capazes de dialogar com o presente sem romper com suas raízes históricas. Em situações marcadas por rápidas transformações urbanas, pela compressão espaço-temporal e pela perda de conexões com o passado, esses marcos são tensionados entre a demanda por preservação e a necessidade de adaptação às novas dinâmicas culturais e sociais. Essa pesquisa busca, portanto, propor caminhos para preservar a permanência e a significação cultural dos monumentos, enquanto se considera a necessidade de transformações coerentes com o tempo presente.

A hipótese desta pesquisa considera que, na perspectiva de Rossi, a transmissão da memória coletiva se realiza por meio do monumento, o qual desempenha dois papéis formadores da identidade: atua como mediador direto dessa memória e como âncora para outros meios de preservação memorial. A escrita, a

4 - Por “metodologia estruturalista” entende-se aqui um enquadre teórico inspirado no estruturalismo linguístico de Ferdinand de Saussure e no estruturalismo antropológico de Claude Lévi-Strauss. A abordagem concentra-se nas relações e nas estruturas subjacentes aos elementos urbanos: em vez de tratar sinais isolados, analisa-se o sistema de diferenças, repetições e oposições que confere sentido às formas, aos tipos e aos monumentos. A abordagem específica de Rossi será explicada em seção posterior.

imagem e o corpo, enquanto canais complementares de transmissão, relacionam-se de modo causal à conservação dos monumentos nos quais se apoiam. Essa proposição encontra respaldo em estudos sobre o papel da arquitetura na construção de significados e na consolidação da memória coletiva.

Os monumentos são agentes, por sua forma, na construção das identidades sociais. É por meio de sua configuração formal – durável, reconhecível e dotada de significado – que operam como marcos da memória coletiva. Sob uma perspectiva arquitetônica, o autor fornece a base teórica para analisá-los como elementos estruturantes da cidade, capazes de condensar experiências históricas e projetar sentidos compartilhados.

O caráter de permanência dos monumentos os habilita a resistir às transformações da cidade, mas não implica em promoção de uma rigidez funcional ou estética. Isso sugere sua capacidade de comunicarem valores culturais reinterpretados ao longo das gerações. Por isso certos locais são escolhidos para permanência por seu valor artístico e pelo imaterial presente no aspecto rememorativo transmitido pela forma da arquitetura.

A dissertação objetiva demonstrar, a partir da obra de Aldo Rossi, como os monumentos exercem um papel central na transmissão da memória e na formação da identidade coletiva pela investigação da articulação entre Arquitetura e Memória à luz de seu pensamento, em diálogo com aportes de diferentes campos do saber que contribuem para o aprofundamento dessa abordagem.

Os objetivos específicos são: sistematizar ferramentas analíticas voltadas à Arquitetura para fornecer contribuições reflexivas e críticas para estudos e projetos da arquitetura da cidade; analisar a obra teórica do autor e interpretar suas contribuições para o entendimento do papel dos monumentos na configuração urbana; examinar os monumentos como mediadores e âncoras de outros meios de transmissão comemorativa; analisar como materializações das intenções projetuais contribuem para a construção da rememoração; e explorar a relação entre a recordação e o lugar, com ênfase na influência de elementos memorialistas na vivência comunitária e na habitabilidade do espaço.

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, adequada à análise de fenômenos complexos que resistem à quantificação. Recorre a fontes textuais para mapear conceitos e discursos, análise tipológica destinada a identificar singularidades formais e leitura de projetos arquitetônicos para inferir materializações da memória.

Conjuga análise formal, interpretação do contexto e investigação das práticas sociais que ativam a memória. Inspirada em Aldo Rossi, a metodologia analítica integra dimensões espaciais, sociais e culturais. Examina as características materiais dos monumentos, investiga como tipologia, imagem e *locus* contribuem para a mediação comemorativa e examina a relação entre monumentos, ritos, mitos e a transmissão da memória coletiva.

A reflexão sobre sua teoria orienta o percurso metodológico, especialmente a partir dos eixos de tipologia, imagem, lugar e memória, recorrentes em seus textos. A leitura crítica de sua obra é acompanhada pelo diálogo com autores de outros campos do conhecimento, cujas contribuições ampliam e aprofundam os fundamentos da pesquisa. Teóricos da arquitetura, estudiosos da memória e pesquisadores de áreas afins são mobilizados para enriquecer o entendimento dessas noções centrais.

Com base nesses referenciais, estrutura-se um modelo analítico que organiza os elementos necessários à interpretação dos monumentos. A análise considera, entre outros aspectos, a relação entre a individualidade da forma e seu tipo de referência; a tensão entre representação e realidade nas imagens arquitetônicas; a articulação entre o lugar e o projeto no contexto espacial; e os dados memoriais expressos pelas formas no tempo. Essas categorias atuam como operadores críticos no exame das obras selecionadas, permitindo identificar os mecanismos por meio dos quais os monumentos preservam e transmitem valores culturais.

A adoção do modelo analítico concentra-se em três projetos do arquiteto, selecionados por sua afinidade com os eixos conceituais da pesquisa. O “Monumento aos *Partigiani*”⁵, em Segrate, destaca-se pela abordagem tipológica; O “Cemitério de San Cataldo”, em Módena, exemplifica uma arquitetura voltada à preservação da memória; e o “Teatro do Mundo”, em Veneza, configura-se como manifestação da arquitetura efêmera, associada à lógica do esquecimento. Essa etapa final do percurso metodológico consolida os dados interpretativos, sintetiza os resultados e confronta as evidências obtidas com os objetivos da pesquisa e a hipótese proposta,

5 - Na literatura em português é frequente mencionar a obra em Segrate como “Monumento aos *Partisans*”. O termo francês, difundido durante a Segunda Guerra Mundial, designava os movimentos de resistência à ocupação estrangeira, sobretudo nazista, com expressões em diversos países europeus – França, Alemanha, Polônia, Iugoslávia e Itália, onde eram chamados *Partigiani*. Opta-se aqui pelo termo italiano para destacar a origem do arquiteto e evitar traduções como “Resistentes”, demasiado genérica, ou “Guerrilheiros”, marcada por sentidos locais alheios à análise da obra.

avaliando seu grau de consistência.

Essa dissertação está dividida em cinco seções, sendo a primeira essa introdução. A segunda analisa a obra de Aldo Rossi em três temas: sua biografia, sua teoria e as obras selecionadas para análise. Nesta se estabelece a base teórica ao abordar os conceitos fundamentais sobre Arquitetura e Memória. São exploradas as ideias do teórico e de autores correlatos, como Halbwachs, acerca da memória coletiva e suas manifestações na arquitetura da cidade. Também são discutidos os conceitos vinculados aos temas de tipologia, imagem e lugar. Na terceira seção, se aprofunda a análise da contribuição do arquiteto para o contexto atual, com ênfase nos temas de tipologia, imagem e lugar, na distinção entre memória e história, no tratamento da mediação comemorativa na arquitetura, com ênfase nas relações entre mito, rito e monumento. A última seção consolida os achados da dissertação e reúne as conclusões em torno dos objetivos do trabalho.

Ao concluir essa introdução, vale enfatizar que a experiência do mestrado ampliou minha compreensão sobre Aldo Rossi e suas ideias. Esse exercício me remete ao livro *A Memória Coletiva* de Halbwachs (2024). Seu texto quase autobiográfico recheado de reflexões pessoais lhe conferem um tom íntimo, mas também urgente. Na primeira leitura, associei essa urgência ao contexto histórico no qual foi escrito – a Paris ocupada da Segunda Guerra Mundial. Hoje percebo sua escrita apressada não só pela ameaça nazista, mas pela necessidade de ordenar uma vida inteira de reflexões. De forma análoga, essa dissertação representa para mim a oportunidade de registrar anos de reflexões sobre temas fundamentais à minha noção de sentido sobre o ofício em arquitetura. A conexão entre experiência pessoal e análise acadêmica aqui apresentada tem por objetivo cumprir uma função científica e didática de deixar claras as minhas motivações. Mas há também o desejo de ver essa dissertação ajudar outras pessoas a encontrarem a mesma clareza de propósito ao analisar e projetar o espaço encontrada por mim quando estudo a obra de Rossi, lucidez essa que me levou a realizar este trabalho.

2 A OBRA DE ALDO ROSSI

2.1 Biografia

Nesta dissertação, dedicada à relação entre teoria e prática arquitetônica, a biografia de Aldo Rossi cumpre mais que um papel ilustrativo. Ela oferece o pano de fundo necessário para compreender sua poética projetual, sua crítica ao modernismo e sua abordagem da memória coletiva. Conhecer sua trajetória intelectual e profissional permite situar os fundamentos teóricos e práticos de sua arquitetura. As escolhas projetuais e os princípios conceituais do teórico estão ligados a experiências, convicções e circunstâncias que marcaram sua vida. Entender sua formação, seu modo de pensar a cidade, as instituições que frequentou e as críticas que recebeu contribui para uma leitura mais densa de sua obra e de seus textos.

Essa seção biográfica serve como ponto de partida para o desenvolvimento das análises apresentadas nesta dissertação. As discussões sobre seu pensamento, a estrutura de sua obra teórica, a análise de seus projetos e a recepção crítica de sua arquitetura dependem, em grande parte, da compreensão de sua trajetória. Por isso, a biografia articula-se com os conceitos que serão aprofundados nos capítulos seguintes. Sua função é fornecer uma base interpretativa que sustente e oriente a análise.

Essa organiza-se em três partes. A primeira trata do ambiente familiar, cultural e político anterior ao seu nascimento e da juventude passada em Milão e em Como, com destaque para as influências que moldaram sua sensibilidade. A segunda cobre o período de sua entrada no Politécnico de Milão até a publicação de “A Arquitetura da Cidade”, marco de seu reconhecimento como teórico e arquiteto. A terceira descreve sua consagração internacional e o impacto de seus projetos no final do século XX.

A leitura integrada da biografia do arquiteto italiano evidencia a presença constante de alguns elementos-chave. Entre os lugares mais citados, destacam-se Milão, cidade de nascimento e de formação; o Lago de Como, símbolo de refúgio e memória; e Veneza, local de experimentações e consagração. Entre as figuras mais presentes em sua trajetória, estão Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) e Carlo

Aymonino (1926-2010). As datas mais marcantes incluem sua entrada no Politécnico de Milão em 1949, a publicação de “A Arquitetura da Cidade” em 1966 e o projeto e execução do “Teatrino Científico”, em 1979 ⁶.

Sua trajetória evidencia comparações e contradições decisivas para a compreensão de sua obra: a conexão entre teoria e prática, a tensão entre tradição e modernidade, e o conflito com a crítica a algumas de suas obras construídas. Entre os aspectos mais discutidos, estão a aplicação prática da teoria da tipologia, os pontos de discordância com o movimento moderno e a rejeição ao funcionalismo ingênuo. Essas tensões biográficas e conceituais, repercutem diretamente nas análises desenvolvidas ao longo desta dissertação.

A seguir, examina-se o contexto cultural, social e político que antecedeu o seu nascimento, com destaque para os elementos que moldaram seu repertório inicial.

2.1.1 Contexto e influências

As décadas de 1930 e 1940, período da infância e adolescência de Aldo Rossi, foram as mais decisivas no século XX, marcadas pelo breve e contraditório alinhamento entre comunismo e capitalismo contra o fascismo. Na Itália, o regime de Benito Mussolini (1883-1945) surgiu como resposta ao medo causado pelas repercussões das revoluções de 1917 na Rússia. Alimentado pela insatisfação com os ganhos limitados após a Primeira Guerra Mundial, caracterizou-se por ultranacionalismo e ambições imperialistas e consolidou-se em 1922 com apoio de diversos setores da sociedade, inclusive antigos comunistas e socialistas (Hobsbawm, 1995, p. 125). Na esteira desse processo, crises econômicas e conflitos internos facilitaram a ascensão de grupos totalitários em outros países, que seguiram o modelo italiano e enfraqueceram instituições democráticas em todo o mundo. Na Europa, regimes liberais caíram na Bulgária (1923), em Portugal (1926) e na Iugoslávia (1929).

Desse contexto, quatro movimentos artísticos italianos ajudam a

6 - Cf. Apêndice II, no qual se encontram sistematizados os principais acontecimentos históricos, políticos e arquitetônicos referidos nesta seção, com os fatos organizados de forma cronológica. A seleção inclui eventos de alcance internacional (guerras, regimes, movimentos de vanguarda) e marcos específicos da trajetória intelectual e profissional de Aldo Rossi, de modo a oferecer ao leitor uma visão de conjunto que contextualiza as análises desenvolvidas.

compreender a obra do arquiteto milanês: o Futurismo, iniciado em 1909; a Metafísica, em 1910; o Novecento, em 1922; e o Racionalismo, em 1926. O Futurismo é importante para entender a contraposição que nosso pensador estabeleceu entre tradição modernista e funcionalismo ingênuo. Para os futuristas, os monumentos representavam obstáculos à modernidade, enquanto a teoria russiana interpretou-os como elementos primários estruturadores da cidade. Tal reestruturação fez parte da tentativa de recuperar o senso de continuidade abandonado pelo modernismo influenciado pelo movimento italiano, considerando-o, ao contrário, parte da tradição que a arquitetura contemporânea deveria integrar.

Com características protofascistas – como ultranacionalismo e militarismo – o Futurismo nasceu nas artes plásticas e na literatura, fundamentado na publicação de princípios em manifestos teóricos. Valorizava a “evolução do movimento e a expressão da dinâmica inerente à velocidade, reconhecida como um valor que iria marcar o futuro” (Tietz, 2008, p. 29). Buscou alcançar esse ideal por meio da fragmentação do tempo em sequências reorganizados em novas cadeias, de maneira análoga à decomposição espacial do Cubismo. Na arquitetura, destacou-se com as propostas utópicas de Antonio Sant’Elia (1888-1916), defensor da demolição de monumentos para romper a continuidade temporal e criar bases funcionalistas para demandas contemporâneas. Ele propôs ainda a reconstrução periódica das cidades a cada geração (Figura 1).

O Futurismo devolveu à arte italiana a precedência perdida no século XIX, quando as teorias do país apenas reafirmavam princípios elaborados em outras nações europeias. Após a morte de Sant’Elia em 1916, seus princípios influenciaram outras vanguardas, como o Construtivismo russo em 1919, além de reapareceram em publicações do movimento por Virgilio Marchi (1895-1960), com a introdução de conceitos imaginativos como cidades planetárias, casas musculares e arquitetura de fogos de artifício. Também influenciou a literatura modernista japonesa em 1922 e o design aerodinâmico nos Estados Unidos durante a década de 1930 (Hobsbawm, 1995, págs. 185 e 190). Krufft (2016) identifica elementos futuristas em obras do grupo holandês De Stijl, do francês Tony Garnier (1869-1948) e do franco-suíço Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965), mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier (Krufft, 2016, p. 828).

Figura 1: Antonio Sant'Elia, Estudo para a Nova Cidade, Casa com Escadas e Elevadores a partir de Quatro Níveis da Rua, 1914. Coleção Particular.



Fonte: <https://www.villegiardini.it/la-centrale-elettrica-di-antonio-santelia/>

Acesso em: 15 set. 2025.

Em contraposição ao futurismo, nesse contexto de ruptura e inovação, a obra de Giorgio de Chirico (1888-1978), fundador da arte Metafísica, teve papel central na construção da linguagem poética do arquiteto. Enquanto os futuristas exaltavam o movimento, a arte Metafísica propôs uma poética da estática. Suas pinturas sobre as praças italianas, versões enigmáticas de uma realidade alternativa, apresentam uma visão meditativa do espaço urbano, onde monumentos coexistem com objetos cotidianos de forma desconexa (Figura 2). O arquiteto reinterpretou esse vocabulário ao estruturar o espaço como mediador comemorativo. Em sua obra, os princípios da Metafísica colaboram na criação de uma arquitetura que transcende a função prática e opera como evocação simbólica, pois é a sobreposição da ordem geométrica com elementos “anormais” (como os objetos cotidianos representados em tela) que torna suas obras simultaneamente racionais e poéticas, carregadas de significados ambíguos e universais (Nesbitt, 2013, p. 378).

Desde 1910, a obra De Chirico constituía uma ruptura com as vanguardas modernistas de seu tempo, incluindo o Futurismo. Ele se opôs à agitação futurista com uma arte que transcende o tumulto histórico e a linearidade do tempo, além de tratar espaço e tempo como elementos enigmáticos e imutáveis. Em suas obras, o espaço é inabitável, e o tempo imóvel se assemelha mais a uma suspensão que desafia a continuidade histórica do que a uma eternidade. Essa arte “fora da história” rejeita qualquer vínculo funcional ou prático. Enquanto o Futurismo buscou alinhar-se às transformações da sociedade moderna, De Chirico propôs uma arte que não buscou transformar a sociedade pelo progresso técnico ou estético. Sua obra configurou-se antes como resistência à lógica utópica e dinamizadora das vanguardas (Argan, 1992, p. 372).

Esse distanciamento distingue De Chirico de outros movimentos modernistas e ilumina a relação de Aldo Rossi com o Novecento italiano, movimento ainda mais alinhado ao fascismo que o próprio Futurismo. O Novecento buscou a valorização da memória cultural e a reconciliação entre modernidade e tradição. Foi um movimento fundamental para trazer à arquitetura italiana do século XX a estética clássica reinterpretada, um elemento central na abordagem do milanês. Ele herdou desse movimento a busca por formas simples e claras, uma vez que foi por meio do Novecento que as ideias de Adolf Loos (1870-1933), caríssimas ao pensador, tiveram acesso à Itália. Assim como o Novecento rejeitou o modernismo universalista, ele criticou o funcionalismo ingênuo e enfatizou o respeito à história e à situação local.

Figura 2: Giorgio de Chirico, Piazza d'Italia com fonte, final da década de 1950 - início da década de 1960, óleo sobre tela, 40x50 cm.



Fonte: <https://www.tornabuoniart.com/it/exhibitions/arte-moderna-e-contemporanea-antologia-scelta-2018/> Acesso em: 20 set. 2024.

Na prática arquitetônica, o impacto construído do Futurismo foi restrito, enquanto o Novecento destacou-se ao propor a continuidade da memória cultural, mesmo sem um conjunto programático de regras. Arquitetos como Giovanni Muzio (1893-1982), Giuseppe de Finetti (1892-1952) e Marcello Piacentini (1881-1960) desenvolveram uma linguagem que subordinava a tradição ao discurso político do regime. Piacentini formulou o conceito de “ambientismo”, pelo qual interpreta a arquitetura como expressão da continuidade histórica e das especificidades geográficas italianas, alinhadas ao discurso de identidade nacional do Estado.

Em Milão, Muzio exemplificou essa relação entre arte e política em projetos como o bloco de apartamentos Ca’Brutta (1923, Figura 3), a sede do Banco Bergamasca (1927), o Templo da Vitória (1928), monumento aos mortos na Primeira Guerra Mundial, e o Clube de Tênis de Milão (1929). Finetti, colaborador de Loos em Viena e de Muzio em Milão, incorporou a simplicidade formal do primeiro à linguagem do grupo e consolidou na ausência de ornamentos um motivo repetido na estética do Novecento.

O Racionalismo também é essencial para compreender a obra de Aldo Rossi. Esse movimento formulou bases teóricas e práticas reinterpretadas por seu herdeiro, em especial a ênfase na criação a partir de tipos arquitetônicos essenciais e da monumentalidade racional. O movimento contribuiu também para sua visão sobre a estruturação das cidades, onde os monumentos desempenham papel central como elementos primários. Suas obras em Milão e Como – cidades onde viveu –, destacam a integração do senso de ordem geométrica que ele absorveu e reinterpretou em seus projetos, onde a geometria simples e os volumes puros evocam uma monumentalidade atemporal.

Surgido como uma das expressões arquitetônicas mais importantes do período entre guerras, caracterizado pela tentativa de conciliar a tradição clássica com o dinamismo da modernidade, o Gruppo 7, formado por jovens arquitetos egressos do Politécnico de Milão – como Giuseppe Terragni (1904-1943) e Pietro Lingeri (1894-1968) – buscou redefinir os rumos da arquitetura italiana. Em seu manifesto de 1926, o grupo rejeitou tanto a nostalgia do Novecento quanto os excessos destrutivos do Futurismo. Segundo Krufft (2016), “o tom é comedido, se comparado ao manifesto de Sant’Elia de 1914 para a arquitetura futurista” (Krufft, 2016, p. 832).

Figura 3: Giovanni Muzio, Ca' Bruta (1923), Vista da Fachada Leste na Via Turati – Foto: N. Marino (2016).



Fonte: <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-00303/> Acesso em: 26 abr. 2025.

Entre as ideias centrais do manifesto estavam a defesa de uma arquitetura baseada em tipos e de uma monumentalidade racional que integrasse racionalidade construtiva, simplicidade formal e caráter nacional. Inspirados por Le Corbusier e seu livro “Por uma arquitetura” (1923), os racionalistas equilibraram clareza formal e funcionalidade. Essa postura traduziu-se em projetos voltados para temas industriais e soluções racionais, como os primeiros trabalhos de Terragni para um gasômetro e uma fábrica de tubos de aço, apresentados na III Bienal de Monza em 1927 (Frampton, 1997, p.247).

Embora inicialmente influenciados pelo purismo de Le Corbusier – como demonstram a casa de barcos de Lingeri (1926) e o edifício de apartamentos Novocomum de Terragni (1928), ambos em Como, o grupo gradualmente desenvolveu uma linguagem própria. Essa transformação combinou clareza estrutural, abstração formal e diálogo com a memória cultural, aproximando-os da teoria do “ambientismo” de Piacentini. Assim, o Racionalismo consolidou-se como expressão moderna enraizada no contexto cultural italiano ao mesmo tempo em que refletia o ambiente político e social da época e seu esforço em promover uma identidade nacional moderna.

Fora da Itália, ainda na década de 1920, o debate arquitetônico na Europa passava por uma tentativa de unificação dos princípios modernos. A proposta de Gropius de uma “batalha por unidade” expressava a busca por um discurso coerente e sistemático para a nova arquitetura (Sainz-Gutierrez, 2011, p.25). Em 1928, a fundação dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) institucionalizou esse esforço teórico e consolidou-se como espaço de formulação dos princípios do urbanismo funcionalista, consagrados na “Carta de Atenas”, publicada em 1933.

As transformações ocorridas nos movimentos artísticos de outros países também viriam a influenciar o pensamento e a obra de Rossi. Um exemplo foi a transição do Construtivismo russo para o Realismo Socialista como estética do estado soviético. Segundo Miller (2017), uma vez declarado como estilo oficial a partir de 1933, este movimento respondeu à necessidade de reconstruir a imagem do Estado em consonância com os valores coletivistas do regime.

Essa mudança rompeu com o modernismo de vanguarda, considerado incompatível com a nova ordem socialista. O Realismo socialista rejeitou os ideais abstratos do Construtivismo e promoveu o retorno à representação figurativa e à

monumentalidade simbólica, com forte apelo ideológico. A arquitetura resultante privilegiou a estabilidade social, a afirmação da identidade nacional e a satisfação de objetivos coletivos. O discurso simbólico da nova arquitetura estatal, inspirado na tradição clássica, visou traduzir os ideais do socialismo no espaço urbano e reafirmar uma racionalidade orientada pelas condições econômicas e produtivas do país. Essa inflexão artística redefiniu a função comunicativa da arquitetura pública e repercutiu entre os arquitetos comunistas italianos (Miller, 2017, págs.108-110). Influenciou também o debate sobre a função simbólica da arquitetura, tema central no pensamento rossiano, que procurou reconciliar expressão formal e valor coletivo por meio da revalorização da memória e dos elementos primários da cidade, em especial os monumentos.

Além da influência direta de movimentos artísticos, o ambiente urbano e a geografia de Milão e da região do Lago de Como – que fica cerca de 45 quilômetros ao norte de Milão, ainda na região da Lombardia – exerceram papel importante na sua formação. Essa região foi marcada, nas décadas de 1930 e 1940, por uma convivência singular entre tradição e modernidade, uma tensão que se refletia tanto nas formas arquitetônicas quanto nos modos de vida. Foi nesse período que a Lombardia se consolidou como centro industrial da Itália, atraiu investimentos e mão de obra, e passou a receber intervenções urbanas e arquitetônicas conciliavam o racionalismo funcionalista e a monumentalidade vinculada ao discurso fascista.

Nesse contexto, a cidade de Milão foi um cenário em transformação e um campo sensível de observação para o jovem arquiteto. Ainda na infância, ele demonstrava atenção aos elementos da paisagem cotidiana que revelavam a permanência de formas ancestrais no interior da cidade moderna. Em suas memórias, o milanês destaca o impacto que os pátios internos exerciam sobre seu imaginário infantil. Em sua “Autobiografia Científica” escreve:

Sempre gostei e representei a tipologia do *corral*;⁷ o pátio era a forma de vida das casas da velha Milão, constitui a forma da casa de quinta, remonta à *villa* agrícola no império romano que se fecha como uma pequena cidade ao final da *pax romana*. Via-a nas velhas casas de Milão, juntamente com a galeria que, aliás, está fortemente ligada ao pátio, como uma forma de vida feita de intimidade sofrida, de ligações, de impaciências. Na minha infância burguesa sentia-me excluído

7 A referência ao “corral”, termo espanhol, deve-se ao argumento desenvolvido em trecho imediatamente anterior ao citado sobre a “estrutura da casa sevilhana” (Rossi, 2018a, p.45).

destas casas e entrava nos pátios com curiosidade e temor (Rossi, 2018a, p.45. Grifos do autor).

Desde cedo, Rossi desenvolveu sua sensibilidade para a continuidade das formas arquitetônicas ao longo do tempo e associou elementos da paisagem urbana – como o pátio e a galeria – a modos de vida que transcendem as rupturas históricas e demonstrou inclinação para pensar a arquitetura como processo no tempo, em que o presente é habitado por vestígios do passado. Além disso, a maneira como descreve sua experiência infantil do espaço evidencia uma tentativa de articular forma arquitetônica e experiência humana. Sentia-se “excluído destas casas”, o que demonstra uma sensibilidade precoce aos modos de habitar que lhe eram alheios, mas que despertavam fascínio e inquietação (Rossi, 2018a, p.45). Essa distância afetiva é uma lembrança extraída da própria memória do arquiteto a partir da qual reconhece na arquitetura tradicional uma densidade simbólica que escapa aos códigos do funcionalismo ingênuo. Desta forma, fica clara a razão subjetiva do recorrente uso do pátio interno como figura central de uma arquitetura da memória em sua prática projetual. Para ele “estas formas [...] depositaram-se na história [...] ao ponto de pertencerem tanto à arquitetura como à antropologia” e era “difícil pensar noutras formas, noutras representações geométricas, precisamente porque delas não temos a solução” (Rossi, 2018a, p. 111).

Em 1930, o Gruppo 7 passou a se identificar oficialmente como *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* (MIAR), e reforçou os seus vínculos com o cenário internacional por meio da participação de seus membros nos CIAM. Sua principal ação na Itália foi a organização de uma exposição, inaugurada em 1931, em Roma, que circulou também por Milão e Turim. A mostra reunia propostas destinadas à apreciação direta de Mussolini, que visitou o evento antes da abertura oficial e dialogou com os arquitetos sobre seus projetos, arquitetura moderna e as expectativas do regime para eles. Na inauguração, o grupo distribuiu um manifesto que associava o racionalismo arquitetônico ao ideário fascista. Apesar dessa ênfase ideológica, a maioria dos projetos apresentados seguia os princípios do estilo internacional e expressavam a monumentalidade característica do programa racionalista (Kruft, 2016, p. 837). Em última instância, os racionalistas buscavam articular uma síntese entre técnica moderna e permanência histórica e operavam dentro de um campo estético e

político ambíguo, no qual colaboravam com o Estado ao mesmo tempo em que refletiam sobre seus limites.

Em 1931, ano em que Aldo Rossi nasceu em Milão – onde viveria até os 10 anos de idade –, o regime de Mussolini contava com duas plataformas concorrentes para reforçar o nacionalismo pela arquitetura: uma neoclássica, ligada ao Novecento, e outra modernista, associada ao Racionalismo. Ambas foram instrumentalizadas pelo fascismo, mas o Novecento consolidou-se como a orientação arquitetônica preferida do Estado, por articular com maior eficácia tradição, monumentalidade e discurso oficial.

Nesse contexto, o regime passou a ser visto como uma alternativa viável à dicotomia política entre o liberalismo e o marxismo, o que levou à queda de mais instituições democráticas na Europa. Na Itália, a confiança era tão grande que Mussolini celebrou em 1932 o décimo aniversário da Marcha sobre Roma ⁸ com a libertação de prisioneiros comunistas (Hobsbawm, 1995, p. 109). Após a Hungria e a Alemanha aderirem a regimes autoritários em 1932 e 1934, respectivamente, Mussolini invadiu a Abissínia (atual Etiópia) em 1935, alinhando-se ao Japão, que já havia ocupado a China, em desafio à crise mundial do colonialismo.

Dentre as intervenções urbanas decorrentes do regime, destaca-se um dos mais emblemáticos exemplos do racionalismo italiano, construído na cidade de Como, a “*Casa Del Fascio*” projetada por Terragni e inaugurada em 1936 (Figura 4). Concebida como sede do partido fascista local, o edifício organiza-se em torno de um cubo transparente de vidro e concreto, onde a estrutura ortogonal torna-se elemento expressivo. A clareza formal e a ênfase na proporção, inspiradas em Vitruvius, revelam como o racionalismo se estruturava a partir de princípios que articulavam tradição e modernidade. Sua fachada em quadrícula, composta por pilares e vigas, reinterpreta o pórtico clássico segundo uma linguagem arquitetônica moderna, ao mesmo tempo em que simboliza os valores de transparência e ordem associados ao regime fascista. Tal combinação de referências é evidência de como a arquitetura modernista italiana

8 - Mobilização político-militar com caráter de intimidação, ocorrida em 1922 e organizada pelo Partido Nacional Fascista (PNF), quando milhares de militantes marcharam sobre Roma e reivindicaram o poder. O rei Vítor Emanuel III, diante da pressão e da fragilidade das instituições liberais italianas no pós-Primeira Guerra, evitou declarar lei marcial e nomeou Mussolini como primeiro-ministro. O episódio constituiu um marco de inflexão na história política europeia, pois representou a ascensão do fascismo e o início do colapso da legitimidade democrática que abriria caminho para outros regimes autoritários no século XX.

integrou o passado como componente essencial de sua identidade (Tietz, 2008, p. 29).

Apesar de seu programa político específico, a “*Casa del Fascio*” reflete a busca do arquiteto racionalista por uma arquitetura em que o valor cromático da pedra e o equilibrado jogo de luz e sombra constituem seu principal poder de persuasão. Pode-se dizer que ele teve sucesso em alcançar seus objetivos, pois, após a queda do regime, o edifício continuou a ser utilizado pela nova república italiana. No imediato pós-guerra, passou a ser chamado pela população de “*Casa del Popolo*”, em referência tanto à sua ocupação por organismos antifascistas quanto à própria *Piazza del Popolo*, onde está situado. Com o tempo, consolidou-se o nome “*Palazzo Terragni*”, em homenagem a seu projetista, e hoje abriga repartições públicas.⁹

Outro projeto importante de Terragni que viria a ter impacto na obra do jovem milanês é o Monumento a Roberto Sarfatti, edificado em granito cinza retirado no próprio local no alto do planalto de Asiago, distante cerca de 250 quilômetros a leste da região onde morou próximo ao Lago de Como (Figura 5). O arranjo formal – uma escada que conduz a um monólito – evoca a atitude ascensional do monumento funerário clássico, mas despojada de qualquer releitura escultórica tradicional. A estrutura também se apresenta como um cubo e, ao mesmo tempo, evoca a imagem de um triângulo formada pelo encontro das paredes laterais. Tal conformação confere ao fruidor a experiência de atravessar o monumento e de percebê-lo como ponto de contemplação da paisagem. A escolha do granito local reforça a ligação com o território e com a memória dos soldados que, na Primeira Guerra, lutaram exatamente no monte onde o monumento foi construído.

9 - Segundo Etlin, as denominações “*Casa del Popolo*” e “*Palazzo Terragni*” não resultam de mudanças oficiais, mas refletem usos atribuídos ao edifício no pós-guerra, primeiro por grupos antifascistas e depois pela própria administração pública (Etlin, 1991, p. 434).

Figura 4: Palazzo Terragni com Talia – Musa da Comédia – como referência de escala humana, Montagem nossa (2025).



Referência para o Palazzo Terragni: Foto de autor desconhecido (2021).

Fonte: <https://myarchitecturalguide.wordpress.com/2021/06/13/casa-del-fascio-giuseppe-terragni/> Acesso em: 17 mai. 2025.

Referência para Talia: Giorgio de Chirico, As Musas Inquietantes (1924), óleo sobre tela, 97x66 cm, coleção privada, Milão.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Disquieting_Muses.jpg Acesso em: 20 set. 2025.

Figura 5: Giuseppe Terragni, Monumento a Roberto Sarfati, que morreu em 1918 no planalto de Asiago (1935), Foto Giovanni Mello (2008)



Licença de uso: CC-BY-SA-3.0-migrated.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_a_Sarfatti.jpg

Acesso em: 16 nov. 2024.

Em comentários sobre Segrate, Gianluca Poldi ressalta que o valor do monumento reside na capacidade de comover pela harmonia das proporções, pela massa e pelo jogo de luz e sombra.¹⁰ Essa leitura ajuda a entender a posição de Terragni, para quem a escultura narrativa e a ornamentação cedem lugar ao volume monolítico. O cubo, utilizado nos dois projetos exemplificados – tornava-se o principal veículo de expressão arquitetônica, capaz de evocar o passado clássico ao mesmo tempo em que se projetava no futuro da cultura italiana. A abordagem racionalista do monumento – entendido como forma pura e dispositivo de experiência coletiva – inspirou gerações, inclusive Rossi, que fez do volume arquitetônico e da tipologia elementos centrais de seu método. A obra de Terragni lembra que, em arquitetura, mito e rito públicos são ancorados pela força intrínseca dos volumes e na relação que estes estabelecem com a história e o território.

Em 1938, a Internacional Comunista ameaçou dissolver seu capítulo italiano por considerá-lo irrelevante, ao mesmo tempo em que a Itália oficializou leis antissemitas e abandonou a neutralidade. Em 1939, líderes europeus ainda acreditavam ser possível estabilizar o continente por meio de negociações com Mussolini ou pelo seu isolamento frente à Alemanha; contudo essa esperança desmoronou com os acontecimentos que se seguiram, em particular após a invasão da Polônia pela Alemanha. Antes desses episódios, denúncias sobre o emprego de armas químicas na Etiópia e o apoio italiano aos generais envolvidos na Guerra Civil Espanhola já haviam revelado o caráter agressivo do regime e enfraquecido a confiança internacional (Hobsbawm, 1995, p.157).

Quando a guerra parecia favorável aos alemães, Mussolini declarou guerra aos Aliados em 1940. Contudo, o fascismo não trouxe à economia italiana o mesmo dinamismo alcançado pela Alemanha nazista, obrigando os alemães a intervirem em 1941 para apoiar os italianos no Norte da África. Lá, os italianos quase foi expulsa de suas colônias pelos britânicos, que operavam a partir do Egito. Este foi também o ano em que Estados Unidos e URSS entraram na guerra, o que alterou o curso do conflito. Foi nesse contexto que a família Rossi se mudou para o vilarejo de Somasca, às margens do Lago de Como, onde seus avós paternos viviam. Nesse período

10 - Interpretação crítica de Gianluca Poldi sobre o “Monumento aos *Partigiani*”; trata-se de leitura do apresentador, não de citação primária de textos de Terragni (*Aldo Rossi a Segrate, il Monumento ai partigiani*. Vídeo online, Acesso em: 01 set. 2024. Passagem em aproximadamente 00:12:30 – 00:13:45).

frequentou a escola Padri Somaschi – que fica na cidade de Como a 5 quilômetros do “*Palazzo Terragni*” – e o colégio arquiépiscopal Alessandro Volta, em Lecco. Tal decisão mostrou-se ter sido prudente, considerando os bombardeios devastadores a Milão.

Esses ataques, talvez os mais graves já sofridos na história em território italiano, resultaram na destruição de um terço da área construída da cidade, em danos a metade dos edifícios restantes e em 150 mil desabrigados. Além das milhares de vidas perdidas, o patrimônio histórico foi severamente atingido. Entre os mais afetados estavam a Galleria Vittorio Emanuele (1867), cuja cobertura foi destruída, o Teatro alla Scala (1778, Figura 6) e o Palazzo Marino (1563). Dentre os edifícios mais recentes citados, o Templo da Vitória de Muzio foi severamente danificado e teve de ser reconstruído em 1973. Outros edifícios, como a Pinacoteca Ambrosiana (1618), o hospital Fatebenefratelli (1584), o Castelo Sforzesco (1499) e a igreja de Santa Maria delle Grazie (1469), também sofreram danos, embora em menor escala.

A destruição causada pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial revelou àquela geração os limites das utopias modernistas e a fragilidade das construções com valor simbólico para a sociedade. Para ele, que viveu em Como até 1949, esse foi um período em que conviveu diretamente com a obra de Terragni, a “*Casa del Fascio*”, em um momento em que esse edifício constituía um marco visual e ideológico fundamental, capaz de mediar o rigor técnico da modernidade com o peso simbólico da história. A presença concreta deste edifício em seu cotidiano deve ter contribuído para consolidar, desde cedo, a convicção de que a arquitetura deveria ser pensada como uma forma de conhecimento ancorada na memória coletiva e na continuidade tipológica.

Figura 6: Autor desconhecido, Fotografia do Interior do Teatro Alla Scala (1778) depois do bombardeio de 1943



Fotografia publicada na Itália e de domínio público desde que os direitos autorais expiraram de acordo com lei n.633 de 22 de abril de 1941 e alterações subsequentes. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Scala_bombardamenti.jpg Acesso em: 15 set. 2025.

Figura 7: Autor desconhecido, Fotografia do Palazzo Marino (1563) depois do bombardeio de 1943



Fotografia publicada na Itália e de domínio público desde que os direitos autorais expiraram de acordo com lei n.633 de 22 de abril de 1941 e alterações subsequentes. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Scala_bombardamenti.jpg Acesso em: 15 set. 2025.

O colapso do fascismo e a mobilização da resistência reconfiguraram a vida política e intelectual italiana, e marcaram de forma decisiva a juventude do milanês. Aos 12 anos de idade, quando Mussolini caiu, ele crescia em meio à desintegração do regime, à ocupação nazista do norte da Itália e ao surgimento do movimento popular que moldaria um novo cenário ideológico. Segundo Hobsbawn (1995), apesar da limitada importância estratégica do movimento armado *partigiani*, a morte de 45 mil dos 100 mil combatentes envolvidos na luta no centro e no norte da Itália garantiu ao povo italiano a possibilidade de “deixar a memória de Mussolini para trás com a consciência limpa” (Hobsbawn, 1995, p.165). A participação de comunistas e de amplos setores da população urbana e rural na luta contra o fascismo permitiu que, ao final da guerra, o Partido Comunista Italiano (PCI) emergisse como força de massa, legitimado pela memória moral e política da resistência. Assim, o número de afiliados subiu de cinco mil para quase dois milhões (Hobsbawn, 1995, págs. 50 e 235).

Esse ambiente deve ter repercutido na formação estética de Rossi, que, mesmo antes de iniciar seus estudos formais, se encontrava imerso numa sociedade em transição. Os ideais modernistas e os princípios racionalistas herdados do início do século XX eram confrontados pela experiência da guerra e da reconstrução, além dos conflitos entre vanguardas e tradições. A tensão entre a herança arquitetônica do racionalismo, como a obra de Terragni, e a nova legitimidade adquirida por intelectuais que haviam resistido ao regime moldaram o cenário em que, como estudante de arquitetura, ele elaboraria suas primeiras reflexões. Sua formação teórica emergiu, portanto, tanto da tradição disciplinar da arquitetura moderna italiana quanto de um ambiente político carregado de contrastes, no qual os projetos culturais e urbanos precisavam, necessariamente, dialogar com uma história recente ainda em disputa. Como síntese dessas experiências, sua obra revela as tentativas de articular razão e imaginação, história e projeto, por meio de uma linguagem arquitetônica que valoriza os tipos fundamentais e a estrutura simbólica da cidade.

2.1.2 Formação e reconhecimento

No final da década de 1940, Aldo Rossi iniciou sua formação acadêmica em arquitetura. Ingressou no Politécnico de Milão em 1949 e concluiu seus estudos

em 1959, embora não se considerasse um bom aluno. Em sua Autobiografia Científica, escreveu: “no Politécnico de Milão julgo ter sido um dos piores alunos, apesar de hoje pensar que as críticas que me eram dirigidas estejam entre os melhores elogios que jamais recebi” (Rossi, 2018a, p.68).

Desde cedo, demonstrou postura crítica em relação ao ensino formal. Procurava um “saber não acadêmico, mas entendido em sentido absoluto” adquirido na “observação das coisas” (Rossi, 2018a, págs.13 e 130). Essa atitude constituiu sua visão da arquitetura como expressão cultural enraizada no contexto urbano. Sua desconfiança quanto ao ensino puramente teórico lembra o desdém futurista pelo academicismo, ainda que mais moderado. Também é possível identificar influência das vanguardas em seu comportamento, sobretudo pela semelhança com a busca de Chirico por experiências diretas no espaço urbano.

As ideias em circulação naquele período já antecipavam categorias centrais em sua obra: entendimento da cidade como forma de transmissão da memória coletiva, valorização do *genius loci* e crítica ao funcionalismo ingênuo, entre outras. Esses temas surgiram como resposta às limitações percebidas no ideário moderno e à necessidade de uma arquitetura enraizada e significativa. O ambiente de revisão e experimentação teórica, articulado a debates em outras áreas do saber, nutriu sua formação. Assuntos como a construção espontânea, os bairros experimentais e a valorização de tradições locais informaram seu pensamento desde os primeiros anos de estudo. A cidade italiana do pós-guerra, com seus desafios de reconstrução e sua riqueza histórica, oferecia o cenário concreto para tais reflexões.

Roma, Milão e outras cidades italianas – além dos congressos internacionais, escolas e revistas especializadas – formavam o cenário intelectual de sua formação. Foi nesse contexto que amadureceram suas ideias sobre o valor da memória, da forma urbana e da dimensão simbólica da arquitetura – fundamentos de sua futura teoria. Ainda em 1949, iniciou sua militância no PCI e passou a escrever sobre arquitetura e design para o jornal “*Voce comunista*”, nos primeiros anos de estudo (FONDAZIONE, 2024 online).¹¹

Sua crença na experiência prática como forma superior de aprendizado ficou clara em 1951, quando viajou à URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) a convite do partido. A visita, realizada num momento de reconstrução e

11 <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. de 2024.

transformações no contexto arquitetônico russo, ampliou seu horizonte formativo. Décadas depois, manifestou sua admiração pelas cidades históricas, pelo realismo soviético, pelos largos arruamentos de Moscou, pela arquitetura “doce e provocatória” do metrô e “das Universidades nas colinas de Lenine” (Rossi, 2018a, p.69).

Impressionado pela paisagem e pelo orgulho popular na apresentação de escolas e habitações, desenvolveu a percepção de uma arquitetura capaz de unir emoção e vontade de construção de um novo mundo. Essa experiência consolidou sua visão crítica à cultura pequeno-burguesa da arquitetura moderna – ao menos a produção comercial do funcionalismo ingênuo – e despertou seu interesse pelo realismo soviético como alternativa ao modernismo. Por isso, afirmaria: “tenho orgulho por ter sempre defendido a grande arquitetura do período estalinista” (Rossi, 2018a, p.69).

Segundo Miller (2017), ao testemunhar a transição do construtivismo russo para o realismo soviético, o pensador milanês identificou a necessidade de rever o papel da arquitetura diante das transformações sociais também na Itália. Sua crítica ao modernismo retomou os fundamentos do racionalismo italiano como base para uma nova linguagem (Miller, 2017, págs.108-110). O contraste entre construtivismo russo e realismo soviético revela dois modos opostos de conceber a arquitetura: o primeiro voltado à experimentação formal e tecnológica; o segundo, comprometido com a representação simbólica e a afirmação de uma ordem.

Enquanto o construtivismo russo, de forte apelo funcionalista, se alinhava às vanguardas ocidentais – em especial o futurismo italiano –, o realismo promovia proporções clássicas, o entendimento dos monumentos como elementos primários e uma racionalidade ancorada na tradição (Miller, 2017, págs.49-50). Ele interpretou essa reconfiguração como uma ruptura deliberada com o modernismo e percebeu que a nova arquitetura soviética reelaborava a tradição com fins estatais. Reconheceu também a complexidade das relações entre modernidade e identidade nacional, tema igualmente presente no racionalismo italiano dos anos 1930.

A leitura de Miller destaca conceitos como arquitetura pública, funcionalidade, monumentalidade, simbolismo e tradição e situa a arquitetura soviética no debate moderno sobre forma e função. A oposição entre construtivismo russo e realismo soviético expõe a tensão persistente entre autonomia formal e responsabilidade social. Para os arquitetos italianos de orientação marxista, a revalorização da funcionalidade na URSS não significava um retorno ao funcionalismo

ingênuo das vanguardas, mas resposta concreta às demandas sociais. Nesse quadro, conceitos centrais na obra de Rossi, como tipo e memória, ganharam novos contornos. Sua crítica ao funcionalismo ingênuo ressoava na arquitetura soviética: ambos rejeitavam o formalismo abstrato e buscavam reinserir a arquitetura da cidade no presente, com a espessura da memória. A arquitetura, para ele, permite possibilidades funcionais enquanto expressa ideias duradouras por meio de formas permanentes.

Suas observações sobre a arquitetura soviética integraram-se ao ambiente crítico de sua formação. A crise do funcionalismo e a busca por novas bases teóricas marcaram seu amadurecimento intelectual. Os debates filosóficos e culturais do pós-guerra, sobretudo aqueles ligados ao existencialismo e ao humanismo, influenciaram o panorama arquitetônico ocidental e forneceram ao arquiteto italiano categorias fundamentais para reflexão sobre a cidade (Sainz-Gutierrez, 2011, p.28). A introdução de temas como história, memória e sentido do lugar provocou outra concepção da arquitetura, não mais vista como mera produção técnica, mas – novamente – como prática cultural e interpretativa.

A revalorização do construir no tempo reformulou as bases da crítica arquitetônica, agora guiada mais pela memória e pelo pertencimento do que pela técnica ou forma. Ganharam força, assim, leituras críticas do modernismo que resgatavam vínculos com a tradição e a história – como reação às rupturas radicais das primeiras vanguardas e ao achatamento cultural causado pelo fascismo. Arquitetos como Ludovico Quaroni (1911-1987), Ernesto Nathan Rogers e Giuseppe Samonà (1898-1983) propuseram alternativas ao modernismo dogmático por meio do experimentalismo, da atenção ao território e da complexidade das formas urbanas. Essa postura contrastava com abordagens mais sistemáticas, como as de Saverio Muratori (1910-1973), e abriu caminho à reflexão de Rossi, cuja obra futura se caracterizaria pela incorporação crítica de referências históricas. Segundo Sainz-Gutierrez (2011), foi no diálogo – direto ou indireto – com Quaroni, Rogers, Samonà, Muratori e suas obras que o arquiteto milanês formulou suas primeiras posições (Sainz-Gutierrez, 2011, p.42). Entre eles, Rogers ocupou um lugar especial, tendo sido registrado como “aquele a quem posso também chamar o meu mestre” (Rossi, 2018a, p.78).

A influência de Rogers manifestou-se sobretudo na revista “*Casabella-continuità*”. A trajetória do periódico reflete importantes transformações no

pensamento arquitetônico italiano. Fundada em 1928 como “*La Casa Bella*”, a revista buscava articular arte, arquitetura e cultura. Em 1933, tornou-se “*Casabella*” e aderiu aos princípios do racionalismo italiano. Contudo, com a ascensão do fascismo e a repressão à produção intelectual, foi interrompida em 1943. Somente em 1954, no contexto de reconstrução cultural do pós-guerra, a revista foi retomada sob direção de Rogers, agora com o nome de “*Casabella-continuità*”. O acréscimo de “*continuità*” evidenciava o propósito de restabelecer o vínculo entre a tradição interrompida e os novos rumos da arquitetura.

A retomada do periódico simbolizou a reconstrução de uma plataforma crítica sintonizada com as exigências contemporâneas da prática arquitetônica. Representava o desejo de restaurar a continuidade interrompida pela violência ideológica do fascismo. Assim, o retorno da revista marcou a rearticulação dos debates interrompidos pela guerra, e impulsionou uma nova reflexão teórica e cultural sobre a arquitetura italiana (Boaventura, 2019, p.45). Foi nesse ambiente renovado que o então estudante do Politécnico de Milão, começou a publicar suas primeiras reflexões críticas.

O primeiro artigo documentado do então estudante, publicado em 1954 com o título “A consciência de poder dirigir a natureza”, resulta de sua viagem à URSS¹² e já revela seu interesse por temas que transcendem a dimensão técnica da arquitetura. Essa estreia editorial insere-se no contexto de sua formação, marcada por uma atitude reflexiva diante das críticas recebidas durante sua permanência na instituição milanesa. Sobre isso, ele comenta: “escapava-me e ainda hoje me escapa grande parte do significado da evolução do tempo; como se o tempo fosse uma matéria que observo do exterior” (Rossi, 2018a, p.69). Esta resistência ao fluxo contínuo do tempo antecipa a originalidade de seu pensamento, na qual memória, experiência direta do lugar e sentido histórico se tornariam fundamentos essenciais. Talvez Rogers tenha percebido a peculiaridade dessa abordagem intelectual, pois, em 1955, convidou-o a integrar a redação da “*Casabella-continuità*”, onde iniciou sua atividade sistemática de ensaios, resenhas e análises.

12 - Segundo Sá (2019): “um pequeno artigo, mas muito intenso, para o *Voce comunista* continha esse nó vital ainda quase em intuição. A consciência de poder dirigir a natureza partia da recensão a um filme soviético, Michurin, realizado por Aleksandr Dovjenko sobre o lendário biólogo russo Ivan Vladimirovich Michurin que, a partir da ideia de ambiente, acreditava poder orientar a evolução biológica das espécies, resolvendo os problemas dos grandes campos áridos da Rússia e escapando assim ao determinismo da seleção natural” (Sá, 2019, p.85).

A formação do arquiteto não se dissocia do questionamento dos paradigmas modernos então hegemônicos. Essas transformações não ocorreram de forma linear ou uniforme, mas foram resultados da tensão entre continuidade e ruptura. Enquanto o funcionalismo ainda detinha grande influência institucional, novas correntes reivindicavam uma reconsideração dos vínculos entre arquitetura, tempo, lugar e experiência concreta do habitar. A crise dos CIAM e sua dissolução evidenciam o contraste entre os modelos abstratos do urbanismo moderno e as exigências históricas e sociais do pós-guerra (Sainz-Gutierrez, 2011, págs.25-26). Esse deslocamento torna-se particularmente visível nos congressos de 1951, 1953 e 1956, quando se introduziu a ideia do coração da cidade como espaço da vida comunitária, destacou-se o habitat como estrutura da experiência urbana cotidiana e afirmou-se a identidade como valor essencial da cidade, precisamente porque sua ausência era considerada como um dos males mais graves da cidade moderna (Sainz-Gutierrez, 2011, págs.28-29).

Nesse ambiente intelectual dos pós-guerra, o teórico milanês imergiu em um debate que colocava em xeque os fundamentos do funcionalismo e propunha à arquitetura uma relação renovada com a memória e o lugar. A crise dos CIAM, cristalizada pela formação do Team 10 ¹³, refletiu um choque geracional: jovens arquitetos – nascidos entre as guerras e na preparação de um novo conflito – reivindicavam uma prática capaz de captar as urgências sociais e as especificidades locais, em oposição ao universalismo defensivo da velha guarda (Sainz Gutiérrez, 2011, págs. 29-30).

Foi nesse período – entre a convicção de que a modernidade exigia incorporar dados pré-existentes do *genius loci* e o afastamento aos cânones homogêneos – que o pensador forjou sua posição teórica. A ênfase na tipologia como princípio estruturante, na articulação poética da imagem e na dimensão memorial do lugar reflete a herança do racionalismo italiano. Ao estudar esses confrontos, ele desenvolveu uma visão da arquitetura como prática cultural situada, capaz de mediar a transmissão da memória coletiva e reinventar, a cada projeto, o sentido histórico da cidade.

Neste contexto, a identificação da habitação como um problema autônomo

13 - Órgão constituído após fim dos CIAM, intencionalmente desestruturado, que tinha como tarefa organizar reuniões de um grupo composto principalmente por arquitetos, com o objetivo de discutir e desenvolver ideias e documentos conjuntos sobre arquitetura e urbanismo.

no campo da arquitetura enquanto arte tornou-se central em seu pensamento. Essa concepção já se esboçava quando o pensador defendeu, em um artigo polêmico, que propor uma nova arquitetura exigia reconhecer a indissociabilidade entre herança e transformação. A tensão entre tradição e ruptura atravessa essa produção e aparece com clareza nesse primeiro escrito extenso: “O conceito de tradição na arquitetura neoclássica milanese” (Sá, 2019, p.85). Redigido em 1956, aos 25 anos, como tese de fim de curso sob a orientação de Rogers e Liliana Grassi (1923-1985), esse ensaio marcou uma maturação intelectual e foi, mais tarde, reconhecido pelo autor como “uma das coisas mais importantes que escrevi” (Rossi, 2018a, p.69). O texto articulava uma interpretação historicamente fundamentada da arquitetura neoclássica de Milão com o plano urbanístico da cidade moderna, e combatia o juízo apressado de que a cidade seria feia. O pensador revela-se, assim, sensível à articulação entre linguagem arquitetônica e estrutura social, o que sustentaria essa reflexão contínua sobre tradição e modernidade.

O teórico compreende a tradição na arquitetura neoclássica de Milão por meio de uma leitura singular de Palladio, que associa a moral política da Antiguidade à liberdade e ao caráter econômico de suas obras. Essa interpretação permite entender o classicismo como uma atitude realista e transformadora, enraizada nas exigências sociais e políticas do presente. Ao retomar Palladio como matriz do neoclassicismo lombardo, o teórico reafirma a autonomia da arquitetura italiana frente à hegemonia francesa e introduz um classicismo moderno, político e realista. Cumpriu, assim, um dos objetivos do futurismo italiano – recuperar a percepção de que a Itália teve papel secundário na arquitetura europeia do século XIX –, mas com uma estratégia oposta: valorização da tradição, em vez de ruptura. A tese esboça uma genealogia alternativa da modernidade arquitetônica, em diálogo com figuras como Etienne-Louis Boullée (1728-1799) e, sobretudo, Loos, cuja obra e postura crítica são assimiladas no contexto da revista “*Casabella-continuità*”. A partir desse engajamento, o pensador passa a empregar a escrita como método de investigação e como forma crítica de construção dessa posição disciplinar. Loos torna-se figura central em sua formação e objeto de reflexão ao longo de toda a vida.

A atuação intelectual do teórico milanês ganha novo destaque com a publicação de um influente texto: “O passado e o presente na nova arquitetura” (Sá, 2019, p.95). O artigo, embora breve, causou forte impacto ao afirmar que a nova arquitetura, para ser verdadeiramente moderna, deveria estar ancorada numa relação

essencial com o passado. A repercussão foi tamanha que gerou uma das principais controvérsias editoriais da época, envolvendo Rogers e Reyner Banham (1922-1960), então editor da *Architectural Review*. Rogers enfrentou as acusações de “historicismo infantil” de Banham nas páginas da “*Casabella continuità*”. Esse embate ofereceu ao teórico milanês um modelo de atuação disciplinar que articulava a invenção formal e diálogo com o passado, reafirmando a memória como elemento constitutivo da forma arquitetônica.

O ensaio foi publicado num momento delicado para o Movimento Moderno. A crítica ao racionalismo cresceu por causa de obras que mostraram tensões internas do discurso moderno. No CIAM de Otterloo, em 1959, a Torre Velasca (Figura 8), projetada pelo grupo italiano BBPR (Banfi, Gianluigi; Barbiano di Belgioioso, Lodovico; Peressutti, Enrico; Rogers, Ernesto Nathan), causou desconforto por sua aparência “nostálgica”, isto é, por retomar aspectos monumentais e clássicos numa escala urbana que, para o modernismo, não condizia com os parâmetros funcionalistas em um desafio à lógica racionalista dominante. De modo distinto, a Capela de Ronchamp, de Le Corbusier, também suscitou críticas: embora não reinterpretesse aspectos memorialistas, como a torre em Milão, introduziu recursos expressivos e tectônicos que fugiam à relação forma-função até então considerada como fundamental, o que antecipou “os sinais de uma crise” na arquitetura moderna ante a emergência de outras linguagens formais (Sá, 2019, p.90).

Esses episódios expuseram fissuras mais profundas da confiança em soluções universalizantes e a emergência de obras que retomavam a memória como recurso projetual. A crise teve razões formais e teóricas: o racionalismo mostrava limites frente às demandas sociais, à memória coletiva e à legibilidade da cidade. Nesse contexto, a postura de Rossi representou uma inflexão consciente: sua defesa de vínculos com o passado e de princípios tipológicos ofereceu ao debate uma alternativa teórica que não reduzia a memória a ornamentação ou revivalismo. Sua intenção textual e projetual marcou, assim, uma mudança no discurso moderno ao legitimar a revalorização da tradição e das formas herdadas como operadores críticos e projetuais como alternativa ao dogmático funcionalismo ingênuo.

Figura 8: BBPR, Torre Velasca (1959). Foto de David Dorban (2009).



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torre_Velasca_01.jpg

Acesso em: 18 mai. 2025. Licença de uso CC-BY-2.0.

Ainda nesse ano, o autor milanês publica o artigo “*Una critica che respingiamo*”,¹⁴ uma resposta direta à leitura feita por Hans Sedlmayr (1896-1984) – historiador da arte austríaco conhecido por críticas contundentes à arte moderna – no livro “*Die Revolution der Modern Kunst*”,¹⁵ recém-traduzido para o italiano em 1958 (Sá, 2019, p.91). Sedlmayr acusava a arte moderna de abandonar sua essência ao comprometer-se com a vida cotidiana, a inteligibilidade e a ideia de revolução. Rossi, ao contrário, via nesse compromisso a chance de reencontrar o sentido da arquitetura, desde que mediado por uma leitura histórica atenta. Em sua análise, opõe-se tanto à historicidade quanto ao apriorismo – posturas que, segundo ele, ameaçavam reduzir a arquitetura moderna a um exercício teórico desvinculado das condições culturais e coletivas que moldam sua forma.

Rossi critica o fechamento da arquitetura moderna em torno de formas transformadas em símbolos esvaziados de conteúdo e denuncia a conversão do Movimento Moderno em um sistema moralista e auto justificado, no qual certos elementos formais passaram a funcionar como signos inquestionáveis de modernidade. Isso demonstra que, por vezes, o pensador subestimou o valor renovador e os avanços técnicos e sociais de algumas práticas modernistas. Em sua resenha do livro “*L’ordre grec – Essai sur le Temple Dorique*”,¹⁶ de François Calis, publicada em 1958, o arquiteto italiano aprofunda essa crítica ao estendê-la à própria ideia de clássico. Segundo ele, a tentativa de aplicar à arquitetura moderna um princípio universal e necessário – uma espécie de ordem objetiva – equivaleria a reduzi-la a uma “disposição numérica”, a um esquema estéril (Sá, 2019, p.92). Contra essa tendência, afirma que a modernidade arquitetônica se constrói nas relações com a vida concreta, como ocorria na experiência clássica de Alberti, cuja normatividade inspirava-se na vida, e não em uma lógica a priori.

Esse esforço por reinserir a arquitetura no campo da experiência concreta ganha novo impulso na década de 1960, quando a estabilidade econômica da Europa Ocidental favorece o surgimento de uma crítica mais sistemática à ortodoxia funcionalista. Como observa Hobsbawm (1995), foi somente nesse período que a prosperidade passou a ser considerada garantida e o desemprego atingiu índices historicamente baixos, o que criou um ambiente propício à reorientação crítica das

14 “Uma crítica que rejeitamos” tradução livre.

15 “A revolução da arte moderna”, tradução livre.

16 “A Ordem Grega – Ensaio sobre o Templo Dórico”, tradução livre.

disciplinas projetuais (Hobsbawm, 1995, p. 254). É nesse contexto que Rossi começa a escrever “A Arquitetura da Cidade”, que só viria a ser publicado em 1966. O autor descreve essa fase como um momento de intensa busca por leis tipológicas atemporais, alimentada por caminhadas pelas cidades europeias, leituras de várias áreas do saber e lembranças de sua própria infância (Rossi, 2018a, págs. 42-43).

Em paralelo à redação do livro, o teórico publicou os artigos “*Il problema della periferia nella città moderna*”,¹⁷ (1960), “*La città e la periferia*”¹⁸ e “*Risposte a sei domande*”,¹⁹ (ambos de 1961) (Miller, 2017, p. 167). Participou da comissão de estudos sobre periferia da XII Trienal de Milão e construiu sua primeira obra, uma villa em Ronchi que revela influências do racionalismo italiano (Fondazione, 2024, online).²⁰ Essas ações marcaram seu distanciamento dos códigos morais do modernismo tardio e da utilização retórica do vernacular no discurso neorrealista.²¹ Rossi via naquele uso instrumentado da imagem vernacular uma tendência a estetizar a miséria e a reproduzir uma ordem simbólica que pouco contribuía para a transformação social.

De fato, a arquitetura moderna – nas suas manifestações que buscaram uma linguagem universal pelo funcionalismo ingênuo – muitas vezes negligenciou necessidades contextuais, produziu ambientes alienantes e falhou em proporcionar uma identidade e pertencimento a seus habitantes, o que resultou em degradação do espaço e marginalização social. Logo, a crítica do arquiteto italiano não foi apenas uma rejeição de uma estética vernacular, mas um questionamento da instrumentalização de imagens da pobreza sem uma necessária – em sua opinião – promoção de uma verdadeira transformação social. Sua crítica se alinha a uma corrente de pensamento que busca uma arquitetura mais sensível às realidades sociais e culturais, sem simplificação ou estetização da miséria.

Em “*La città e la periferia*”, o crítico denuncia o uso ideológico dessas imagens como instrumento de estagnação social e inaugura uma leitura crítica da cidade moderna como estrutura política e simbólica (Miller, 2017, p.167). O projeto

17 - “O problema do subúrbio na cidade moderna”, tradução livre.

18 - “A cidade e o subúrbio”, tradução livre.

19 - “Respostas a seis perguntas”, tradução livre.

20 - <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. de 2024.

21 - Aqui emprega-se “neorrealista” em sentido crítico e restrito: refere-se a correntes culturais pós-guerra que idealizaram ou instrumentalizaram o vernacular e as imagens da pobreza como recursos estéticos ou políticos. Não se trata de estigmatizar a arquitetura vernacular em si, nem Rossi pretendia isso. A crítica recai sobre os usos retóricos identificados no texto de Miller (2017).

político embutido nas formas urbanas passa a ocupar lugar central em sua reflexão. O pensador entende que as configurações espaciais refletem e condicionam relações de poder, como mostra sua interpretação do plano de Haussmann em Paris, que ele entende como expropriação política a serviço da burguesia. Esses escritos marcam o início da sistematização teórica que articula análises formal e histórica, em uma proposta disciplinar voltada para a compreensão da cidade como *locus* da memória (Sainz-Gutierrez, 2011, p.124). A recorrência de monumentos e imagens resistentes ao tempo configura uma abordagem tipológica oposta ao urbanismo de zoneamento e oferece uma alternativa baseada na legibilidade do espaço e na permanência dos lugares.

Essa postura crítica manifesta-se também nos debates da “*Casabella-continuità*”, onde o autor e seus colaboradores construíram alternativas metodológicas ao planejamento proposta por Muratori – líder da outra vertente na equipe editorial. O teórico propôs uma abordagem fundamentada na leitura dos elementos estruturais da cidade e na valorização das formas persistentes como operadores de sentido. Em parceria com Aymonino, desenvolveram um projeto urbano para a Zona Farini, em Milão, que ilustra esse raciocínio: em vez de impor uma ruptura ao tecido urbano existente, buscaram restaurar a continuidade por meio de “áreas de sutura”, articulações físicas e simbólicas entre centro e periferia, capazes de recuperar a legibilidade da cidade (Miller, 2017, p.156). A valorização da rua, da arquitetura e da clareza formal das tipologias se afirmava como gesto político orientado por uma ética do lugar e da memória. Essas experiências antecipam as teses de “A Arquitetura da Cidade”, como experimentos de uma concepção da cidade como obra coletiva e da arquitetura como instrumento de leitura e transformação crítica do espaço urbano.

A partir daí, sua trajetória se consolidou por meio de uma busca sistemática pela autonomia disciplinar. Sua produção teórica se organizou com base na ideia de que os fenômenos urbanos devem ser compreendidos a partir de um ponto de vista arquitetônico, ou seja, um “urbanismo para arquitetos”, no qual a leitura da cidade parte da experiência e do projeto arquitetônico, sem ignorar as contribuições de outros campos do saber, como sociologia, geografia ou história (Sainz-Gutierrez, 2011, p.70). Essa abordagem enfatiza a compreensão da cidade como um sistema estruturado, articulado por signos, permanências reconhecíveis e relações sociais, em que a experiência do habitar e as formas que organizam a vida coletiva são essenciais para análise e o projeto urbano a partir do conhecimento específico da Arquitetura, sem

perder o vínculo com seu contexto histórico e social. Inspirado por Ferdinand de Saussure (1857-1913), Rossi entende a cidade como um sistema dotado de estrutura, que integra história e experiência concreta a uma racionalidade capaz de organizar o saber disciplinar e orientar o projeto arquitetônico de forma consciente e crítica.

Sua atuação se intensificou em um cenário de intensas transformações econômicas e sociais na Itália. O chamado “milagre econômico”, consolidado na década de 1950, provocou rápida urbanização e difundiu modelos modernos de planejamento e habitação. A modernização produtiva, impulsionada por políticas de desenvolvimento territorial, acelerou a expansão das cidades em ritmo acelerado e agravou o apagamento das formas históricas e identidades locais.

Em 1961, participou da conferência *Quindici anni di architettura in Italia*,²² promovida por “*Casabella-continuità*”, marcando sua entrada definitiva nos debates intelectuais do pós-guerra sobre tradição e modernidade. No mesmo ano, recebeu convite para visitar a República Democrática Alemã – a Alemanha Oriental –, o que sinaliza o crescente reconhecimento internacional de sua obra (FONDAZIONE, 2024 online).²³ Essas experiências o colocaram em diálogo direto com o debate europeu sobre reconstrução urbana.

Quando discussões a “cidade regional” de Lewis Mumford (1895-1990) ganharam força em 1962, o conceito foi debatido em convenções e popularizado em revistas, como a “*Casabella-continuità*”. Segundo Miller, a cidade regional foi reinterpretada pelos urbanistas italianos como “centros direcionais” destinados a organizar a expansão da cidade e funcionar como nós de uma estrutura que buscava coordenar o crescimento urbano de forma sistemática. Ao lado de Aymonino, Rossi participou desses debates e compartilhava algumas preocupações do funcionalismo sistêmico, como mobilidade, estrutura territorial e legibilidade urbana, mas procurava ir além dessa lógica e resgatar a dimensão simbólica e histórica da cidade. Nesse sentido, sua abordagem sugere uma crítica implícita ao conceito de cidade regional, pois a ênfase em planejamento ordenado e na adaptação sistemática das partes urbanas pode diluir ou negligenciar a riqueza histórica, cultural e social dos lugares e reduzir a cidade a um mecanismo de crescimento funcional, sem atenção suficiente às experiências concretas de habitar, ou à memória coletiva. Miller também indica que

22 “Quinze anos de arquitetura na Itália”, tradução livre.

23 <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. de 2024.

a aplicação desse modelo, ao criar fluxos contínuos de elementos urbanos adaptativos, estabelece um sistema em permanente transição, mas que se organiza como um “todo coerente” – característica que, embora racional, corre o risco de uniformizar e homogeneizar o espaço urbano, um problema que o arquiteto milanês buscava evitar. Esse posicionamento aproxima Rossi das críticas que Manfredo Tafuri (1935-1994) lançaria em 1979, nas quais o autor alertava para a perda da heterogeneidade e de distinção espacial nos projetos de grande escala, caracterizados por fluxos contínuos e elementos em interação dinâmica, mas organizados como um “todo coerente” (Miller, 2017, p.151).

Ao contrário das propostas que buscavam adaptar a cidade aos imperativos da industrialização e do consumo, Rossi privilegiava o estudo das formas permanentes – elementos que, ao resistirem à transformação, conferem estrutura e identidade aos lugares. Influenciado por Muratori, sua leitura da cidade incorporava a análise tipológica enquanto recusava o historicismo dogmático. Para o teórico milanês, a tipologia não era um inventário fixo, mas um instrumento para compreender os processos de transformação urbana e o princípio da arquitetura. A experiência concreta do lugar, a sedimentação da memória coletiva e a imagem pública dos edifícios – sobretudo dos monumentos – tornavam-se centrais em sua concepção de arquitetura.

Essa valorização da permanência também se reflete em sua crítica à autonomia artística da arquitetura moderna. Ao contrário das vanguardas das décadas anteriores, que buscavam romper com a tradição em nome de uma linguagem abstrata e universal – ainda que tenha contribuído para a racionalização do projeto pela introdução de inovações técnicas e espaciais relevantes –, Rossi procurava recompor o vínculo entre forma arquitetônica e história urbana (Miller, 2017, p.152). A imagem da cidade, nesse sentido, emergia da capacidade das formas construídas de condensar significados duradouros.

Entre 1963 e 1965, essas ideias começaram a se concretizar em projetos e textos. A reforma do Museu de História Contemporânea de Milão, com a criação do “Salão das Bandeiras”, antecipava sua preocupação com a arquitetura como suporte da memória nacional. No mesmo ano, o pensador passou a atuar como assistente de Quaroni na Escola de Planejamento Urbano de Arezzo e iniciou a colaboração com Aymonino no IUAV. Essa presença simultânea no ensino, na pesquisa e no projeto foi decisiva para o amadurecimento de sua visão disciplinar. Como Quaroni, o autor

milanês entendia a cidade como uma questão política e cultural – lugar de sedimentação de valores coletivos, que a arquitetura deve revelar e preservar.

Em 1964, publicou a pesquisa “*Contributo al problema dei rapporti fra tipologia edilizia e morfologia urbana*”,²⁴ comissionada pelo Instituto Lombardo, em que propôs a articulação entre formas arquitetônicas recorrentes e estruturas urbanas consolidadas. A obra antecipava os argumentos centrais de “A Arquitetura da Cidade”, reafirmando a tipologia como categoria operativa do pensamento arquitetônico. No mesmo ano, participou da XIII Trienal de Milão com uma instalação no Parque Sempione, reafirmando seu interesse por experiências que uniam o efêmero à tradição formal. Já em 1965, ao assumir o título de libero docente no Politécnico de Milão, passou a ocupar posição estratégica no debate acadêmico, o que lhe permitiu difundir suas ideias a uma nova geração de arquitetos italianos.

Entre os poucos consensos sobre a chamada “arquitetura pós-moderna” está sua origem nesses debates dos anos 1960 sobre a atuação dos arquitetos. Um dos principais promotores desses debates foi o movimento neorracionalista, que se destacou por tentar evitar que o campo profissional fosse dominado pela lógica das grandes cidades internacionais. A versão italiana do movimento, *La Tendenza*, marca sua origem em 1966 com a publicação de “A Arquitetura da Cidade”. Nesse livro, o teórico apresenta sistematicamente suas bases, mais pela reflexão textual do que pela execução de projetos. Esse viés teórico diferenciou sua produção tanto do que ele chamou de “funcionalismo ingênuo” quanto das colagens historicistas atribuídas ao pós-modernismo. Diante da crescente influência do capitalismo na constituição de grandes aglomerações urbanas, o autor milanês reconheceu a importância das circunstâncias regionais como singularidades decisivas nas operações urbanas (Frampton, 2000, p.357).

Sua atuação editorial nesse período também foi significativa. Na direção da série “*Polis – Quaderni di Architettura Urbanistica*”, da editora Marsilio, promoveu a publicação de autores como Boullée, cujo pensamento utópico e racionalista – centrado na monumentalidade e na evocação simbólica da arquitetura – dialogava com sua própria busca por uma linguagem essencial e expressiva. Ao lado de Boullée, autores como Rogers e Quaroni reforçavam a rede de referências que alimentava sua

24 “Contribuição para o problema da relação entre tipologia de edifícios e morfologia urbana”, tradução livre.

crítica ao funcionalismo e à abstração das linguagens modernas (FONDAZIONE, 2024 online).²⁵

Em 1965, venceu o concurso para o projeto da praça da prefeitura de Segrate e o “Monumento aos *Partigiani*” (Figura 9). A construção foi concluída em 1967. A escolha do tema – a resistência antifascista –, somada à contenção formal do projeto, evidencia seu interesse por uma arquitetura de memória, capaz de carregar sentido público sem recorrer a retóricas efusivas. Esse gesto silencioso, rigoroso e simbólico reforça seu distanciamento tanto do funcionalismo tecnocrático quanto da linguagem pós-moderna emergente.

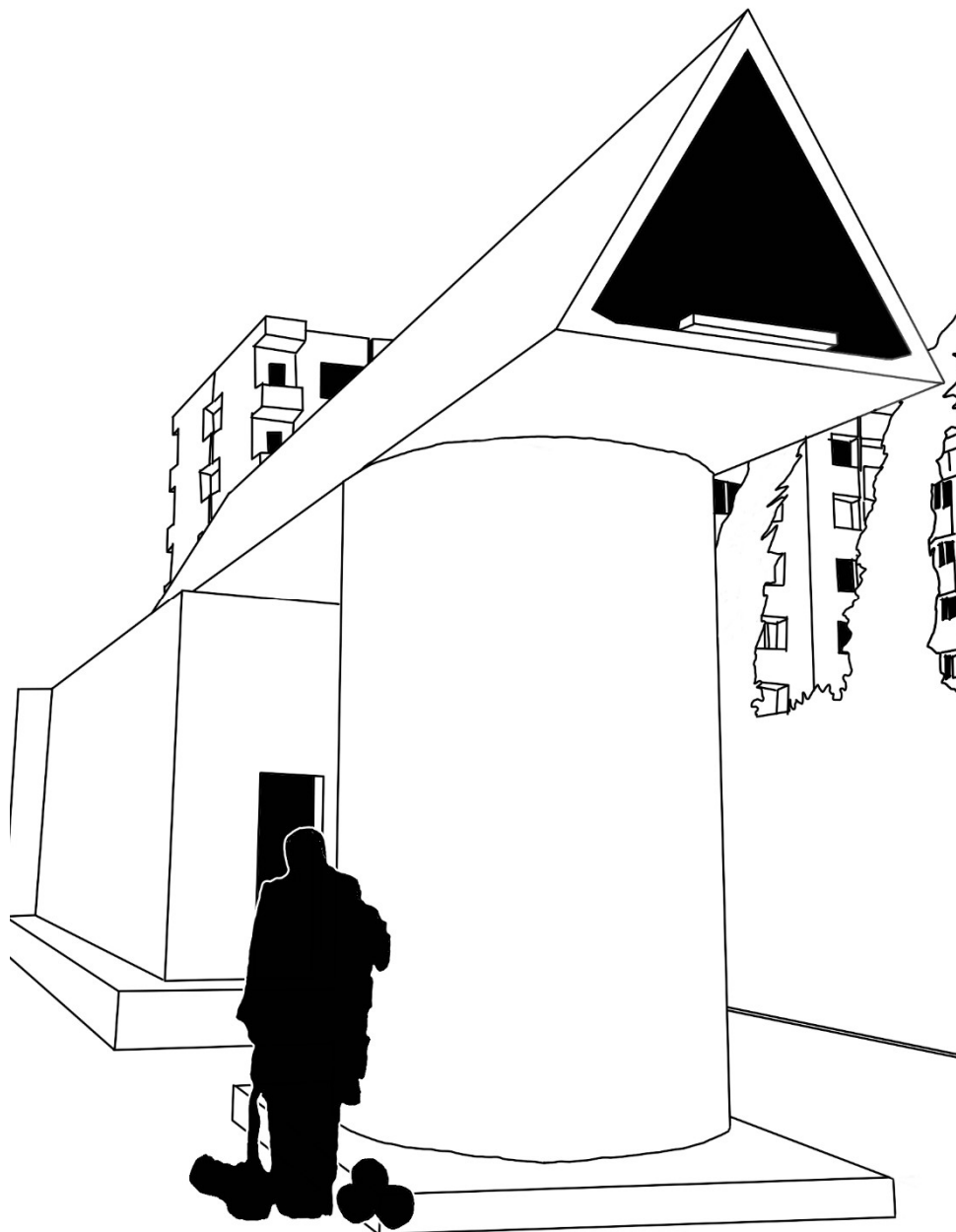
Em paralelo, o projeto para a unidade residencial de San Rocco, desenvolvido em 1966, exemplifica sua aplicação da racionalidade tipológica à escala arquitetônica. Fundado na quadrícula romana aplicada à paisagem lombarda, o projeto se pretendia infinito em termos teóricos, rigoroso, quase asséptico – uma forma ideal cuja precisão racional era, segundo o arquiteto milanês, “sulcada por uma fissura”, um leve deslocamento que introduzia ambiguidade e simbolismo sem romper a estrutura. Esse gesto mínimo revelava sua sensibilidade para com a memória e os acidentes do tempo: o espelho mantinha-se em sua moldura, mas o reflexo – assim como a cidade – estava “levemente descomposto” (Rossi, 2018a, p.65–66). Em reflexão posterior, ele associaria esse tipo de operação à ideia de rito:

Se tivesse de falar hoje de arquitetura diria que é mais um rito do que uma criação; porque conheço profundamente as amarguras e o conforto do rito. O rito dá-nos o conforto da continuidade, da repetição, obriga-nos a esquecimentos enviesados porque, não podendo evoluir, cada mudança seria destruição (Rossi, 2018a, p.65).

Em meio a essas mudanças, envolveu-se intensamente com a tradução do “*Essai sur l’art*” de Étienne-Louis Boullée, publicada em 1967 pela editora // *Saggiatore*. A leitura e tradução da obra revelam uma aproximação intelectual e afetiva com um pensamento arquitetônico voltado à relação entre forma, razão e imaginação. É nesse período que se consolidam os contornos da sua teoria da cidade, cuja tipologia e imagem coletiva encontrariam em Boullée um antecessor paradigmático.

25 <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. 2024.

Figura 9: Aldo Rossi, Monumento aos *Partigiani* (1967) em Segrate, com “Sombra” como escala humana. Montagem nossa (2025).



Referência para o “Monumento aos *Partigiani*”: Foto de autor desconhecido apresentada no vídeo *Aldo Rossi a Segrate, il Monumento ai partigiani* por Gianluca Poldi. Disponível em: <https://youtu.be/MKIKgbvL4zQ?si=Ld1cgRckPKtgu-6J> Acesso em: 01 set. 2024. Referência para a “Sombra”: Giorgio De Chirico, *Enigma de Um dia* (1914), óleo sobre tela 186 x 140 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: <https://bragnomuseum.com/opere/enigma-di-una-giornata/> Acesso em: 19 mai. 2025.

2.1.3 Arquitetura de tendência

Com a publicação de “A Arquitetura da Cidade” e da versão italiana do livro de Boullée, “*Architettura. Saggio sull’Arte*”, Aldo Rossi já não se via como um pensador em amadurecimento. Segundo ele, a tradução “não poderia ser considerada uma obra da juventude” (Rossi, 2018a, p.79). Ao contrário, seu reconhecimento internacional crescia a cada ano, mesmo em um período de forte instabilidade política e cultural. De acordo com Hobsbawn (1995), a organização comunista na Itália, inicialmente fortalecida pela imagem positiva da resistência, desfez-se entre 1956 e 1968. A ruptura entre China e URSS no final da década de 1950, o afastamento dos partidos comunistas ocidentais – em especial o italiano – e a fragmentação do bloco soviético revelaram a falência do projeto liderado por Moscou. O ideal de progresso técnico e razão universal, base da cultura moderna, entrou em crise.

O intelectual italiano reconheceu em 1968 uma inflexão decisiva em sua trajetória, conectando-a diretamente às transformações globais daquele ano. Descreveu esse momento como uma “convulsão geral da cultura” que reativou questões criativas antigas. A mudança consistiu na rejeição ao que chamou de “fases intermediárias” – a valorização da coleta e do inventário – e preferência por ações centradas na importância “do início e do fim” (Rossi, 2018a, p.124). Seu foco deixou de ser o de alguém que “lia os livros de geografia urbana, de topografia, de história urbana como um general que quisesse conhecer todos os possíveis teatros de guerra: as colinas, as portas, os bosques” (Rossi, 2018a, p.42). Em vez disso, passou a buscar um refinamento conceitual e disciplinar da arquitetura:

Mostrar a arquitetura através dos dados que lhe eram próprios significava colocar o problema de maneira científica retirando qualquer sobre-estrutura, ênfase e retórica que se lhes tinham incrustado nos anos de vanguarda. Portanto, cada vez mais a dissolver um mito; a repor a arquitetura entre as artes figurativas e a engenharia (Rossi, 2018a, p.126).

Sainz-Gutierrez (2011) situa essa ruptura de 1968 como o momento em que se evidenciou a crise dos fundamentos da cultura moderna. Os protestos de maio

revelaram um mal-estar latente desde as guerras. A confiança na técnica e no progresso já se mostrava insustentável, como alertaram os pensadores da Escola de Frankfurt. Essa crítica alcançou também a Arquitetura e enfraqueceu o otimismo funcionalista e a crença na racionalidade como resposta suficiente às necessidades humanas.

Nesse cenário, o autor reelaborou suas inquietações filosóficas como fundamentos de sua teoria. A ênfase na tipologia, na imagem e na memória coletiva refletia uma crítica consciente aos limites da modernidade, sobretudo às suas manifestações carregadas de confiança acrítica na racionalidade e no funcionalismo com soluções universais. Ao mesmo tempo, essa rejeição não implicava um abandono total do modernismo. Rossi reconhecia certos avanços técnicos e operativos que soube aproveitar enquanto procurava ressignificar a prática arquitetônica a partir de princípios mais atentos à memória e à experiência concreta. Sua teoria da cidade, já consolidada, propunha uma forma urbana estável, capaz de integrar passado e presente, sem ignorar os traumas históricos que a marcaram e reforçou a ideia da cidade como forma autônoma, dotada de significado histórico e poético.

A experiência política de 1968 revelou os limites das transformações revolucionárias, especialmente entre estudantes e intelectuais, que retornaram aos partidos tradicionais de esquerda ou ingressaram na academia (Hobsbawn, 1995). Nesse contexto, o teórico milanês avançava na formulação de uma resposta crítica à crise da modernidade por meio de sua teoria da cidade análoga. O prefácio à segunda edição italiana de “A Arquitetura da Cidade”, publicado em 1969, marca esse momento. Nele, Rossi define a analogia como um procedimento compositivo capaz de construir novos fatos urbanos a partir de elementos significativos da realidade (Sainz-Gutierrez, 2011). Embora as origens da teoria remontem a 1964, quando analisou uma pintura de Canaletto sobre Veneza, esse é o primeiro texto em que ele trata explicitamente do tema (Figura 10). Como estratégia projetual, a cidade análoga dispensa sistemas racionais universalizantes e aposta na articulação sensível entre memória e tipologia por meio da imagem. Enquanto o marxismo militante se dissolia em práticas fragmentadas, o autor propunha um conhecimento poético e crítico da cidade, orientado pela experiência histórica.

Figura 10: Giovanni Antonio Canal, chamado *il Canaletto*; Capricho com Arquiteturas Paladianas (1755-59), óleo sobre tela, 56 x 79 cm, Parma, Galleria Nazionale.



A pintura representa a Basílica de Vicenza, o projeto (nunca construído) de Palladio para a Ponte de Rialto em Veneza e um esboço do Palácio Chiericati de Vicenza. Fonte: <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1049-1/1142-antonio-canal-called-canaletto-copy-after.html> Acesso em: 15 set. 2025.

Esse desenvolvimento teórico ganhou expressão concreta no projeto residencial no bairro Gallarate, em Milão, desenvolvido entre 1968 e 1970 em colaboração com Aymonino (Figura 11). O projeto surgiu em meio à instabilidade política e social na Itália: greves operárias paralisavam fábricas e serviços, e crescia o temor de um golpe de Estado apoiado pelos Estados Unidos, a depender do resultado das eleições de 1970 – cenário que refletia a crise global das democracias liberais e das estratégias revolucionárias tradicionais (Hobsbawn, 1995). No mesmo período, o arquiteto consolidou sua posição como professor no Politécnico de Milão, iniciou as obras de uma escola secundária em Broni e assumiu uma cátedra temporária em Palermo (Fondazione, 2024, online).²⁶ O Gallarate, nesse sentido, constitui uma tentativa de materializar arquitetonicamente os princípios que ele vinha desenvolvendo: a importância dos elementos permanentes, a articulação entre forma e memória, e a valorização dos tipos e das imagens herdadas da tradição.

Na “Autobiografia Científica”, Rossi reflete sobre a colunata do Gallarate como uma forma semelhante à fachada do Convento de *las Pelayas*, em Santiago de Compostela (Rossi, 2018a). Reconhece também a influência de sua antiga paixão pelas construções verticais de Alessandro Antonelli (1798-1888) e a aposta deliberada na “simplicidade de sua construção” (Rossi, 2018a, p.66). Essas observações mostram como seu gesto projetual nasce de uma constelação de imagens e memórias acumuladas ao longo do tempo, que adquirem densidade pública por meio da forma arquitetônica.

O projeto adota uma linguagem que ativa a memória coletiva por meio de formas arquetípicas, distantes da lógica funcionalista, permitindo funções imprevisíveis e flexibilidade no uso dos espaços. A colunata da fachada encena uma monumentalidade fora de escala, aparentemente gratuita, que remete à arquitetura clássica e aos monumentos do fascismo. Ao contrário dos modernistas, que se refugiaram na escala técnica e funcional, o autor retoma o monumento urbano esvaziado de ideologia, o que lhe permite reinvestir a memória com nova vitalidade. Ao recuperar formas monumentais que o fascismo capturou, ele as subtrai do contexto ideológico que as sequestrou. A dimensão crítica de sua arquitetura reside nesse deslocamento: ele reinscreve o passado traumático na paisagem urbana por meio de uma linguagem que reconcilia razão e imaginação.

²⁶ <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. 2024.

Figura 11: Aldo Rossi, Gallarate (1970) com Melpómene – musa da tragédia – como referência de escala humana, Montagem nossa (2025).



Referência para o Gallarate: Foto de Skyler Dahan (2021). Fonte: <https://www.designboom.com/architecture/skyler-dahan-aldo-rossi-gallaratese-housing-estate-milan-italy-07-12-2019/> Acesso em: 17 mai. 2025.

Referência para Melpómene: Giorgio de Chirico, As Musas Inquietantes (1924), óleo sobre tela, 97x66 cm, coleção privada, Milão. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Disquieting_Muses.jpg Acesso em 20 set. 2025.

Como sugere Vincent Scully (1920-2017) no posfácio à “Autobiografia Científica”, a força do “Gallaratese” está em tocar alguma “necessidade da alma” – uma aspiração à permanência e à memória (Scully, 2018, p.135). O conjunto adquire, assim, um significado como tentativa de reconstruir a cidade a partir dos escombros da modernidade, reabilitando sua dimensão simbólica diante da falência das utopias revolucionárias e do colapso das grandes narrativas. Ao evocar o passado sem repetir seus significados e projetar o futuro sem depender de ideologias, ele realiza duas reconfigurações do tempo típicas da memória, que não representa um obstáculo à inovação, mas sua condição.

Em 1971, durante uma viagem a Istambul, Rossi sofreu um grave acidente de automóvel. Internado em um hospital local, iniciou um processo lento de recuperação. Segundo o próprio arquiteto, ali nasceu a ideia do projeto para o “Cemitério de San Cataldo”, em Módena, que marcou o fim de sua juventude (Rossi, 2018a). No acidente, perdeu parte de seus diários. Durante a convalescença, deixou de desenhar e projetar, mas manteve a leitura e a escrita (Fondazione 2024, online).²⁷ Registrou reflexões inspiradas por autores como Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945), Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), James Joyce (1882-1941) e William Shakespeare (1564-1616).

Ainda sob o impacto do acidente, abandonou a disputa no concurso internacional para o “Centro Georges Pompidou”. Pouco depois, recebeu o edital do concurso para ampliação do “Cemitério de San Cataldo”. Esse projeto, um dos mais importantes de sua carreira, foi concebido durante os meses de recuperação entre escritos esparsos e a tentativa de recompor os vínculos com sua história interrompida.

No mesmo ano, enfrentou um embate com o sistema universitário italiano. Em novembro, foi afastado do ensino por decisão do Ministério da Educação, ao lado de outros docentes notáveis do Politécnico de Milão, como Guido Canella (1931-2009) e Paolo Portoghesi (1931-1923). Rossi registrou em seus cadernos que, de certa forma, sua relação com a escola terminou ali, embora tenha sido reintegrado em 1974. Nesse intervalo, iniciou a escrita sistemática dos *Quaderni Azzurri*, cadernos onde passou a registrar observações sobre projetos, viagens, leituras, filmes e desenhos. Esses registros, criados como forma de recompor subjetivamente a perda de seus antigos diários, serviriam de base para a “Autobiografia Científica”.

27 <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. 2024.

Com a atenção voltada para seus próprios processos criativos, a escrita tornou-se um meio de restabelecer conexões com o passado e projetar novas formas de pensamento. Paralelamente, consolidava-se o “Cemitério de San Cataldo”. Esse projeto articula o luto pessoal à meditação arquitetônica sobre permanência, memória e morte. A forma pura e abstrata do edifício, marcada por volumes elementares e uso restrito de cores, expressa a intenção de construir uma arquitetura que sobreviva ao tempo, sem depender de convenções estilísticas.

Além do cemitério, outros projetos e atividades desenvolvidos no mesmo período revelam a articulação entre experimentação formal e memória. Em Borgo Ticino, o arquiteto projetou uma casa sobre palafitas cujo primeiro esboço, registrado em 1973, apresenta um bosque cortado por estruturas elevadas (Rossi, 2018a). Essa imagem funcionou como apontamento visual, semelhante a uma anotação de viagem. Com o tempo, transformou-se em um projeto consolidado, marcado pela repetição de elementos arquitetônicos associados à paisagem fluvial, como os terraços que remetem aos cais do rio Ticino e de Manhattan.

No mesmo ano, realizou sua única incursão no cinema com o filme “*Ornamento e Delito*”, uma montagem de imagens de obras arquitetônicas e excertos de outros filmes (Sá, 2019). A obra propõe uma crítica à linguagem moderna, aproximando a arquitetura de experiências subjetivas e narrativas visuais. O curta-metragem foi apresentado na XV Trienal de Milão, na qual foi curador da seção de Arquitetura Racional. Ali, estabeleceu um contraste com outro filme: “*Die Neue Wohnung*”,²⁸ de Hans Richter (1888-1976). Enquanto o alemão defendeu a racionalidade funcionalista da habitação moderna, Rossi contrapôs essa visão ao destacar os limites dessa linguagem na construção da cidade contemporânea.

Os concursos para o “Palácio da Região” e para a “Casa do Estudante” em Trieste, ambos de 1974, aprofundaram a relação entre Arquitetura e Memória na experiência de Rossi. Ele descreveu esses projetos como formas de absorver elementos externos ao repertório local e integrá-los ao corpo urbano da cidade (Rossi, 2018a). Essa operação simbólica refletia sua concepção da cidade como repositório de memórias, em que a arquitetura atua como elo entre a história individual e a social. A “Casa do Estudante” retomava lembranças de visitas frequentes a Trieste, cerca de uma década antes, e condensava esse percurso afetivo em uma linguagem

28 “Apartamento novo”, tradução livre.

arquitetônica madura. Embora apresente diferenças formais em relação a “Casa do Estudante” de Chieti, de 1976, mantém-se em ambas a intenção de traduzir experiências em formas arquitetônicas. Durante o projeto em Trieste, o arquiteto visitou o antigo hospital psiquiátrico da cidade, então recém-aberto à comunidade. Essa experiência marcou sua percepção do espaço como instrumento político e ético: mais do que uma simples “visita ao terreno”, tratou-se de uma aproximação com uma coletividade antes submetida à repressão institucional (Rossi, 2018a, p.100). Essa vivência revelou a dimensão cívica de sua prática arquitetônica.

Entre 1974 e 1976, ele consolidou sua projeção internacional por meio de conferências, exposições e colaborações culturais que ampliaram sua influência. Nesse período, esteve em San Sebastián, Palermo e Veneza, onde inspecionou locais relacionados aos concursos para o “Palácio da Região” e para a “Casa do Estudante”. Participou de uma série de “entrevistas imaginárias” no canal de estatal italiano RAI (*Radio Audizioni Italiane* ²⁹), para as quais escolheu Palladio como interlocutor, e teve exposições individuais em Berlim e Barcelona (Fondazione, 2024, online) ³⁰. Em 1975 iniciou a organização da coletânea *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956–1972* ³¹ (Rossi, 1976). Apesar da crescente visibilidade, acumulou insucessos em concursos italianos, como os de Cuneo, Parma, Monza, Muggiò, Trieste e Chieti. Em sua autobiografia, tratou esses fracassos com ironia: segundo ele, não decorreram da falta de apoio político, mas da incompreensão ou até da “fealdade” de suas propostas, revelando consciência da força transformadora de sua linguagem (Rossi, 2018a, p.81).

Em 1976, passou a ocupar a cadeira de Composição Arquitetônica no IUAV. Nesse mesmo ano, passou quase três semanas nos Estados Unidos, onde realizou conferências em instituições como a Universidade Cornell, a *Cooper Union* e a Universidade da Califórnia em Los Angeles. A viagem marcou o início de uma longa colaboração com universidades americanas, e coincidiu com a abertura da exposição individual *Aldo Rossi in America*, no *Institute for Architecture and Urban Studies*. ³² O catálogo da mostra, com texto de Peter Eisenman, foi publicado em 1979 (Fondazione,

29 “Rádio Audições Italiana”, tradução livre.

30 <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. 2024.

31 “Escritos selecionados sobre arquitetura e cidade. 1956-1972”, tradução livre. Este livro nunca foi publicado em português. Para esta dissertação, foi consultada a versão espanhola de 1976, cujo título é: Para uma arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972.

32 “Aldo Rossi na América” e “Instituto para Arquitetura e Estudos Urbanos”, tradução livre.

2024, online).³³

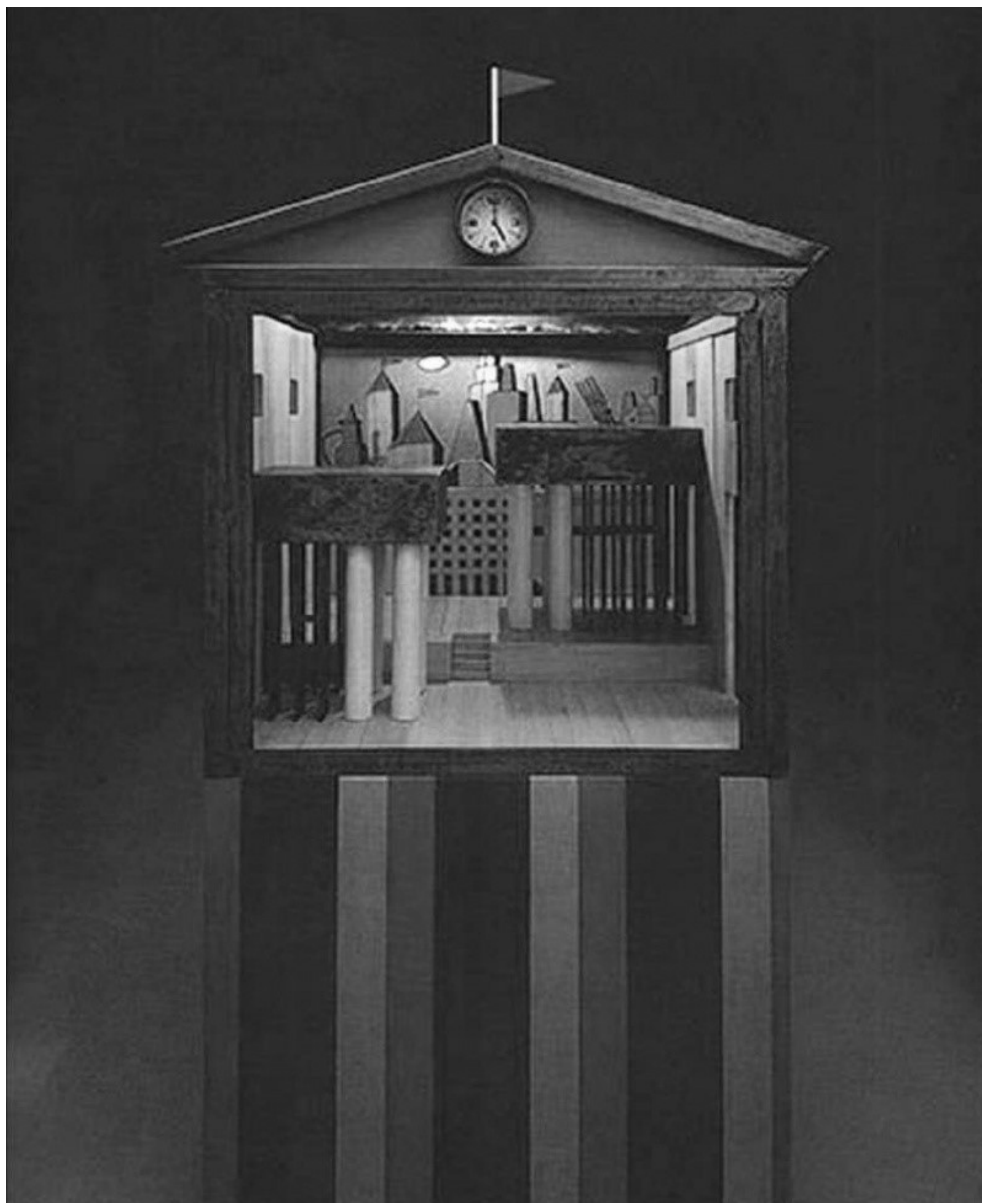
Mais tarde, Rossi relataria que sua experiência nos Estados Unidos renovou seu entusiasmo pela arquitetura. Essa vivência, segundo ele, ao mesmo tempo o distanciava da arquitetura em sentido estrito e tornava mais precisos os objetos e formas que buscava. O “novo mundo”, onde o antigo se apresentava sob a forma do silêncio, ofereceu ao arquiteto uma matriz de referências que o acompanharia ao longo de sua obra posterior (Rossi, 2018a, p.117). Ainda em 1976, participou da Bienal de Veneza com a obra *Cidade análoga*, uma justaposição visual de elementos urbanos e arquitetônicos que ilustrava sua concepção de cidade.

Em 1979, desenvolveu um dos projetos mais caros ao seu afeto: o “Teatrinho Científico” (Rossi, 2018a). O teatro sempre foi fonte de fascínio em sua obra, mas, até então, sua produção nessa área limitava-se ao projeto do “Teatro Paganini”, em Parma. O termo “teatrinho” refere-se à reduzida dimensão do projeto – 50 x 60 x 70 cm – e carrega um significado singular: a ênfase em um espaço condensado de teatralidade, fingimento reiterado e representação repetitiva e descontínua (Figura 12). A inspiração veio dos teatros provisórios, sobretudo os de marionetes, como os experimentados pelo escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) na infância (Rossi, 2018a). Suas referências literárias incluíam também os teatros provisórios em escala humana, como os descritos por Anton Tchekhov (1860-1904) na peça “A Gaivota” e por Raymond Roussel (1877-1933), no livro “Impressões de África”. O termo “científico” também merece reflexão. Segundo sua filha Vera (n. 1968):

O princípio de ‘científico’ para meu pai, com uma certa dose de ironia, podia abranger tudo. Se cozinhasse, chamava à sua cozinha ‘científica’; tinha de se arrumar de maneira ‘científica’; gostava das minhas saladas porque preparadas de modo ‘científico’ (Rossi, 2018a, p.14).

33 <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. 2024.

Figura 12: Aldo Rossi, Teatrinho Científico (1978), via fondazionealdorossi.org



Fonte: <https://pt.dorit-meir.com/quem-foi-aldo-rossi-o-arquiteto-do-teatro-del-mundo> Acesso em: 15 set. 2024.

Essa ironia foi observada também por Scully sob outro prisma:

O adjetivo ‘científico’ que Rossi emprega toma um matiz irônico, mas verdadeiramente sério. Rossi não começou com esta visão; ninguém o faz. A sua *A Arquitetura da Cidade* era um argumento racional. Agora há qualquer coisa mais; tudo o que impede a irracionalidade da percepção foi percorrido e posto de parte (Scully, 2018, p.129).

Seja por hábito, seja por transformação de pensamento, para o autor o Teatrinho é “científico” por aludir a referências fundantes em sua memória: o “Teatro Anatômico” de Pádua, de 1595 (Figura 13), primeiro espaço no mundo construído para autópsias públicas; e o “Teatro Científico” de Mântua, de 1767 (Figura 14), concebido para apresentações acadêmicas e artísticas da *Accademia Nazionale Virgiliana* (Rossi, 2018a). A intensificação do vínculo poético entre arquitetura e teatro nesse período explica o valor simbólico particular atribuído por ele ao “Teatrinho Científico”. Por ocupar o centro de suas reflexões sobre repetição, tempo e memória, o teatro passou a representar uma forma de pensar a arquitetura como cenário da vida.

O “Teatrinho Científico” foi concebido como um “laboratório” para experimentações arquitetônicas em escala reduzida, em busca de resultados inesperados. Para o arquiteto, “nada pode ser mais imprevisível que um mecanismo repetitivo. E nenhum mecanismo parece mais repetitivo que as questões tipológicas, da casa, dos edifícios públicos, do teatro” (Rossi, 2018a, p.58). A surpresa surgia da familiaridade: ele compreendia que construir um teatro era também construir uma morada. Na estrutura teatral, via uma lição para a arquitetura: palcos, escadas e átrios, ao se repetirem nos teatros que visitava, modificavam-se; “dilatando e contraindo os percursos” (Rossi, 2018a, p.60). Como nas óperas, onde temas musicais se entrelaçam e se iluminam mutuamente, os elementos arquitetônicos ganhavam sentido pela repetição e variação. A magia do teatro, para ele, residia nos espetáculos e na possibilidade de transformar espaços em lugares carregados de memória. Ao olhar para teatros vazios, Rossi entendia que, mesmo abandonados, esses edifícios continham a promessa da cena – uma possibilidade espacializada em que memória e imaginação se confundiam. Em suas palavras:

Figura 13: Paolo Sarpo, Teatro Anatômico de Pádua (1595), Foto de Marco Bisello (2006).



Fotografia disponibilizada em domínio público por seu autor na Wikipedia em italiano. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9%C3%A2tre_anatomique-Padoue.JPG Acesso em: 15 set. 2025.

Figura 14: Antonio Galli da Bibbiena, Teatro Científico de Mântua (1769), Foto de Hans A. Rosbach (2012).



Licença de uso: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_Bibiena_20120928-2.JPG

Acesso em: 15 set. 2025.

A arquitetura para ser grande deve ser esquecida ou colocar apenas uma imagem de referência que se confunde com as recordações. Assim eram todos os teatros fixos na descrição de Raymond Roussel que quebrou toda e qualquer imagem ao referir-se a um teatro que desde sempre existia num lugar como em qualquer outro mas onde o seu maior distintivo era a palavra TEATRO. A palavra era o emblema e o selo final e como os teatros submetia-se à situação. Tal como nos desenhos das crianças, onde a palavra TEATRO, MUNICÍPIO, CASA, ESCOLA é a definição e a nota de chamada para o edifício autêntico, que não pode ser desenhado. Essa palavra remete para a experiência de cada um. A arquitetura deve ser pouco caracterizada, apenas aquele tanto que sirva a fantasia ou a ação; até mesmo os tristes funcionalistas tinham em parte compreendido isto (Rossi, 2018a, p.77).

O autor entendeu que o edifício autêntico se manifesta quando serve à fantasia ou à ação, não à ostentação formal. A palavra, nesse caso, é o emblema essencial. Ao recuperar essa linguagem elementar, o arquiteto se opôs tanto à neutralidade funcionalista quanto à retórica figurativa e adotou uma arquitetura de tendência que reencontra na experiência – e não na forma – sua razão de ser. Por “arquitetura de tendência”, Rossi entendia um projeto guiado por intenções e princípios que se relacionam com o habitar e a vivência da cidade, em que as formas apenas acompanham a experiência, sem se sobrepor a ela.

Nos anos finais da década de 1970, ele ampliou sua atuação internacional com viagens, exposições, seminários e colaborações acadêmicas. Em 1978, participou de eventos nos Estados Unidos, como um seminário na Universidade de Cornell, onde conheceu o arquiteto Oswald Mathias Ungers, e conferências em Saint Louis e Nova York. Nesse mesmo ano, estreitou laços com o Instituto de Arquitetura e Estudos Urbanos de Nova York, realizou um seminário em Buenos Aires e participou da exposição coletiva “Roma Interrompida”, inaugurada nos Mercados de Trajano, em Roma. A mostra propôs um diálogo entre o traçado urbano do século XVIII e intervenções contemporâneas, reunindo arquitetos como James Stirling e Robert Venturi (Fondazione, 2024, online).³⁴ A esse percurso somaram-se conferências em instituições como a Universidade de Cranbrook, a Fundação Graham em Chicago e a Academia de Düsseldorf, além de uma exposição individual na Max Protetch Gallery,

34 <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 de jul. 2024.

em Nova York. Em 1979 foi nomeado acadêmico pela *Accademia Nazionale di San Luca*, em reconhecimento à sua contribuição teórica e projetual.

Nesse mesmo ano, projetou e construiu o “Teatro do Mundo”, estrutura flutuante de planta central montada sobre uma barça em Veneza, por ocasião do carnaval e, depois, da Bienal de 1980. Feito de madeira e tubos metálicos, o teatro sintetizava os interesses do arquiteto pela memória, pelo simbolismo e pela teatralidade da forma arquitetônica. Assim como o “Teatrinho Científico”, esse dispositivo marcou a maturação de uma linguagem arquitetônica que já não operava apenas por composição funcional, mas como expressão de uma poética da forma, sustentada por fragmentos de memória e encenação. Esses foram os últimos anos da elaboração de sua “Autobiografia Científica”, iniciada após o acidente na estrada para Istambul.

Entre 1981 e 1988, ele se consolidou como uma das figuras mais influentes da cena arquitetônica internacional. Esse período foi marcado por obras emblemáticas, intensa produção teórica, atuação crescente no design de objetos e ampliação de sua presença fora da Europa. Essa fase de maturidade expressa o momento em que sua arquitetura, antes centrada nos limites da cidade europeia, passou a dialogar com os circuitos globais da cultura e do mercado, mantendo, contudo, uma coerência autoral marcada pelo rigor formal e pelo apego à memória.

O arquiteto inaugurou projetos como o bloco habitacional entre *Kochstrasse* e *Friedrichstrasse* em Berlim (vencedor do concurso IBA em 1981 e concluído em 1988), a “Prefeitura de Borgo Ricco”, a “Casa Aurora” e parte do conjunto de edifícios públicos em Perugia. Simultaneamente, desenvolveu projetos em parceria, como o “Teatro Carlo Felice” em Gênova com Ignazio Gardella (1905-1999), e iniciou colaborações internacionais em universidades como em Harvard e Yale e exposições em Miami, Madri e Hong Kong.

Como designer, dedicou-se à criação de objetos com o mesmo rigor formal de seus edifícios. Criou peças como a cafeteira “*La Conica*”, a cadeira “AR2”, o guarda-roupas “*Cabina dell’Elba*”, a cama “Teatro” e as molduras “Elba”. O projeto “*Tea & Coffee Piazza*”, do qual participou ao lado de nomes como Venturi, e Meier, evidenciou sua inserção no universo do design pós-moderno internacional. A apresentação dessas peças em Milão e Nova York reforçou seu trânsito entre espaços expositivos e mercados de prestígio.

Essa expansão também se refletiu na curadoria e direção das Bienais de

Arquitetura de Veneza, especialmente a de 1985, marcada pela criação do prêmio Leão de Pedra, atribuído a autores como Libeskind, Eisenman e Venturi (Fondazione, 2024, online).³⁵ Nessa posição, o arquiteto não apenas expôs suas obras, mas definiu critérios de avaliação e visibilidade para a arquitetura do período, atuando como mediador entre produção e crítica.

Entre 1987 e 1993, Aldo Rossi alcançou o auge de seu reconhecimento internacional, e consolidou-se como um dos protagonistas da arquitetura do final do século XX. A década foi marcada por intensa produção e por um expressivo número de convites, prêmios e exposições que ampliaram o alcance de sua obra e reafirmaram a singularidade de sua abordagem projetual. Em 1987, venceu concursos importantes para a construção de uma unidade habitacional em Paris e para a extensão do *Deutsches Historisches Museum* em Berlim, embora a reunificação alemã tenha adiado este último. No mesmo ano, iniciou o projeto do hotel *Il Palazzo*, em Fukuoka, que se tornaria um ícone de sua arquitetura fora da Europa.

A diversidade de suas criações nesse período é notável. Enquanto projetava edifícios públicos e complexos culturais, também desenhava objetos e móveis. Essa atuação paralela no campo do design revelou o alcance de sua poética formal, que atravessava escalas e suportes distintos. Os objetos criados nesse período, como a cafeteira *La Cupola*, o relógio *Momento* e a estante *Piroscafo*, exibem a mesma clareza geométrica e o rigor compositivo de suas arquiteturas, aproximando vida cotidiana e linguagem arquitetônica.

Em 1989, após assinar o compromisso de compra de uma casa no Lago Maggiore, Rossi proferiu a prestigiada *Walter Gropius Lecture*, na qual abordou o tema da continuidade na arquitetura (Fondazione, 2024, online).³⁶ Nesse momento, Rafael Moneo (n.1937) identificou sua obra como exemplo de uma relação sábia e respeitosa com a história. No ano seguinte, recebeu o Prêmio Pritzker, no *Palazzo Grassi* – reconhecimento máximo da arquitetura internacional –, cuja justificativa destacou sua solidez teórica e sua contribuição para melhorar o mundo por meio do projeto.

As exposições organizadas entre 1991 e 1992 em Paris, Amsterdã, Moscou e Londres, assim como sua presença na Bienal de Arquitetura de Veneza, revelam não apenas o interesse por sua produção arquitetônica, mas também pela dimensão

35 <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. 2024.

36 <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. 2024.

gráfica de sua obra. A pintura e o desenho, constantes em seu processo criativo, passaram a ocupar espaço destacado nas curadorias. A crítica internacional reconhecia não apenas a coerência formal de seus edifícios, mas a força expressiva dos meios com que os concebia.

O início dos anos 1990 também coincidiu com uma profunda crise política na Itália (Hobsbawm, 1995). O colapso dos partidos tradicionais, abalados por escândalos de corrupção, formou o pano de fundo de uma arquitetura que, ao contrário da instabilidade política, reafirmava valores permanentes: a memória, a cidade histórica, a simplicidade formal. Nesse contexto de transformação, o arquiteto dedicou-se a projetos como a expansão do “Aeroporto de Linate”, a “Unidade Habitacional da *Schützenstrasse*” em Berlim e o “Museu do Mar de Galicia”, em parceria com César Portela. Ao mesmo tempo colaborou com marcas italianas para desenvolver mobiliário e objetos, dando forma a uma estética que aliava tradição e invenção, racionalismo e poesia.

Em 4 de setembro de 1997, Aldo Rossi perdeu a vida em um acidente de carro em Milão, onde havia nascido sessenta e seis anos antes. Seu legado se define como uma das mais singulares vozes da arquitetura do século XX, por uma linguagem que valorizou a memória coletiva, desafiou pressupostos funcionalistas e criou ferramentas conceituais duradouras para pensar a cidade contemporânea. Sua postura intelectual diante da arquitetura serve, ainda hoje, como exemplo para as discussões sobre tipologia, identidade, patrimônio, memória e sobre a busca por uma arquitetura capaz de habitar o tempo.

2.2 Teoria

Para situar a análise das obras construídas de Aldo Rossi, é indispensável apresentar antes um panorama de seus princípios teóricos. Uma interpretação da sua obra apenas por dados formais, técnicos ou funcionais seria incompleta. Seus projetos são atravessados por uma reflexão conceitual densa, que articula memória e tipologia de maneira complexa. De um lado, incorpora a memória coletiva na configuração da forma urbana; de outro, modela a forma tipológica a partir da experiência e recordações individuais. Sua teoria fundamenta-se em uma leitura da cidade como

construção histórica e simbólica, na qual os edifícios, por suas tipologias e individualização alcançada pelo desenho, atuam como transmissores de memória coletiva. Sem esse referencial teórico, a avaliação dos projetos arquitetônicos se tornaria meramente descritiva. Ao refletir sobre sua teoria, torna-se possível compreender a lógica subjacente a cada intervenção, identificar os eixos de permanência e transformação que orientam suas escolhas e reconhecer o papel da memória, do lugar, da tipologia e da imagem na definição de sua prática projetual. Por isso, esta seção antecipa uma reconstrução de sua teoria como contexto e estrutura operativa que orienta a leitura crítica de seus projetos.

Essa seção inicia-se com a discussão sobre o espaço habitado e o *genius loci*. O espaço aparece como realidade concreta e experimentada, e os conceitos de *locus* e *genius loci* permitem perceber como a experiência cotidiana e a consciência do lugar moldam o projeto. Em seguida, examina-se a conexão entre a memória coletiva e permanência do espaço, descrevem-se os mecanismos que formam a identidade dos grupos sociais e evidencia-se o papel do monumento como elemento estruturante da continuidade histórica. Por fim, aprofundam-se as noções de tipologia e imagem, detalham-se as constantes arquitetônicas que atravessam épocas e oferecem repertório para a inovação projetual, além de expor as dimensões sensível e simbólica da forma urbana como meio de inscrever no imaginário coletivo a própria arquitetura. Cada eixo dialoga com os demais e fornece um ferramental teórico capaz de orientar a leitura crítica de projetos arquitetônicos e preparar a compreensão das análises específicas das obras que se seguem.

Sua teoria desenvolve tensões importantes, como a oposição entre tipologia e modelo, a relação entre memória e imaginação, e a tensão entre o funcionalismo ingênuo e a historicidade reflexiva. Aquelas abordagens modernistas que priorizam exclusivamente a eficiência, a racionalidade e a lógica funcional das formas em detrimento da história e do contexto contrastam com a perspectiva rossiana, que valoriza a compreensão profunda do passado urbano e a relação da arquitetura com a memória coletiva. O arquiteto milanês buscava conciliar a clareza e objetividade do projeto funcional com a riqueza de significados que emergem da tradição e da experiência histórica. Essas formulações encontram aplicação prática em sua abordagem projetual, sobretudo na incorporação da tipologia e na formulação da teoria da cidade análoga, além de despertar a percepção para a possibilidade de uma arquitetura deliberadamente silenciosa. Entre os temas mais marcantes,

destacam-se a tensão entre permanência e transformação, a concepção da cidade como arquivo vivo, a arquitetura como técnica da memória e o desenho como instrumento cognitivo e simbólico. Esses elementos, tomados em conjunto, constituem a base conceitual que orienta a análise das obras e intervenções do arquiteto e permitem compreender a profundidade teórica que sustenta sua arquitetura.

2.2.1 Espaço habitado e espírito do lugar

Esta dissertação inicia a análise da teoria de Aldo Rossi por sua noção de espaço habitado. Como mostrado na seção anterior, a atenção ao espaço como realidade concreta e experimentada acompanha o arquiteto desde a infância, quando os pátios internos de casas antigas em Milão revelaram-se cenários de intimidade e conexões cotidianas (Rossi, 2018a). Descritos na “Autobiografia Científica”, esses pátios foram os primeiros *locus* a marcar sua imaginação e delinear a consciência de que o espaço é uma estrutura física que transmite materialmente o significado de experiências compartilhadas.

Esse interesse pelo espaço habitado transformou-se em busca por compreender o *locus*, entendido como ponto de encontro entre forma construída e experiência do espaço. Durante sua formação e em viagem à URSS, o então estudante encontrou na arquitetura monumental uma síntese entre emoção e vontade de transformação social. A experiência de espaços monumentais como suporte de uma vontade coletiva levou-o a reconhecer no monumento um elemento capaz de transmitir sentidos permanentes. Essa percepção o distanciou das tendências de tabula rasa do movimento moderno e o aproximou da ideia de cidade como artefato cultural sedimentado.

A valorização do espaço como estrutura de permanência também se reflete na maneira como o teórico entendeu a relação entre tempo e matéria. Para ele, o tempo se manifesta concretamente nas formas construídas e nas imagens que delas derivam. A cidade, nesse sentido, é um artefato impregnado de experiências e símbolos. Como afirma o arquiteto português José Charters Monteiro (n.1944):

A sua investigação está marcada, desde o início, por uma abrangente observação crítica e capacidade para organizar o conhecimento, fazendo uso de um inovador e transversal conceito de tempo e de espaço, aplicado aos factos urbanos e à arquitetura, que prescinde e supera os clássicos seccionamentos da realidade por períodos, estilos, geografias ou culturas – num contributo que permitirá inesperados desenvolvimentos (Monteiro, 2016, p.5).

A concepção de tempo aparece, sobretudo, na forma como ele define os monumentos. Suas formas tipológicas mantêm-se independentes da distribuição funcional e assumem papel estruturante na leitura e na invenção da cidade. Já nos escritos iniciais de “A Arquitetura da Cidade”, o autor formula a “tese dos elementos primários e dos monumentos”, na qual os caracteriza como expressão de valores duradouros que organizam a estrutura urbana em torno de núcleos significativos (Rossi, 2016, p.16). Essa continuidade é formal e simbólica, como se vê nos lugares que persistem como ruínas ou ganham valor memorial mesmo diante da fragmentação. Um edifício singular pode tornar-se centralidade urbana quando, além de cumprir sua função interna, projeta-se para o espaço urbano e “se torna cidade”, gera “riqueza infinita das transformações analógicas na arquitetura”, quando suas formas precisas dialogam com o espaço coletivo (Rossi, 2016, p.17).

O arquiteto italiano distingue dois grandes sistemas de interpretação da cidade. O primeiro compreende como produto de sistemas funcionais – econômicos, políticos, sociais. O segundo, entende como estrutura espacial. Embora se vincule ao segundo, mais próximo da arquitetura, o teórico reconhece as contribuições do primeiro, por levantar questões fundamentais sobre a vida urbana. Sua posição, portanto, é de articulação entre abordagens. Ele propõe que o estudo da cidade parta do reconhecimento dos fatos urbanos e da identificação das forças permanentes que os constituem, em consideração à sua organização no tempo e no espaço.

Esses fatos urbanos são espaços cuja individualidade resulta da articulação entre forma, permanência histórica e experiências acumuladas. Esse acúmulo refere-se às camadas de memória, que tornam o *locus* uma dimensão a ser lida no presente. Um edifício recém-construído poderia ser avaliado por seus aspectos estilísticos ou técnicos, mas ainda não teria atingido o estatuto de fato urbano. O que confere tal condição a um objeto arquitetônico é sua complexidade organizativa, sua inscrição no tempo e sua capacidade de suscitar significados múltiplos – afetivos,

subjetivos, simbólicos – para os habitantes da cidade. Isso demonstra que a cidade carrega uma dimensão qualitativa que só pode ser apreendida por meio da análise do espaço.

Assim, os conceitos de espaço e *locus* – centrais nesta seção – emergem como desdobramentos coerentes das experiências biográficas, influências culturais e formulações teóricas que moldaram o percurso do arquiteto. Analisados em conexão com outras categorias-chave da dissertação, como memória coletiva e monumento, esses conceitos funcionam como instrumentos que ampliam a compreensão do espaço urbano enquanto campo simbólico. Eles são decisivos para a crítica que o arquiteto dirigiu à perda de sentido dos espaços. Sua inquietação ao analisar o conceito de espaço era, sobretudo, restituir à cidade sua dimensão simbólica – sua capacidade de expressar identidades, dar forma à experiência e consolidar a memória coletiva.

O texto do teórico milanês revaloriza os elementos históricos e culturais dos espaços urbanos, ao integrar memória e história como fundamentos para a análise dos lugares nas cidades. A memória coletiva e os *locus* atuam como estruturas sustentadoras da identidade dos grupos sociais e da continuidade histórica. Essa perspectiva se manifesta, por exemplo, na permanência do traçado viário, que “deforma-se frequentemente, mas não se desloca substancialmente” (Rossi, 2016, p.52). O reconhecimento da memória coletiva como eixo de transformação e permanência do *locus* torna o traçado das vias um elemento significativo, capaz de influenciar a forma como gerações sucessivas reinterpretam os espaços urbanos.

O espaço, enquanto conceito amplo, refere-se à extensão multidimensional onde os eventos ocorrem – o palco onde se desenrolam as atividades urbanas. Ao explorar a noção de *locus*, o autor resgata a ideia de *genius loci*, ou “espírito do lugar”, proveniente da Antiguidade Clássica, especialmente da tradição romana, que atribuída aos locais uma presença influente nas decisões construtivas. Nos anos 1960, o debate italiano em arquitetura retomou o estruturalismo – derivado da semiótica literária – como forma de ler a cidade e focalizar seu *genius loci* por meio de uma análise formal unificada, em vez de fracionar o urbano em zonas e usos (Miller, 2017). Ele foi pioneiro nessa abordagem na “*Casabella-continuità*”, onde aplicou o conceito ao diálogo entre tecido urbano e monumentos e estabeleceu as bases de sua leitura tipológica e memorial do *locus*.

A adoção desse paradigma foi especialmente relevante num contexto de

crise dos modelos modernos de urbanismo, frequentemente questionados por sua dificuldade em preservar a identidade dos lugares. Nas publicações da “*Casabella-continuità*”, o arquiteto demonstrava interesse por métodos que permitissem integrar história e estrutura, forma e memória.

Entre as contribuições teóricas que ofereceram novas possibilidades de abordagem ao estudo da cidade, o estruturalismo desempenhou papel decisivo, com destaque a partir da segunda metade da década de 1960. Originado nas ciências humanas – sobretudo na linguística de Saussure e nos estudos literários e antropológicos –, o estruturalismo propunha que os fenômenos culturais, sociais e simbólicos podiam ser compreendidos como sistemas compostos por elementos interligados, cuja significação emergia das diferenças internas à estrutura. A cidade, sob essa perspectiva, passou a ser vista como um texto passível de leitura, no qual monumentos, ruas, edificações e espaços abertos funcionam como signos articulados entre si segundo regras específicas.

No campo da antropologia, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1908-2009) demonstrava como mitos e rituais de culturas tradicionais podiam ser decodificados por meio de estruturas subjacentes, válidas mesmo em sociedades distintas. Essa perspectiva foi transposta para o urbanismo ao se reconhecer que as cidades, como os mitos, organizam símbolos e funções de maneira sistemática e recorrente. O espaço urbano passou, assim, a ser compreendido como portador de uma linguagem, na qual os elementos materiais carregam significados compartilhados coletivamente.

Na arquitetura italiana, essa leitura foi impulsionada pela percepção de que os instrumentos tradicionais de projeto – como a setorização funcional e a legislação de uso do solo – não eram suficientes para lidar com a complexidade da forma urbana. O estruturalismo oferecia, nesse contexto, um novo paradigma metodológico: em vez de decompor o espaço urbano em categorias funcionais estanques, propunha-se uma análise formal do conjunto, considerando os elementos da cidade como partes de uma estrutura relacional. Essa abordagem permitia pensar a cidade não apenas como suporte físico, mas como construção cultural dotada de sentido, memória e permanência.

Assim, elementos urbanos historicamente consolidados deixavam de ser considerados apenas por sua função prática ou por sua materialidade isolada e passavam a ser estudados como formas significantes, cuja recorrência ao longo da

história revelava uma gramática urbana implícita. Essa mudança de foco, do funcional ao formal, do contingente ao estruturante, encontrou eco na produção do teórico italiano, que se apropriou do método estruturalista para aprofundar suas reflexões sobre o *locus*, a memória coletiva e a permanência dos tipos arquitetônicos e monumentos no tempo urbano.

O *locus* acrescenta significado ao espaço: é o espaço vivido, impregnado de experiências e memórias, que ultrapassa a noção de ponto geográfico ao incorporar conexões emocionais e culturais de seus habitantes. Segundo Rossi (2016), o *locus* expressa a relação espaço-tempo presente em cada fato urbano, resultado de interações topográficas, comportamentais e históricas. Essa atenção ao *genius loci* como texto reflete a adoção da metodologia estruturalista que trata todos os elementos urbanos – naturais e artificiais – como partes de uma estrutura única, capaz de revelar o *genius loci* sem dividi-lo em categorias estanques (Miller, 2017).

A obra do arquiteto destaca a relação entre indivíduos e lugares como fator coletivo que determina o uso e o significado do espaço ao longo do tempo. O *locus*, nesse sentido, manifesta-se como palco dos papéis cotidianos – lembrados, vividos ou esperados – e como entidade perceptível pelos sentidos, definida pela relação da arquitetura com a natureza. Para Lynch (1997), essa relação sensível está na base da legibilidade urbana: a paisagem é legível quando orienta os movimentos e associa-se à memória coletiva. A paisagem, escreve ele, “desempenha um papel social” por fornecer “material para lembranças e símbolos comuns que unem o grupo (Lynch 1997, p.143). Isso reforça as dimensões simbólica e identificadora dos espaços urbanos, já observadas pelo americano. Ao estabelecer conexões entre memória e forma, ambos evidenciam que o espaço urbano é percebido e lembrado tanto pelos atributos físicos quanto pelas histórias compartilhadas que nele se acumulam.

Em sua reflexão, afirma:

Esses lugares são os signos concretos do espaço; e enquanto signos estão em relação entre o arbitrário e a tradição. Penso com frequência nas praças dos pintores do Renascimento, onde o lugar da arquitetura, a construção humana adquire um valor geral de lugar e de memória, porque assim fixado numa hora única; mas essa hora também é a primeira e mais profunda noção que temos das praças da Itália, estando, pois, ligada à mesma noção de espaço que temos das cidades italianas (Rossi, 2001, p. 149).

No âmbito do *genius loci*, monumentos são mantenedores da identidade dos grupos sociais, pois obrigam o olhar a reconhecer, num instante único, toda a “primeira e mais profunda noção” do espaço urbano (Rossi, 2001, p. 149). A designação de um *locus* exige distinção do entorno, que pode ocorrer pela sobreposição de tempos, práticas cotidianas e afetos que carregam o lugar de sentido. A arquitetura cumpre uma função memorial, portanto, quando institui, em formas tipológicas claras, os monumentos – ou as ruínas que funcionam como dispositivos de lembrança, mesmo sem um projeto monumental definido – que tornam a cidade legível e capaz de acolher tradições, afetos e narrativas compartilhadas – como no caso do monumento em Segrate.

O *locus* define um “ponto singular” do espaço urbano, dotado de condições e qualidades que revelam os fatos urbanos (Rossi, 2016, p.174). Esses pontos concentram significados associados a eventos históricos e culturais. Ele cita, como exemplo, os lugares de peregrinação e os santuários, que funcionam como pontos centrais do espaço religioso católico e estabelecem uma conexão direta com o sagrado. Esses locais – praças, monumentos ou marcos de peregrinação – concentram a memória coletiva e transcendem o dado geométrico. As reflexões de Rossi sugerem que as cidades mantêm suas direções de desenvolvimento e características espaciais mais influenciadas pelos acontecimentos históricos do que por eventos contemporâneos. Esse traço histórico e estrutural também é explorado por Lynch ao afirmar que os elementos fixos da paisagem urbana oferecem estabilidade à memória coletiva, assim como os mitos dos povos originários da Austrália, ancorados em elementos topográficos, sustentam narrativas coletivas – experiência que ele conecta à dos parisienses e os marcos da cidade, analisada por Halbwachs. Ambas as abordagens apontam para uma urbanidade inscrita nas formas e consolidada pelas experiências.

Para Lynch, a permanência dos elementos espaciais fornece continuidade simbólica, pois “a imagem de uma cidade, para ser efetiva, deve ter coesão e estrutura” (Lynch, 1997, p.143). Rossi, por sua vez, demonstra afinidade com essas visões ao aprofundar a singularidade do *locus* em sua “Autobiografia Científica”. Para ele, cada lugar “possui ilimitadas afinidades e analogias com outros lugares”, o que reconfigura e alarga o conceito de identidade. O *locus* torna-se memorável “na medida em que se torna um lugar de afeição”, ou seja, quando há uma identificação do

indivíduo com o lugar (Rossi, 2018a, p.70). Isso explica a relativização da individualidade do lugar e reforça a ideia de que a identidade dos grupos sociais se ancora nas memórias geradas pelos vínculos afetivos. Essa identidade pode ser lida como um texto coletivo, escrito e reescrito pela memória e pelas experiências compartilhadas no espaço.

Ele compreende que o arquiteto francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) já intuía que a arquitetura participa do lugar concreto, mas é na geografia e na sociologia que encontra as bases para entender como o “fracionamento do espaço” revela essas conexões estruturantes (Rossi, 2016, p. 174). O valor do *locus* não repousa em atributos mensuráveis, como área ou volume, mas na capacidade de sintetizar, em um momento fixo, toda uma tradição cultural e afetiva. Para completar o raciocínio interdisciplinar, ele evoca o historiador da arte Henri Focillon (1881-1943) para relembrar seu argumento – da arte gótica como lugar que gerou uma paisagem mental que configurou a identidade francesa – e transferi-lo ao urbano. Cada ponto singular se torna sinal concreto do espaço, estabelece o encontro entre tradição e invenção, memória e experiência sensível. Assim, a individualidade dos fatos urbanos emerge da forma arquitetônica e da intensidade simbólica que esses lugares consolidam ao longo do tempo.

O teórico milanês analisa a noção de individualidade dos fatos urbanos e indica que cada trajeto e cada praça assumem contornos únicos determinados “pelo espaço e pelo tempo” (Rossi, 2016, p.179). Essa singularidade decorre da topografia, da forma construída e das variabilidades históricas que neles se sedimentam. O *locus*, assim é o palco onde memoriais antigos e novas experiências se conectam e se afirmam como sede da identidade coletiva. Em consonância com o estruturalismo, Rossi recorre à noção de tipo para entender a persistência de formas arquitetônicas. Como observaram Sir Alan Colquhoun (1928-2022) e outros historiadores, essas “morfológicas recorrentes” funcionam de maneira análoga a signos linguísticos e preservam significados históricos ligados ao *genius loci* (Miller, 2017). Essa linguagem urbana, que para Lynch se estruturava em figuras reconhecíveis, constitui também, para o arquiteto italiano, uma gramática histórica do espaço.

A identificação imediata de uma cidade com um estilo arquitetônico – gótico, barroco ou neoclássico – decorre dessa relação íntima entre forma e tempo (Rossi, 2016, p. 194). Exemplos paradigmáticos como o plano de Sisto V em Roma ilustram essa articulação: as basílicas e as vias, dispostas de forma orgânica e rítmica

transformam-se em nós estruturais que, ao coordenar topografia e legado anterior, criam espaços de encontro e continuidade (Rossi, 2016, págs. 207–208). Cada obelisco, cada praça, torna-se marco de memória, que orienta o percurso urbano e reforça as narrativas coletivas. Com isso, as cidades tornam-se legíveis – no sentido proposto por Lynch – porque apresentam clareza formal e condensam, em seus pontos singulares, uma densa rede de significados culturais, históricos e afetivos que sustentam o pertencimento e a identidade.

Para ampliar essa perspectiva, Rossi recupera a tese de Maurice Halbwachs, segundo a qual “a própria cidade é a memória coletiva dos povos” (Rossi, 2016, p. 219). Os fatos urbanos, inscritos no *locus*, funcionam como sinais concretos dessa memória: aparecem como permanências que condicionam novos eventos e garantem a continuidade histórica. Ao estudar *A Arquitetura da Cidade*, reconhece-se que a paisagem urbana se constrói pela tensão produtiva entre permanência e transformação, entre o dado material e a capacidade coletiva de reescrever o próprio espaço.

Além dos lugares singulares, o arquiteto milanês enfatiza a importância das áreas. A área-estudo funciona como abstração seletiva do espaço urbano, o que permite isolar conjuntos de lotes ou quarteirões para revelar se uma forma construtiva emerge de “condições gerais” da cidade ou se constitui uma anomalia localizada (Rossi, 2016, p. 93). Para ele, “a unidade destas partes é dada fundamentalmente pela história, pela memória que a cidade tem de si mesma” (Rossi, 2016, p.96).

Cada área carrega uma memória coletiva, fruto de processos de crescimento, diferenciação e recomposição. Sua identidade nasce da história material – a relação entre cheios e vazios, o tipo de lote e o perfil das fachadas –, e das experiências vividas pelos habitantes, ancoradas nas formas da arquitetura. Nesse sentido, a análise da área concreta torna-se instância privilegiada de uma “ecologia urbana”, que capta as tensões internas daquela parte da cidade e aponta as conexões estruturantes onde se cristalizam práticas e representações compartilhadas. A metodologia estruturalista levava o autor a enxergar os monumentos como “nós estruturais” de uma rede semiótica — pontos fixos que ancoram as narrativas coletivas no espaço e alimentam a continuidade tipológica da cidade (Miller, 2017, p. 180).

Para iluminar essa dimensão cultural, o teórico milanês recorre à divisão da cidade “entre zonas de *villas* e casas de arrendamento”, evidenciando as fraturas sociais inscritas na forma urbana: enquanto as primeiras afirmam vínculos estreitos

com o natural e o simbólico, as segundas perdem valor sob a lógica da especulação, e deixam de funcionar como arquitetura cívica (Rossi, 2016, p.121).

A noção de área amplia a leitura do espaço habitado e oferece um recorte analítico que destaca a articulação entre arquitetura e memória. Ao estudar as áreas como sistemas integrados de massa e significado, consolida-se a compreensão da cidade como palco de eventos e organismo vivo composto por lugares capazes de sintetizar, em sua configuração espacial, as narrativas e os afetos de um grupo social.

Em complemento à análise da área e dos elementos primários, Rossi ilustra a dimensão existencial da cidade e argumenta que a metrópole é espaço de habitação, de mercado e “a cena em que se desenrola a vida do homem: a pátria” (Rossi, 2016, p.133). Essa noção reforça a “estética urbana” surgida da tensão entre áreas e elementos distintos, a qual só se revela plenamente quando se considera a configuração espacial e as camadas históricas nela inscritas (Rossi, 2016, p.152). Em cidades antigas, trechos inesperados testemunham seus múltiplos tempos e formam um conjunto de imagens que traduz uma cultura em transformação contínua.

Para aprofundar essa leitura qualitativa do espaço, ele evoca Lévi-Strauss, que defende a existência de valores intrínsecos ao lugar: “o espaço possui seus valores próprios, como os sons têm cores e os sentimentos um peso” (Rossi, 2016, p. 164). Essa correspondência entre sensações e formas espaciais confirma, para o teórico, a necessidade de superar a visão euclidiana do urbanismo.

A cidade é, para o milanês, o *locus* da memória coletiva, onde cada fato urbano conserva e gera novas camadas de significado. Por isso o *locus* permanece no centro da análise desta dissertação como o ponto em que transformações e permanências se articulam para definir, a cada instante, a memória coletiva. Trata-se de uma construção coletiva que exige um método capaz de articular o dado objetivo e o subjetivo – a topografia com a memória, o traço com o afeto. Esse entrelaçamento entre análise formal e resgate da memória coletiva acompanha o impulso estruturalista de conferir ao método científico a mesma importância que ao dado afetivo e simbólico, transformando a leitura do *locus* em exercício híbrido de rigor e sensibilidade (Miller, 2017).

A leitura que o italiano desenvolve sobre o espaço urbano constitui um capítulo importante do pensamento arquitetônico do século XX, sobretudo por recolocar em cena a subjetividade, a memória e a permanência como dimensões centrais da constituição do ambiente construído. Em contraposição às abordagens

que privilegiam a eficiência funcional ou o desempenho técnico dos espaços, ele resgata a ideia de que o verdadeiro sentido da cidade reside na forma como ela se sedimenta no tempo e na consciência coletiva dos habitantes.

O *locus* emerge como categoria fundamental, pois é nele que o espaço físico se transforma em lugar vivido, carregado de experiências singulares, histórias compartilhadas e vínculos simbólicos. Ao explorar sua complexidade, o arquiteto contesta os paradigmas modernos que conduziram à homogeneização do espaço urbano e propõe uma via alternativa para pensar a cidade como expressão cultural. Assim compreendido, o espaço habitado não pode ser reduzido à sua funcionalidade, pois sua estrutura é sempre atravessada por camadas de memória, identidade e continuidade histórica.

A valorização do *genius loci* em sua obra expressa sensibilidade quanto aos modos pelos quais a arquitetura participa da construção de sentidos coletivos. A cidade, para o autor, é ao mesmo tempo uma construção intelectual e sensível – forma e lembrança, objeto material e campo de projeções imaginárias. Ao insistir nessa duplicidade, o arquiteto recusa o apagamento das singularidades locais e afirma a necessidade de reconhecer os fatos urbanos como expressões duráveis de um enraizamento cultural.

Essa perspectiva tem implicações significativas para o fazer arquitetônico e urbanístico. Em vez de operar sobre o espaço como tábula rasa, o projeto é convocado a escutar os signos do passado e dialogar com as estruturas já consolidadas. Ao fazê-lo, o arquiteto preserva a memória dos lugares e contribui para a renovação de seus sentidos, numa continuidade viva entre passado e presente. Tal como os monumentos que, mesmo em ruínas, conservam sua força simbólica, os espaços urbanos que guardam o *genius loci* do lugar revelam-se capazes de sustentar a identidade dos grupos sociais e de resistir às forças niveladoras do tempo.

Por isso, o espaço habitado, na teoria rossiana, é um operador de sentido, cuja forma cristaliza processos históricos e cuja presença alimenta a memória coletiva. Esse entendimento exige do arquiteto habilidade técnica e escuta atenta à espessura cultural dos lugares.

Essa concepção é o fundamento sobre o qual se apoiarão os próximos desdobramentos desta dissertação. A atenção à permanência, ao simbolismo e à experiência compartilhada do espaço urbano será aprofundada à luz das categorias da memória coletiva e do monumento, bem como por meio da análise das práticas

projetuais e críticas associadas à sua obra. A partir dessa base, será possível investigar como sua teoria contribui para a construção de uma abordagem arquitetônica sensível ao tempo, à cultura e ao enraizamento dos espaços.

2.2.2 Conservação do passado pelo espaço

A articulação entre forma arquitetônica e memória coletiva ocupa um lugar central na teoria de Aldo Rossi. Desde seus primeiros escritos, o arquiteto sustenta que a cidade constitui uma estrutura histórica contínua, em que os traços do passado persistem como formas duráveis que moldam o presente. Com a reintrodução das categorias de permanência e *locus*, o teórico introduziu um novo nível de leitura do espaço urbano: aquele em que a história é preservada na própria estrutura formal da cidade. Nesse nível, as camadas históricas aparecem inscritas no traçado de ruas, na malha de quarteirões, nas proporções das fachadas e nos ritmos das coberturas. Tipologias recorrentes e monumentos funcionam como nós de memória. Alinhamentos, vazios e equipamentos urbanos configuram sequências de significação. Materiais e técnicas construtivas guardam vestígios de práticas e hábitos passados. Dessa forma, a análise morfológica revela processos históricos. A persistência tipológica e as repetições formais tornam-se indicadores de práticas sociais e de continuidades culturais orientadoras das decisões projetuais contemporâneas. E a Arquitetura é o instrumento por excelência da conservação, ao assegurar a permanência das formas.

Esse entendimento aproxima-se dos Estudos da Memória, especialmente das contribuições de Maurice Halbwachs, para quem a memória coletiva se ancora em quadros espaciais que estruturam e estabilizam as lembranças de um grupo. O teórico adere a esse raciocínio se sustenta que certos elementos urbanos – em especial os elementos primários, como monumentos e tipos consolidados – adquirem, ao longo do tempo, valor simbólico e passam a funcionar como depositários da experiência coletiva. Esses pontos singulares fixam episódios históricos e tornam-se referências para a identidade dos grupos sociais. A cidade como *locus* privilegiado da memória coletiva é um organismo formado por camadas temporais sobrepostas, no qual o passado se acumula nas formas e continua a informar essa identidade.

Para proteger essa espessura histórica, o autor distingue dois vetores complementares: conservação ativa – entendida como continuidade projetual a partir das estruturas herdadas – e função memorial, pela qual determinados espaços ou edifícios atuam como suportes simbólicos da memória coletiva. Nesse quadro, o monumento desempenha os papéis de objeto histórico e de operador de sentido. Ele estabiliza identidades locais apesar das transformações urbanas pois mantém referências que sustentam a coesão social.

A cidade surge, assim, como palco dos eventos históricos e repositório das experiências compartilhadas pelos habitantes. A permanência material das formas garante a vitalidade simbólica da vida urbana. O método proposto baseia-se em uma racionalidade universal, mas sua aplicação não conduz à homogeneização formal. Em vez disso, a proposta valoriza a individualidade dos lugares e reconhece as especificidades culturais e históricas que moldam o espaço. Essa abertura ao singular assegura a atualidade de sua proposta no contexto contemporâneo em que o risco de apagamento das identidades locais nos processos de reurbanização permanece um desafio.

Nas últimas páginas da “Autobiografia Científica”, o autor reflete sobre a transmissão de projetos e afirma não se incomodar com o plágio de suas obras. Para ele, se bem-feitas, essas cópias podem se constituir uma forma de afeto e testemunho legítima. Para ele, a transmissão do saber depende da formação de uma consciência crítica e técnica capaz de desenvolver novos caminhos a partir de referências comuns. Como escreve:

O fenômeno da transmissão do pensamento, daquela que chamamos experiência, do próprio mundo das formas, não está ligado a um programa ou a uma moda e nem mesmo, talvez, a uma escola. É por isso que na escola sempre procurei fornecer elementos e, em geral indicar um tipo de trabalho suficientemente claro, quase redutivo, e não de fornecer modelos, mas uma técnica, por um lado, e um convite ao alargamento do saber, por outro (Rossi, 2018a, p.127).

A conclusão de Vincent Scully no posfácio da “Autobiografia Científica” resume com precisão a potência do método rossiano: “a grande arquitetura desta geração pode finalmente ser ‘internacional’, uma vez mais, de um modo nunca

imaginado pelos arquitetos do *International Style*” (Scully, 2018, p. 138). A racionalidade do método de Rossi consiste em oferecer instrumentos conceituais que permitam a cada projetista reconhecer e expressar a singularidade do *locus* e de sua própria poética. Não se trata de formar “pequenos Rossis”, mas de ativar um processo de criação enraizado na memória coletiva e orientado pelas permanências do lugar.

O conjunto de instrumentos teóricos proposto por Rossi é aplicável tanto à intervenção quanto à análise dos espaços urbanos. Nesta dissertação, optou-se por analisar espaços construídos projetados pelo próprio arquiteto, o que permitirá verificar sua coerência entre teoria e prática. No entanto, outras análises poderiam ser realizadas como forma de testar o potencial didático da metodologia rossiana.

Seu método permite que a análise urbana ultrapasse os critérios funcionais – econômicos, políticos ou sociais – e incorpore dimensões próprias do campo da arquitetura: a análise tipológica, o desenho e o *locus*, organizados em torno da memória. É essa abertura ao simbólico e ao imaterial que confere ao método rossiano um potencial crítico relevante no contexto contemporâneo.

Para o autor, o projeto arquitetônico é um diálogo entre passado, presente e futuro. Essa abordagem se destaca por valorizar os aspectos imateriais dos espaços urbanos. A cidade, em sua concepção, é expressão concreta da memória coletiva: suas formas registram traços de eventos passados e estruturam os modos como os espaços são percebidos, utilizados e concebidos ao longo do tempo. Assim, ele opera uma técnica de organização da experiência histórica:³⁷ a memória passa a atuar como instrumento ativo na concepção e crítica dos espaços urbanos.

Essa operação teórica é ilustrada pelo autor por meio da análise de pinturas renascentistas que retratam praças construídas naquele período. Nessas imagens, ao fixarem a paisagem em “uma hora única”, elas adquirem “um valor geral de lugar e de memória” (Rossi, 2016, p. 177). A paisagem construída e a imagem mental aí convergem para revelar como a memória se ancora na forma urbana. Essa memória formal, sustentada pela permanência dos elementos arquitetônicos, constitui a “primeira e mais profunda noção” que se tem das cidades italianas – formas estruturantes condensam camadas históricas em representações reconhecíveis

37 - Por “técnica”, entende-se o sentido do termo original grego, *Techné*, “uma racionalidade prática governada por um fim consciente (...) que significa ser mestre e dispor da própria mente” (Guaragna, 2017, p.5).

(Rossi, 2016, p. 177).

Essa linha de pensamento preparou o terreno para a formulação da teoria da cidade análoga. A ideia de que é possível compreender e projetar a cidade por meio de elementos recorrentes – em particular os monumentos – responde ao desafio de intervir no espaço urbano sem apagar suas memórias constitutivas. Essa valorização dos monumentos aproxima o autor italiano das ideias de Lynch (1997), para quem certos marcos urbanos se destacam na paisagem como pontos de referência que orientam a experiência do espaço e condensam sentidos coletivos. Para o americano, os indivíduos se adaptam ao seu entorno e criam imagens mentais dos ambientes em que habitam por mais inespecíficos que sejam, como um deserto. Entretanto, também organizam suas experiências com base em uma série de elementos estruturais, o que permite projetar um espaço segundo uma intenção de transformação do grupo social que o habita.

Os marcos – entendidos nesta dissertação como análogos aos monumentos da teoria rossiana – são um desses elementos que formam a base de imagens pessoais e coletivas da cidade. Ainda que cada imagem individual seja única, Lynch afirma que há uma imagem pública dominante ou um conjunto de imagens de grupo, cuja função é permitir a cooperação social e a orientação eficaz no espaço urbano. A semelhança entre este raciocínio e a forma como Maurice Halbwachs analisa a relação entre memória individual e memória coletiva permite especular uma influência direta do sociólogo francês no texto do americano, que chega a citá-lo diretamente em outro trecho. O grau de correspondência entre imagens individuais e coletivas está diretamente relacionado à legibilidade da cidade, conceito central na teoria de Lynch. Para ele, a clareza desses elementos estruturais depende de atributos como forma, continuidade, contraste e coerência espacial. Ruas que se confundem entre si ou cujas bifurcações não são bem-marcadas dificultam a configuração da imagem urbana, tanto na experiência quanto na memória. Por outro lado, junções bem definidas e nomeadas – como cruzamentos, entroncamentos ou interseções simbólicas – tendem a concentrar a atenção do observador, fixam-se na memória com nitidez.

Outra conexão entre o conceito de monumento em Rossi e os marcos da teoria de Lynch está no seu entendimento deste elemento estrutural como dependente da singularidade, ou seja, de alguma característica que o destaque do contexto, como forma incomum, contraste visual com o plano de fundo ou proeminência espacial.

Além disso, a presença de significados associados – históricos, culturais ou afetivos – contribui para reforçar seu valor simbólico na memória coletiva. De modo análogo, o teórico milanês compreende que a individualidade dos fatos urbanos se encontra no *locus* – isto é, na relação entre o objeto arquitetônico e seu entorno – e na memória que a cidade guarda de si mesma, aspecto equivalente ao significado histórico apontado por Lynch.

Em relação a Rossi, ao propor a analogia como método, ele recorre ao repertório histórico e ativa uma forma de conhecimento baseada na permanência e na transferência de sentido. Na teoria rossiana, compreender a cidade exige analisar os elementos arquitetônicos que a estruturam – monumentos e tipologias consolidadas – considerados em termos formais e em relação ao seu *locus*. Esses elementos podem ser descritos sem referência imediata à função ou à história, mas revelam outros valores quando situados no tempo e no espaço. Captar a individualidade de uma construção não se resume à compreensão de sua função: requer o reconhecimento de sua inscrição na história, lugar de relação com os acontecimentos, e de sua capacidade de conservar memória. Como ele afirma, trata-se de reconhecer a “exatidão do *locus* como um fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, pela sua dimensão topográfica e pela sua forma, por ser sede de antigas e novas vicissitudes, determinado pela sua memória” (Rossi, 2016, p. 180).

Tal percepção se aproxima do conceito de “imagem ambiental” formulado por Lynch, no qual a leitura da cidade envolve a relação significativa entre forma e vivência no tempo (Lynch, 1997, p.7). Para ele, a orientação espacial das pessoas nas cidades depende de uma construção mental imagética composta de três elementos fundamentais: “identidade, estrutura e significado” (Lynch, 1997, p.9). Lynch ainda observa que a imagem ambiental pode emergir tanto da familiaridade prolongada com o espaço quanto do reconhecimento imediato das formas que correspondem a estereótipos mentais. Um espaço aparentemente caótico pode ter uma imagem estruturada para alguém habituado a ele, enquanto um espaço inédito pode parecer inteligível por remeter a padrões já internalizados. Assim, a imagem ambiental não é um reflexo direto do objeto real, mas uma mediação subjetiva e sensível que estrutura o modo como os indivíduos compreendem e se apropriam da cidade.

A concepção de memória proposta por Aldo Rossi dialoga também com outras vozes teóricas de seu tempo. Vittorio Gregotti, escrevendo pouco antes da

publicação de “A Arquitetura da Cidade”, defende que a análise arquitetônica é capaz de recuperar as intenções e os sentidos complexos inscritos nas formas construídas. Para Gregotti, a arquitetura organiza o espaço físico e constitui uma forma de apreensão do mundo mediada pela memória. Ele observa: “minha visão não é um simples registro óptico dos elementos, mas percepção de estruturas, pois sobre minha visão incide, por exemplo, e de maneira decisiva, uma visão que não tem nada de visual, a da memória” (Gregotti, 1975, págs. 117-118).

Essa sincronia com Gregotti evidencia uma compreensão compartilhada da arquitetura como técnica da memória.³⁸ Ambos reconhecem que o espaço construído adquire significado tanto por suas qualidades materiais quanto pela maneira como ativa lembranças, orienta experiências e estrutura identidades. Essa perspectiva se alinha à efervescência teórica da época, marcada pela redescoberta das ideias de Maurice Halbwachs sobre a memória coletiva. Contudo, a originalidade do arquiteto milanês reside em elevar a memória ao estatuto de fundamento de sua teoria urbana: para ele, a memória é um efeito cultural da arquitetura e sua base conceitual. Essa centralidade da memória como fenômeno coletivo enraizado no *locus* torna a teoria rossiana especialmente apta a interpretar realidades urbanas em que a identidade se expressa pela persistência dos espaços simbólicos.

Enquanto fato socialmente estruturado, a memória interfere na articulação entre arquitetura e cidade, qualificando o projeto como síntese de um esforço coletivo. Quando a lembrança de um evento modela o espaço urbano, o projeto deixa de ser mera elaboração individual para se constituir como resposta ancorada em dados elaborados coletivamente. Os princípios e instrumentos do fazer arquitetônico, como em qualquer arte, ciência ou técnica, são transmitidos tanto por registros documentais quanto por tradições que os mantêm, reelaboram ou contestam no convívio social em contextos pedagógicos diversos.

³⁸ A expressão “ciência da memória” chegou a ser considerada nesta dissertação, sobretudo por sua coerência com o caráter sistemático da teoria rossiana. No entanto, observações feitas pela banca de qualificação advertiram que essa formulação poderia restringir o entendimento da memória em Rossi ao seu conteúdo racional, em detrimento de seu aspecto poético. A alternativa “arte da memória” também foi descartada, por estar historicamente associada à mnemotécnica, no campo dos Estudos da Memória (Yates, 2023). Rossi compreende a arquitetura como um saber autônomo, situado “entre as artes figurativas e a engenharia” (Rossi, 2018a, p.126). Optou-se, assim, pela expressão “técnica da memória”, em consonância com o sentido original grego do termo *techné*, já discutido, como uma racionalidade prática orientada por um fim consciente e enraizada na experiência (Guaragna, 2017).

Há, no entanto, aspectos do ensino da arquitetura que escapam à fixação documental. Palavras ditas, gestos repetidos, posturas corporais, croquis apagados ou transformados – todos esses elementos, antes de serem esquecidos, oferecem compreensões mais precisas sobre os fundamentos do fazer arquitetônico. Gregotti observa que cada gesto realizado no espaço reflete um saber prévio – ainda que nem sempre consciente –, especialmente em ações cotidianas guiadas por aquilo que chama de “conhecimento-na-memória” sobre o que deve ser feito (Gregotti, 1975, p. 106).

Essa valorização da memória como prática reiterada no cotidiano encontra eco nas proposições de Lynch, que entende a familiaridade com o ambiente urbano como um saber construído e reiterado ao longo do tempo, capaz de orientar comportamentos e consolidar identidades. Entretanto, convém distinguir: para Lynch “identidade” não significa “igualdade com alguma outra coisa”, mas sim individualidade ou unicidade (Lynch, 1997, p.9). Por “identidade” ele entende a capacidade de um objeto urbano ser reconhecido e diferenciado pelo observador, isto é, sua reconhecibilidade enquanto entidade separada por forma, posição ou contraste. O “significado”, por sua vez, refere-se à relação desse objeto com o observador, incluindo usos práticos, associações afetivas e valores simbólicos; tais significados podem variar sem que necessariamente se perca a identidade perceptível do marco. Lynch também separa a noção de “estrutura” (a organização e interrelação dos elementos do tecido urbano), elemento que favorece a legibilidade e a formação de imagens coletivas estáveis. Assim, a perspectiva do americano enriquece a reflexão sobre a teoria aqui analisada ao mostrar como reconhecibilidade (identidade), organização social (estrutura) e sentido atribuído (significado) se articulam na construção da memória e das imagens mentais da cidade.

A leitura de Gregotti, ao explorar como a memória estrutura a experiência espacial, aprofunda e complementa a perspectiva russiana. Enquanto Rossi enfatiza a importância da memória coletiva na configuração urbana, Gregotti revela como essa memória se corporifica na prática cotidiana. Essa aproximação adquire força à luz da proposição russiana de que “a própria cidade é a memória coletiva dos povos” e “a cidade é o *locus* da memória coletiva” (Rossi, 2001, p. 198). A proposta de Rossi expande e transforma os fundamentos sociológicos de Halbwachs, atribuindo ao espaço urbano a capacidade de condensar e expressar a experiência coletiva de maneira duradoura e reconhecível. Ainda que suas formulações pareçam

redundantes, Rossi busca afirmar simultaneamente a condição essencial e a manifestação concreta da cidade como memória. Ao declarar que a cidade é a memória e é o *locus* da memória, propõe uma equivalência substancial entre o espaço construído e a experiência coletiva. A cidade, nesse entendimento, tanto abriga as lembranças de um grupo social quanto é constituída por elas sendo, portanto, um arquivo vivo, acessível às gerações futuras.

A compreensão que Rossi desenvolve em “A Arquitetura da Cidade” insere a arquitetura como uma manifestação social singular, distinta de outras artes e ciências por sua ligação com a natureza e com a vida cotidiana. Essa distinção decorre da observação da cidade como realidade em constante transformação, dotada de uma consciência própria. Por esse motivo, Rossi concebe a cidade como uma entidade viva que carrega em si a memória de suas próprias metamorfoses, capaz de intervir nos processos que a reconfiguram. Essa concepção amplia a noção da arquitetura como suporte de transmissão da memória coletiva, pois a apresenta como sujeito ativo da construção da cidade. Mais uma vez, essa formulação converge com as ideias de Gregotti, que também atribui ao ambiente físico uma capacidade ativa de orientação formal e simbólica. Como afirma:

Temos um sentido demasiado vivo da arbitrariedade das formas e das relações espaciais com as quais o ambiente físico se nos apresenta para não pensar que este poderia ser diferente do que é, no entanto, nós o percebemos como algo já construído e orientado o segundo um sentido global que se dispõe como matéria operável, nada indiferente, e que possui sua própria vontade e memória coletiva (Gregotti, 1975, págs. 121-123).

Gregotti desloca, com essa formulação, a percepção do ambiente de mero pano de fundo para um agente ativo: as formas e articulações espaciais incorporam decisões históricas e orientações culturais que condicionam usos, práticas e percepções dos habitantes. Intervir no tecido urbano exige, portanto, reconhecer essas orientações preexistentes e projetar em diálogo com uma estrutura já carregada de significados, em vez de impor soluções que fragilizem a continuidade simbólica do lugar. Essa observação reforça a tese rossiana de que o espaço urbano é mero uma estrutura de sentido com lógica própria, que interfere nas práticas sociais ao mesmo

tempo em que é por elas transformado. Nessa perspectiva a cidade é, simultaneamente, produto da história, agente da memória e forma construída que participa ativamente da constituição do presente.

O próprio Rossi reconhece essa percepção como decisiva em sua trajetória intelectual. Em sua “Autobiografia Científica”, retoma a ideia de que a observação do mundo constituiu o núcleo de sua formação, e que essa observação se sedimentou na forma de memória: “talvez a observação das coisas tenha sido a minha mais importante educação formal; depois, a observação transformou-se numa memória destas coisas” (Rossi, 2018a, p. 49). A afirmação evidencia o entrelaçamento entre experiência sensível, elaboração intelectual e sedimentação memorial, apontando para a centralidade da memória como fundamento da prática projetual. A observação, transformada em memória, fornece o solo a partir do qual se pode construir, com intencionalidade estética, ambientes que respondam às necessidades e aos valores da vida humana.

Essa formulação reafirma o papel ativo da memória no processo projetual como operação crítica que informa a criação de formas dotadas de sentido coletivo. Rossi propõe, assim, uma teoria da cidade que integra tempo e experiência, vinculando o pensamento arquitetônico às formas de consciência que moldam o espaço e, ao mesmo tempo, são moldadas por ele. A cidade, concebida como organismo vivo, portadora de memória e capaz de agir, sustenta uma abordagem metodológica na qual o projeto emerge como gesto enraizado na história e orientado à renovação significativa do ambiente urbano.

Em “A Arquitetura da Cidade”, a memória coletiva é descrita como o “fio condutor que organiza a complexa estrutura urbana” (Rossi, 2001, p.198). Essa memória se manifesta no processo de transformação da cidade, conduzido por dados materiais que resistem ao tempo e à intervenção humana, configurando-se como componente essencial para a compreensão da forma urbana. A cidade revela-se, assim, como espaço onde se sedimentam os vestígios das ações coletivas, e a memória se torna instrumento para decifrar essas camadas de sentido. É nesse contexto que Rossi identifica na arquitetura uma “experiência autobiográfica”, tanto como trajetória individual quanto como vivência subjetiva atravessada por relações simbólicas, nem sempre explícitas, que operam por meio do pensamento analógico.

Esse pensamento, por escapar à explicitação conceitual, situa-se numa zona de subjetividade íntima e sensível, cuja expressão verbal é frequentemente

limitada ou impossível. Para Rossi, a arquitetura configura-se como elaboração simbólica alimentada por experiências e memórias que estruturam a sensibilidade e a intuição. O racionalismo, longe de ser negado, é “reduzido a uma lógica objetiva”, ou seja, submetido a uma ordem interna que articula elementos da memória e da experiência de forma intencional e explorável metodologicamente no processo de projeto (Rossi, 2013a, págs.379–380).

Essa posição se contrapõe à de Giulio Carlo Argan (1909-1992), historiador e crítico da arte para quem “a atividade artística é essencialmente uma atividade da imaginação”, operando sobre “imagens sedimentadas na memória” (Argan, 1994, p.38). Para Argan, a imaginação reconstrói essas imagens mesmo quando não são conscientemente recordadas, pois permanecem inscritas na experiência. Nesse caso, a memória surge como fonte remota da criação, não como operação racional. Por essa razão, Argan distingue os processos da memória e da imaginação daqueles da observação e da invenção, tratando-os como domínios autônomos e não necessariamente articuláveis.

Rossi propõe uma superação da dicotomia entre razão e imaginação ao conceber a racionalidade como meio de conexão entre processos sensíveis e intelectuais. A razão, em sua perspectiva abrange a integração de dados sensíveis, lembranças e intuições na prática arquitetônica. É por meio dessa razão ampliada que a memória pode ser historicizada e transmitida como parte de uma tradição intelectual e projetual. Assim, a memória adquire um papel epistemológico: constitui uma instância ativa na formação do saber arquitetônico e na produção de formas urbanas com densidade histórica e simbólica.

Essa concepção reforça a compreensão de que a cidade ultrapassa a condição de estrutura funcional: ela é expressão formal da cultura, repositório das experiências coletivas e campo de atuação da memória coletiva. O projeto, nesse contexto, torna-se um ato de rememoração orientado por uma razão sensível e simbólica. Rossi propõe, com isso, uma alternativa metodológica ao racionalismo moderno ao formular uma lógica que, ancorada na experiência urbana, opera criticamente sobre ela, produzindo novas formas a partir de conteúdos históricos internalizados.

Para Aldo Rossi, as lembranças adquiridas ao longo da formação não constituem um acervo neutro, mas ferramentas subjetivas situadas entre imaginação e memória. Essas lembranças tendem a regressar a determinados objetos,

participando de sua “deformação” e “evolução”, como se lhes dessem continuidade ao mesmo tempo em que lhe imprimem transformação (Rossi, 2018a p.49). Ainda que reconheça a dificuldade de explicar os meios dessa operação, Rossi a atribui a um aprendizado transmitido mais pela tradição do que pela análise histórica. Reafirma, contudo, a existência de uma estreita relação entre observação e memória, e entre análise e criatividade. Esses vínculos sustentam seu método projetual, fundado numa razão que integra os planos racional e afetivo, consciente e inconsciente.

Essa formulação exige uma reflexão sobre os limites da consciência na formação da memória. Rossi alerta para o risco de que o esquecimento provoque uma “perda de identidade” (Rossi, 2018a, p. 71). Paradoxalmente, no entanto, sustenta que “a grande arquitetura” deve ser capaz de “ser esquecida” (Rossi, 2018a, p. 77). Essa aparente contradição revela uma ideia mais profunda: a arquitetura significativa não se impõe com estridência, mas se inscreve na memória coletiva de maneira silenciosa e orgânica. Em reflexão poética, Rossi interpreta um verso do poema *Hälfte des Lebens*,³⁹ do poeta Johan Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843): “*Im Winde klirren die Fahnen / die Mauern stehen sprachlos und Kalt*”.⁴⁰ Para Rossi, *sprachlos*⁴¹ é mais expressivo que “mudo”, pois designa um silêncio que resulta da ausência de palavras, “e não no mutismo” (Rossi, 2018a, p.75). Esse silêncio passou a ser buscado por ele em sua arquitetura integrada à memória coletiva.

Vincent Scully identificou essa qualidade no trabalho de Rossi:

Todas estas formas se dirigem para uma espécie de afeição familiar porque parecem oferecer-nos um estado fundamental do ser, fora de modas, questionando o próprio conceito de estilo, muito mais do que o *International Style* alguma vez fez. São formas que aparentam ser, como Rossi esperava, ‘sem evolução’. Simplesmente existem, como se tivessem existido sempre. Para tal, evitam gesticulações linguísticas. São silenciosas. Também Kahn, no final da vida, apelou ao ‘silêncio’; e Rossi afirma repetidamente neste texto querer que os edifícios sejam ‘mudos’. Utiliza a palavra alemã *sprachlos* para os descrever. E sem fala se erguem, veículos da recordação comovedores como num estado físico para lá do mundo das palavras. Sem fala, abrimos-lhes os nossos corações e eles guardam-nos os sonhos (Scully, 2018, p.138).

³⁹ “Metade da Vida”, tradução livre.

⁴⁰ “As Bandeiras tilintam ao Vento / as Paredes ficam sem palavras e Frias”, tradução livre.

⁴¹ “Sem palavras”, tradução livre.

A integração da arquitetura à memória coletiva se dá pela dissolução “de claros limites de tempo e de espaço” (Rossi, 2001, p. 303). Isso permite que a obra arquitetônica participe da memória como elemento contínuo, mesmo quando não conscientemente lembrado.⁴² A experiência de tensão entre lembrança e esquecimento fundamenta, assim, uma concepção própria do conhecimento arquitetônico como sedimentação simbólica de experiências.

Essa transmissão do conhecimento arquitetônico ocorre no processo formativo do arquiteto, por meio da exposição reiterada aos elementos persistentes da cidade – aqueles que resistem tanto material quanto simbolicamente. Esses fragmentos, segundo Rossi, são dotados de “valor constitutivo, pela história, pela arte e pela memória” (Rossi, 2001, p. 56). São considerados elementos primários do espaço urbano, entre os quais os monumentos ocupam posição central. A cidade, como campo de sedimentação de significados, revela nesses elementos a presença do tempo condensado e da cultura incorporada.

O conceito de monumento, no pensamento de Rossi, é decisivo para a articular arquitetura, identidade dos grupos sociais e memória coletiva. Trata-se de uma categoria de elementos que, mesmo após a perda de sua função original, permanece carregada de significados sociais, históricos e simbólicos. Os monumentos constituem a parte invariável da cidade, pontos de fixação da memória que resistem à fluidez das transformações urbanas. Sua presença estabelece marcos da individualidade das cidades, funcionando tanto como estrutura organizadoras quanto como depositário dos valores coletivos. Neles se condensam formas simbólicas, sagradas e históricas cuja permanência permite que a cidade reconheça a si mesma no tempo. O monumento, portanto, opera como mediador da experiência urbana e como instrumento fundamental para o ensino e a prática do projeto arquitetônico.

42 - Este argumento fundamenta-se na Introdução a Boullée: "Assim, o prazer é aumentado pela imaginação, com a sensibilidade, com o conhecimento. A natureza, ou a arte que a reproduz, nada diz ao homem obtuso ou frio, pouco diz ao ignorante. O que é, então, o gosto? Uma disposição adquirida através de experiências repetidas, para apreender o verdadeiro, o bom, em conjunto com as circunstâncias que o tornam belo; e sentir-se repentina e intensamente perturbado por ela. E será um senso crítico se as experiências que determinam o julgamento estiverem presentes na memória; se, por outro lado, não houver memória deles ou apenas a impressão for preservada, será tato, instinto" (Rossi, 2005, p. XXXIX. Tradução livre).

Os valores incorporados ao monumento transcendem sua materialidade e manifestam-se nas formas e nos acontecimentos que abrigam. Para Rossi, essa complexidade da arquitetura contribui para a formação e preservação da memória coletiva, elemento essencial da identidade dos grupos sociais. Os monumentos, mais do que simples construções, são símbolos que condensam e transmitem a experiência histórica de grupos sociais, funcionando como pontos de interseção de valores acumulados. Sua presença na paisagem urbana sinaliza visualmente a continuidade e a transformação dos lugares, operando como narrativas espaciais que registram e atualizam a história da cidade.

Rossi sustenta que a memória coletiva vinculada a um edifício é indispensável para compreender seu significado no contexto da comunidade. Ao analisar as transformações de uso e os valores associados a esses edifícios, destaca que, embora esses valores tenham origem na matéria, dizem respeito também a “valores espirituais” (Rossi, 2001, p. 16). Esses valores não remetem à espiritualidade religiosa, mas exprimem uma abordagem racional dos aspectos subjetivos da arquitetura. Pertencem ao campo da percepção sensível, da linguagem, da lógica e da possibilidade de transmissão do conhecimento.

Essa leitura racional dos valores subjetivos é evidenciada nas análises comparativas que Rossi realiza entre os arquitetos iluministas, especialmente Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux. Segundo ele, Boullée destacou-se por articular arquitetura e luz como princípio compositivo capaz de evocar sentimentos e reflexões. Seus monumentos foram concebidos como instrumentos sensíveis, receptivos às variações sazonais e às condições de iluminação, criando situações específicas de experiência estética e afetiva.⁴³ Ao conceber a cidade como palco de tais ocasiões, Boullée antecipava uma concepção de espaço urbano como lugar de condensação simbólica da memória coletiva – uma ideia que Rossi ressignifica em sua própria teoria.

No pensamento de Rossi, a individualidade dos monumentos está ligada à

43 Segundo Rossi: “Também a relação com a luz passa a ser em Boullée um princípio para refletir o sentimento, para despertar sentimentos através do estudo da natureza. E esse é o significado das descrições das estações e sua relação com o caráter das coisas. As imagens sorridentes do outono são geradas pela variedade de objetos, de coisas, pelo contraste de luz e sombra, pela aparência bizarra das cores em transformação, pelo colorido. E assim, teatros, banhos, feiras, salas de reuniões terão que levar isso em conta, assim como as luzes frias do inverno presidirão o projeto dos monumentos funerários” (Rossi, 2005, p. XLI. Tradução livre).

identidade dos grupos sociais. Essa individualidade resulta da interação entre forma, topografia e memória, compondo uma continuidade interpretativa. O monumento adquire um papel central na definição do caráter urbano, não apenas por sua permanência material, mas por sua capacidade de manter viva a memória dos acontecimentos históricos, das transformações sociais e das mudanças de uso. Mesmo quando sua função original se modifica, o monumento conserva sua carga simbólica, pois o valor que transmite reside na forma. Como afirma Rossi, “o processo dinâmico da cidade tende mais à evolução do que à conservação e na evolução os monumentos se conservam e representam fatos propulsores do próprio desenvolvimento” (Rossi, 2001, p.57). Por meio dessa permanência formal, o monumento continua a operar como estrutura da memória, revelando as camadas de sentido que compõem a história urbana.

A centralidade do monumento na teoria de Aldo Rossi não deve à sua escala nem à representação de poder, mas ao seu papel como elemento privilegiado de leitura e compreensão da cidade por meio da arquitetura. Na perspectiva rossiana, o monumento não é necessariamente grandioso, mas essencial, pois constitui uma estrutura de permanência que expressa a individualidade urbana e dá forma à memória coletiva. Essa função estruturante transcende o edifício e estende-se a outros componentes do espaço urbano que também podem assumir o papel de elementos primários.

Rossi propõe, nesse sentido, uma ampliação significativa da noção de monumento: o traçado das vias, a conformação das zonas urbanas ou mesmo a organização territorial podem assumir caráter monumental quando se tornam depositários de valores subjetivos compartilhados. Sua teoria admite, portanto, que certos “fatos urbanos” – mesmo que não concebidos como monumentos tradicionais – sejam reconhecidos como monumentos por sua capacidade de condensar e transmitir significados históricos, culturais e simbólicos.

Essa concepção se evidencia em sua reflexão sobre a cidade alemã de Quedlinburg, onde defende a preservação não apenas de edifícios isolados, mas de todo o conjunto urbano como um “museu eficaz” da história. Ele afirma que “quando falamos de monumento, também podemos muito bem entender uma rua, uma zona, uma região” (Rossi, 2001, p.180). Ao fazê-lo, ele amplia a escala de análise e propõe um compromisso integral com a preservação dos elementos que configuram a identidade do lugar. Essa preservação é justificada, segundo Rossi, quando o

conjunto urbano é capaz de transmitir, com densidade e autenticidade, os valores históricos e espirituais que compõem a memória coletiva.

Essa posição confirma o núcleo de sua teoria: a arquitetura como instrumento cognitivo da cidade, cuja transmissão do conhecimento ocorre pela racionalidade construtiva, pela experiência sensível e pela persistência dos elementos significativos. A cidade, nesse contexto, é compreendida como uma estrutura em que os elementos primários – entre os quais os monumentos – operam como vestígios e transmissores de sentido. A preservação desses elementos, inclusive dos traçados e zonas urbanas, torna-se, assim, um ato de reconhecimento da cidade enquanto forma histórica dotada de memória, individualidade e inteligibilidade. Ao ampliar o conceito de monumento, Rossi encerra sua proposição teórica com uma contribuição decisiva à formação do arquiteto: o entendimento de que a cidade não se reduz a seus aspectos funcionais ou formais, mas se revela como campo de experiência e interpretação, onde a arquitetura cumpre um importante papel ao articular imaginação, memória e razão.

2.2.3 Estrutura arquetípica e materialização do pensamento

Aldo Rossi articula os eixos de tipologia e imagem como dimensões complementares de sua teoria da cidade, situando-os em um campo onde forma e representação se entrelaçam. Ambos os temas tratam da maneira como a cidade se organiza formalmente e, ao mesmo tempo, de como ela é percebida, imaginada e registrada. Os dois domínios são abordados em conjunto pois a estrutura morfológica da cidade não se separa da maneira como ela se inscreve na memória coletiva e se projeta no imaginário urbano.

O eixo da tipologia remete à análise das formas recorrentes da cidade que atravessam o tempo, revelando uma lógica própria de permanência, adaptação e variação. O tipo, o modelo e a individualidade são conceitos centrais nesse domínio, permitindo compreender como certas estruturas se repetem e, ao mesmo tempo, se transformam de acordo com contextos históricos e culturais específicos.

Já o eixo da imagem se refere à dimensão sensível e simbólica da forma urbana e à maneira como a cidade é imaginada e representada. Os conceitos de

imaginário, representação e desenho conduzem essa abordagem, destacando como a percepção da cidade influencia sua constituição material e, inversamente, como a materialidade urbana molda o olhar coletivo.

Ambos os eixos, portanto, oferecem instrumentos fundamentais para pensar a cidade como uma construção simultaneamente formal e simbólica, concreta e imaginada. A análise a seguir se concentrará nesses dois registros, evidenciando como a obra de Rossi mobiliza os conceitos de tipologia e imagem para interpretar a permanência e a transformação das formas urbanas ao longo do tempo.

Os eixos da tipologia e da imagem se conectam diretamente à trajetória biográfica de Rossi, na medida em que sua formação intelectual e prática profissional revelam um contínuo interesse tanto pelas formas urbanas quanto por suas expressões gráficas e simbólicas. Desde os primeiros escritos até os projetos de maturidade, Rossi demonstra uma atenção constante à repetição tipológica como estrutura da cidade e à potência do desenho como instrumento de elaboração conceitual. A referência aos tipos arquitetônicos como chaves de leitura da cidade e o uso do desenho como forma de pensamento revelam uma postura de rigor analítico da tipologia e da densidade poética da imagem. Essa associação entre tipologia e imagem informa sua produção teórica e estrutura a forma como Rossi concebe a prática projetual como um exercício que lida com a permanência formal e a evocação simbólica.

A articulação entre tipologia e imagem também amplia os entendimentos decorrentes das análises sobre os eixos do lugar e da memória. Se o lugar é definido pela inscrição da experiência no espaço e pelo reconhecimento de uma identidade local mediada pelo *genius loci*, é por meio da forma tipológica que essa identidade se estabiliza e se transmite. O tipo atua como mediador entre a experiência concreta do espaço e a estrutura formal que o torna reconhecível ao longo do tempo. Do mesmo modo, a imagem opera como veículo da memória coletiva: aquilo que é retido, lembrado ou projetado a partir das formas da cidade depende tanto de sua materialidade quanto de sua representação. A memória, que se manifestava como permanência e esquecimentos seletivos, encontra na tipologia um repertório possível de continuidade e, na imagem, uma via de expressão sensível e compartilhada. Assim, os quatro eixos – lugar, memória, tipologia e imagem – não devem ser entendidos como domínios isolados, mas como planos interligados de uma teoria da cidade que busca compreender o entrelaçamento entre estrutura e significado, entre forma

construída e imaginação urbana.

O estudo do tipo como instrumento de leitura e concepção do espaço – quando compreendido para além do simples catálogo de formas – estabelece um elo temporal na produção e vivência arquitetônica, como se verifica nas obras e reflexões de Rossi. Para ele, assim como para outros teóricos e projetistas que se dedicaram ao tema, a retomada de Giulio Carlo Argan do trabalho do teórico da arquitetura francês Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) marca o ponto de partida. Publicados respectivamente em 1962 e 1832, os textos de ambos contribuem para uma compreensão do tipo que supera sua definição inicial semântica (do grego *type*) como “molde ou matriz” – definição que Quincy reserva ao termo “modelo” (Quincy, 1832, p. 629). Em concordância a esta separação, Argan desenvolve o raciocínio e considera absurdo utilizar um tipo como “critério de avaliação das obras de arte individuais” (Argan, 2000, p. 65).

Argan encontra precisamente na imprecisão conceitual do tipo a chave de sua validade tanto para a teoria quanto para a história da arquitetura. Para ele, é impossível criar um tipo de maneira deliberada. O tipo emerge como resultado de uma cadeia de obras e usos compatíveis entre si, moldados por demandas sociais e temporais específicas. Estruturas conceituais configurativas se estabilizam ao longo do tempo, ainda que permaneçam suscetíveis à transformação física. A concepção arquitetônica sempre se refere a tipos, seja ao empregá-los como referência, seja ao negá-los. No segundo caso, tende-se a instaurar uma nova sequência. Nessa lógica, Rossi entende a tipologia como expressão das necessidades práticas e aspirações estéticas dos grupos sociais, moldadas pelas particularidades de cada projeto. Em sua “Autobiografia Científica”, afirma “as coisas a fixar são poucas, mas não se devem errar; elas são o sentido da construção” (Rossi, 2018a, p. 31). Quincy já apontara que o tipo pode surgir por “imitação moral, analogia, relações intelectuais, aplicação de princípios, apropriação de costumes ou combinação racional” (Quincy, 1832, p. 629).⁴⁴

A constituição de um tipo arquitetônico relaciona-se, segundo Argan, com um simbolismo e uma ritualidade inerentes às formas, ainda que a precedência entre tipo e símbolo não seja claramente determinável. Essa ambiguidade, contudo, não

44 - Quincy alerta que muitos reduziram a arquitetura a uma simples imitação sensorial da natureza e, por isso, deixam de reconhecer “os graus de imitação moral” que podem gerar tipos arquitetônicos por analogia, hábito, aplicação de princípios ou razões práticas (Quincy, 1832, p. 630. Tradução livre).

compromete a relevância do conceito no percurso histórico da arquitetura:

Como se forma um tipo arquitetônico? As correntes críticas mais inclinadas a admitir o valor e a função dos tipos são aquelas que explicam as formas arquitetônicas em relação a um simbolismo e à ritualidade nele envolvida. Essa crítica, porém, não respondeu (nem pode responder) à questão de se o simbolismo preexiste ao nascimento do tipo e o determina ou se é, ao contrário, uma dedução a posteriori. A questão da precedência não tem, contudo, uma importância relevante quando se considera o problema no percurso da história: é claro que, quando o significado simbólico preexiste ao tipo e o determina, ele se transmite ligado a certas formas arquitetônicas do mesmo modo como, no caso inverso, a concatenação histórica das formas transmite, de modo mais ou menos consciente, os conteúdos simbólicos (Argan, 2000, págs. 65-66).

Nesse contexto, o espaço comemorativo – o monumento como lugar de memória – adquire, por meio da tipologia, o papel de âncora do valor simbólico da ação social conectada ao sentido prescrito. Argan concorda com Quincy ao afirmar que a tipologia não opera como imitação, no sentido clássico da arte. O tipo oferece dados vagos ao projeto, servindo mais como estrutura latente do que como forma determinada. A relação com a história se estabelece primeiro por meio das imagens do contexto – sejam locais ou históricos – para só então precisar sua carga ideológica e desdobrar-se em forma.

Para Rossi, refletir sobre a cidade implica necessariamente em considerar o tipo como “algo permanente e complexo, um enunciado lógico que está antes da forma e que a constitui” (Rossi, 2001 p. 25). Essa permanência manifesta-se, por exemplo, na estabilidade das tipologias residenciais, mesmo diante das profundas transformações nos modos de habitar “da Antiguidade até hoje” (Rossi, 2001, p. 29).

Modelo e tipo opõem-se como categorias formais e se articulam em tensão. O tipo, ainda que vago, “apresenta a ideia de um elemento que deve servir de regra para o modelo”, de modo que “uma descrição mais ou menos vaga” pode “dar origem a uma obra na imaginação de um artista” (Quincy, 1832, p. 629).⁴⁵ Rossi considera

45 - “A palavra tipo apresenta menos a imagem de algo a ser copiado ou completamente imitado, do que a ideia de um elemento que deve servir de regra para o modelo. Assim, não diremos (ou pelo menos seria errado dizer) que uma estátua, que uma composição de uma pintura acabada e executada serviu de tipo para a cópia que dela foi feita; mas se um fragmento, um esboço, o pensamento de um mestre, uma descrição mais ou menos vaga,

sinônimos os termos arquitetura, modelo e forma, caracterizando-os por conter um “um elemento que desempenha um papel próprio”, isto é, a individualidade ausente no tipo (Rossi, 2001, p.25). Argan percebe nessa relação entre a vagueza do tipo e a individualidade do modelo uma “analogia entre tipologia da arquitetura e iconografia da arte figurativa”, sugerindo que ambos os campos compartilham “um fator certamente sempre presente, de modo mais ou menos manifesto, no processo artístico” (Argan, 2000, p. 65).

A identificação de um tipo arquitetônico resulta da análise de diversas arquiteturas individuais, que revela o que têm em comum na sua configuração (Argan, 2000, p.67). O tipo se manifesta quando esse processo alcança uma descrição precisamente definida como vaga, imutável e estruturante, atuando como um esqueleto da arquitetura com o “valor indefinido de uma imagem ou de um signo” (Argan, 2000, p.68). Trata-se, em analogia mais precisa, da ideia de um esqueleto descrita em termos tão gerais que permite identificar sua pertença a uma espécie, sem, contudo, indicar idade, gênero, origem geográfica ou contexto histórico. Este princípio elementar carrega informações suficientes para gerar novas variações arquitetônicas, evidenciando seu papel na obtenção de um resultado estético planejado. O desenho embrionário presente no tipo propõe-se assim a atender às necessidades simbólicas das atividades que abriga. Tais usos, indispensáveis e tradicionais para o grupo social que os conserva (às atividades e aos tipos) são um meio de transmissão da memória coletiva cuja longevidade passa a ter como variável a legitimidade que o modelo consegue manter ao longo do tempo.

Em seu texto “Introdução a Boullée”, Rossi enfatiza como o mestre francês coloca em evidência o problema do tipo ao tratar da “questão do carácter e do tema como uma questão decisiva” (Rossi, 2005, p. XXVII).⁴⁶ Para Rossi, essa centralidade vai além da concepção arquitetônica e alcança a própria autonomia da arquitetura enquanto campo do conhecimento. A tipologia, segundo ele, é parte inseparável do corpo disciplinar da arquitetura e deveria ter sido preservada nesse papel pela visão

deram origem a uma obra na imaginação de um artista, diremos que o tipo que lhe foi fornecido nesta ou naquela ideia, por este ou aquele motivo, esta ou aquela intenção” (Quincy, 1832, p. 629. Tradução livre).

46 “Boullée, como veremos, levanta a questão do carácter e do tema como uma questão decisiva; ou seja, coloca uma opção que antecede ao projeto arquitetônico e ao fazê-lo coloca necessariamente em primeiro plano o aspecto tipológico da arquitetura” (Rossi, 2005, p. XXVII. Tradução livre).

racionalista. Trata-se de um “sentido transmissível da arquitetura” (Rossi, 2005, p. XXIX).⁴⁷

Nesbitt (2013) sintetiza como esse pensamento lógico se articula com os aspectos históricos, temporais e artísticos da tipologia na obra de Rossi:

Rossi se declara um racionalista, mas sua obra é, apesar disso, poética, por causa da sobreposição de uma coisa surreal (ou “anormal”, como define Colquhoun) a uma ordem geométrica. (Suas primorosas colagens são interpretações vivamente pós-modernas, talvez mesmo apropriações, da obra do pintor surrealista Giorgio de Chirico.) Os edifícios de Rossi são “anormais” por sua significação tipológica da função. Por exemplo, seus projetos para o conjunto habitacional de Gallarate e o cemitério de Módena usam formas estranhamente similares para funções radicalmente diferentes (Nesbitt, 2013, p. 378).

Para ela, a tipologia cumpre múltiplas funções nos projetos de Rossi e dos arquitetos da *Tendenza*: valoriza a forma em oposição ao que Rossi chama de “funcionalismo ingênuo”; promove a coletivização da solução arquitetônica, já que recorre à memória coletiva; posiciona-se contra o “ecletismo moderno”; e, sobretudo, fundamenta uma teoria pós-moderna promotora de permanências, contrária à “teoria do historicismo moderno” (Nesbitt, 2013, p. 384).

Como comentou Scully, Rossi não é nem moderno nem pós-moderno. Segundo ele, “nenhuma destas etiquetas está bem para Rossi. Ele rejeita a primeira com enorme desprezo e nunca menciona a segunda, na qual o pluralismo relativista de tanta teoria pós-moderna lhe seria decerto totalmente estranho” (Scully, 2018, p.131). Logo, a precisão da colocação de Nesbitt permanece, mesmo diante da ausência de reconhecimento de Rossi como arquiteto pós-moderno, se o termo “pós-moderno” for compreendido como superação do modernismo, e não como codificação estilística ou cultural.

A tipologia afirma-se, portanto, como instrumento fundamental do repertório

47 “E esta, na sua forma mais geral, é a atitude racionalista em relação à arquitetura e à sua construção; acreditar na possibilidade de um ensino que esteja todo incluído num sistema e onde o mundo das formas seja tão lógico e preciso como qualquer outro aspecto do fato arquitetônico, e considerar este como o significado transmissível da arquitetura como de qualquer outra forma de pensamento” (Rossi, 2005, p. XXIX. Tradução livre).

arquitetônico com implicações simbólicas, históricas e estéticas, vinculada à memória coletiva e caracterizada por uma generalidade que se opõe à individualidade do modelo. Seguindo as concepções de Quincy, Argan e do próprio Rossi, a necessidade de definir a característica do modelo enquanto oposto do tipo leva à identificação da individualidade. Esta se refere aos elementos específicos de uma arquitetura enquanto forma isolada, geralmente descartados durante a análise das camadas de compatibilização que conduzem à definição tipológica, por estarem presentes apenas em um ou poucos dos modelos analisados. Para Rossi, fatores multidisciplinares – como os aspectos “topográficos, sociológicos, linguísticos etc.” – terão particular importância na análise da arquitetura e na distinção entre seus elementos tipológicos ou individuais (Rossi, 2001, p.294).

A materialização visual e simbólica das escolhas, intenções e interpretações do arquiteto reflete o contexto espaço-temporal em que se insere, incorpora traços subjetivos e exige reflexão conceitual. O desenho, enquanto categoria de pensamento remete à representação e à possibilidade de cifrar significados na forma, além de suscitar as dialéticas entre imagem e realidade, e entre desenho urbano e paisagem. O desenho é expressão estética e testemunho da vida que ocupa, controla e representa o espaço. É uma imagem da identidade de um lugar e da memória coletiva do grupo social que o habita.

Para Rossi, a imagem da cidade integra sua identidade, ainda que vá além da representação sensível e incorpore elementos da imaginação. Essa perspectiva demonstra sua apreensão do conceito de “imaginabilidade”: a capacidade de uma forma urbana ser claramente visualizada e mentalmente apreendida pelos indivíduos (Lynch, 1997). Esse conceito é entendido no livro “A Imagem da Cidade”, de Kevin Lynch, como sinônimo de “legibilidade ou, talvez, de visibilidade num sentido mais profundo, em que os objetos não são apenas passíveis de serem vistos, mas também nítida e intensamente presentes aos sentidos” (Lynch, 1997, p.11). A legibilidade profunda do espaço urbano é essencial para que o observador se sinta orientado e engajado com o ambiente. Essa noção desempenha papel central na formulação de uma teoria da cidade que reconheça a experiência sensível, simbólica e histórica do espaço urbano e, nesta dissertação, ajuda a compreender como certas formas, estruturas e imagens se fixam na memória coletiva e adquirem valor simbólico.

A teoria da cidade proposta por Rossi compartilha com Lynch a preocupação com os elementos que conferem legibilidade ao espaço urbano. Ainda

que partam de pressupostos metodológicos distintos – Lynch operando com categorias empíricas da percepção urbana e Rossi com categorias históricas e tipológicas –, ambos convergem na valorização da forma construída como portadora de significado. Compreender a imaginabilidade, portanto, permite esclarecer como determinadas arquiteturas e espaços urbanos se tornam referência coletiva, constituindo-se como fatos urbanos para Rossi e como imagens nítidas para Lynch. Essa ideia já se manifestava nos textos de Rossi anteriores à formulação da teoria da cidade análoga, e à tradução de Boullée. Segundo Sá, a relação entre *A Arquitetura da Cidade* de Aldo Rossi e *A Imagem da Cidade* de Kevin Lynch é bastante próxima:

Segundo Ceccarelli, a ideia inicial de Rossi seria publicar as suas aulas sobre tipologia como assistente de Aymonino, sob o título ‘A cidade como fundamento para o estudo de edificações’, que era também o título de uma das suas aulas. Ceccarelli, que tinha traduzido, ele próprio, *A imagem da cidade* de Lynch, propôs-lhe editar um livro com um alcance semelhante ao de Lynch e que teria dificuldade em ver-se publicado numa editora tradicional ou mais especializada, dada a sua multidisciplinariedade. Rossi aceitou o desafio e publicou *A Arquitetura da Cidade* (Sá, 2019, p. 94).

Boullée, por sua vez, afirma que “a arte de construir é apenas uma arte secundária, que nos parece apropriado chamar de parte científica da arquitetura” (Boullée, 2005, p. XXX. Tradução livre). Para ele, é necessário distinguir essa arte secundária daquela que considera a primária: o projeto representado pela imagem desenhada. Rossi admite a centralidade do que chama “questão da imagem urbana”, por estar relacionado a todo o espaço e aos “problemas tipológicos; da estrutura da cidade por partes; [...] da história urbana; e às principais questões da dinâmica urbana e o problema da política como escolha” (Rossi, 2001, p. 10). Sua sensibilidade à imaginabilidade das formas é evidente ao valorizar aquelas imagens que, ao condensar significados coletivos e históricos, se tornam legíveis e memoráveis para o grupo social.

Sendo a qualidade de um ambiente físico que facilita a formação de imagens mentais vívidas, claras e úteis, a imaginabilidade é percebida como distinta e coerente, estimulando os sentidos e favorecendo a continuidade entre experiências passadas e novas impressões. Lynch observa que uma cidade memorável é aquela

que permite a formação de imagens claras, compostas por elementos cuja recorrência na experiência cotidiana facilita sua retenção e transmissão simbólica. Esses elementos são, em última instância, suportes materiais da memória coletiva. A presença de monumentos, por exemplo, manifesta uma estratégia deliberada de inscrição da memória no espaço, operando ao mesmo tempo como pontos de referência e como dispositivos de evocação. A imaginabilidade, ao tornar certos lugares mais propensos a serem lembrados, também atua no processo seletivo da memória, contribuindo para o esquecimento de outras partes da cidade que não apresentam a mesma clareza formal ou carga simbólica. Massimo Scolari define bem a obra de Rossi em relação a este ponto:

Na definição da arquitetura de Aldo Rossi, a relação com a história é bastante útil. Com um novo tipo de crítica operativa, que Tafuri define como crítica tipológica, Rossi assume a história como um evento ininterrupto a ser estudado e explorado, a ser desenhado e escrito; um mundo repleto de evocações mágicas e correspondências inescrutáveis. (Scolari, 1973, p.42).

Rossi reconhece também o conceito de desenho da cidade como manifestação do caráter urbano em sua dimensão configurativa, quando a forma se torna claramente assimilável a um estilo específico. Essa clareza formal – que favorece sua apreensão sensível e simbólica – é justamente o que permite à cidade alcançar maior grau de imaginabilidade. A clareza da estrutura e a força simbólica da identidade urbana funcionam como pré-condições para a emergência de significados mais profundos. Uma cidade bem interligada, legível e marcada por um sentido de lugar facilita a criação de associações culturais, históricas e afetivas, estimulando a formação da memória coletiva. O ambiente urbano torna-se, assim, um suporte para a narrativa simbólica da sociedade – fala de seus indivíduos, de suas aspirações e de suas tradições. É por isso que Lynch reconhece na metrópole contemporânea com sua intensa vida social e diversidade de sujeitos, um espaço “romântico e rico” de significados (Lynch, 1997, p.134).

O autor reconhece também os limites da imaginabilidade. Ambientes excessivamente visíveis, carregados de significados fixos ou mágicos, podem inibir a ação prática e dificultar a adaptação a novas necessidades. A própria orientação

habitual, se muito rígida, pode cristalizar usos e formas e tornar mais difícil a reinvenção do espaço. Por essa razão, defende que a imaginabilidade desejável seja sinônimo de abertura. Para ele, a cidade ideal evocaria “imagens ricas e vívidas” e “comunicáveis e adaptáveis” e suscetíveis à transformação contínua (Lynch, 1997, p.160). A imagem urbana, nesse conceito, é um meio para ativar a memória, sustentar a experiência e acolher a mudança. Por isso Rossi considera que essa correspondência entre o desenho da cidade e um estilo arquitetônico só é possível quando “um momento de decisiva importância histórica e política coincida com uma arquitetura racional e definida nas suas formas”, condição necessária para que a sociedade determine o tipo de lugar em que prefere habitar (Rossi, 2001, p. 170).

Sua admiração por Boullée decorre da maneira metódica como este articulava uma forma de projetar compatível com um raciocínio científico. Ao reconhecer a própria riqueza da forma como causa da complexidade em se estabelecer uma preferência objetiva por um método, Rossi explica heterogeneidade de posições sobre o tema, mas elogia a capacidade de Boullée de unir “argumentos e desenho” como partes inseparáveis do projeto, compondo um sistema (Rossi, 2005, p. XXX).⁴⁸ Seus limites ao uso da imagem na arquitetura emergem da impossibilidade de propor um projeto fundado exclusivamente em experiências de conformação visual. No entanto, reconhece o valor dessas experiências “por sua referência a aspectos autênticos da cultura moderna”, defendendo que devem ser observadas com interesse (Rossi, 2005, p. XXVI).⁴⁹

Diante destas especificidades na relação entre subjetividade e representação na arquitetura, considera-se sensato entender a imagem da forma projetada como uma interpretação ativa, capaz de influenciar a leitura do contexto. Essa concepção remete novamente à possibilidade de a arquitetura propor enunciados a partir das experiências visuais da imagem, ideia que ganha clareza ao

48 - “Boullée é um arquiteto racionalista no sentido de que, tendo construído um sistema lógico de arquitetura, ele se propõe a verificar continuamente os princípios assumidos com os diferentes projetos; e a racionalidade do projeto consiste em aderir a esse sistema. Assim, neste ensaio, argumentos e desenho são apresentados como a unidade do projeto e constituem um sistema” (Rossi, 2005, p. XXIII. Tradução livre).

49 - “Deslocando o interesse para os processos de conformação, para a percepção, para todas as implicações visuais da imagem, experiências úteis podem ser feitas. Experiências desse tipo, por sua referência a aspectos autênticos da cultura moderna, devem ser vistas com interesse; eles têm apenas um defeito, que é o de não poder se propor dentro da arquitetura e, portanto, não ser capaz de propor uma arquitetura” (Rossi, 2005, p. XXVI. Tradução livre).

se retornar ao papel do desenho como etapa importante do método de projeto. Para Boullée, “é preciso projetar para executar. Os nossos primeiros pais só construíram as suas cabanas depois de terem desenhado a sua imagem” (Boullée, 2005, p. XXX. Tradução livre). A esse trecho, Rossi responde apenas com uma breve reflexão sobre a autenticidade da arquitetura como arte.

Sob a ótica da teoria apresentada em “A Arquitetura da Cidade”, percebe-se que Rossi de fato experimenta importância da imagem como representação formativa, digna de investigação. Ao referir-se às fotografias pós-guerra de regiões destruídas por bombardeios, observa que “destruições e demolições, expropriações e bruscas mudanças do uso do solo, assim como especulação e obsolescência estão entre os meios mais conhecidos da dinâmica urbana” (Rossi, 2001, p. 3). Esta constatação, feita logo no início do livro, reaparece nas páginas finais ao mencionar a tese de Halbwachs, “*Les expropriations et le prix des terrains à Paris 1860-1900*”, que considera “um dos métodos realmente mais seguros e importantes para o estudo da cidade” (Rossi, 2001, p.219). Para ele, a imagem é uma ferramenta valiosa de leitura urbana, não apenas por seus aspectos objetivos, como as casas destruídas nas fotos, mas também pelos elementos subjetivos que evoca, como o impacto dessas transformações sobre a memória coletiva.

A partir dessa compreensão da relação entre imagem e espaço, torna-se coerente a conclusão de Rossi ao refletir sobre o monumento: “mais justo procurar seu significado, sua razão, seu estilo, sua história” (Rossi, 2001, p. 167). Esses aspectos, afirma, “são o principal fundamento de uma ciência urbana” e, quando a arquitetura se torna identificável enquanto estilo e é adotada pelos grupos sociais que habitam determinado espaço, passa a constituir o único fundamento da arquitetura “que implica a possibilidade do seu ensino” (Rossi, 2001, p. 167).

Portanto, Rossi destaca em sua teoria os momentos históricos decisivos como aqueles em que estilos arquitetônicos, dotados de racionalidade e transmissibilidade, emergem como representações legítimas do espaço social. Para Argan “o arquiteto utiliza o tipo como recurso na medida em que a exigência atual, à qual o artista é chamado a responder, tem suas premissas no passado” (Argan, 2000, p.70). Ao assumir a história como fundamento essencial da arquitetura, Rossi propõe uma compreensão da identidade urbana, das transformações sociais e políticas e da constituição de uma ciência urbana. Sua abordagem ultrapassa a sensibilidade imediata, integrando elementos subjetivos que atribuem significado à cidade como

imagem e representação coletiva. Nessa chave, a imaginabilidade se insere como um componente essencial da leitura urbana, permitindo que formas arquitetônicas, ao mesmo tempo racionais e evocativas, se tornem legíveis para a memória coletiva e o imaginário.

Segundo Lynch, a imaginabilidade pode ser intensificada por meio de diferentes estratégias formais. Uma proposta que faz, por exemplo, é a hierarquização visual dos caminhos, análoga à hierarquia funcional da rede viária. Essa hierarquia sensória define e unifica certas vias como canais principais de percepção, conferindo-lhes continuidade e distinção no tecido urbano. Elementos como repetição rítmica (de fachadas, marcos ou aberturas espaciais), numeração ordenada, modulações no traçado (estreitamentos, curvas, aclives) e presença de pontos de referência (como cruzamentos ou edifícios significativos) são apontados como técnicas que colaboram para esse fim. Além disso, Lynch observa que o sentido de direção atribuído a uma rua e sua associação com um destino contribuem para sua orientação e escala, reforçando a legibilidade da cidade. Ao permitir que certas formas se destaquem, a imaginabilidade contribui para a construção da identidade urbana, consolidando os vínculos entre espaço, história e subjetividade.

A centralidade da memória e da imagem leva diretamente à concepção do tipo como elemento essencial do processo projetual em Rossi. Segundo Batista (2017), a tipologia ocupa um lugar fundamental em sua teoria, pois o repertório projetual que ela permite não é criado do nada, mas “existe desde sempre”, constituindo um campo de permanências que orienta a inovação. Para Rossi, o tipo sintetiza a própria noção de arquitetura, sendo um elemento do pensamento que sempre parte de um antecedente – “por sua generalidade, o tipo é uma constante, que pode ser encontrada em todos os fatos arquitetônicos” (Batista, 2017, p. 48).

No campo da tipologia, a imaginabilidade está relacionada à inteligibilidade das formas urbanas. Lynch afirma que a estrutura legível de uma cidade depende de uma organização clara de seus elementos, o que implica uma lógica formal que pode ser reconhecida e reproduzida. Rossi, ao desenvolver a teoria dos tipos, enfatiza a permanência de certas formas arquitetônicas que atravessam a história, constituindo modelos de referência coletiva. A imaginabilidade, nesse contexto, reside na tensão entre o tipo e a individualidade da obra arquitetônica, que ao mesmo tempo reproduz e singulariza o modelo. A clareza com que um tipo se manifesta no espaço urbano é decisiva para sua eficácia como imagem e para sua inscrição na memória coletiva.

Assim, a articulação entre tipologia e imagem revela-se fundamental para compreender a cidade como uma construção simultaneamente objetiva e simbólica, concreta e imaginada. Para Rossi, pensar a arquitetura é também pensar a memória, a repetição e a invenção – dimensões que se entrelaçam na forma construída e em sua representação. A tipologia oferece uma matriz para o imaginário urbano e para a continuidade do sentido arquitetônico ao longo do tempo.

2.3 Obras

A obra projetual e construída de Aldo Rossi é extensa e diversa. A opção por concentrar a análise em três projetos decorre da adoção de uma matriz estruturalista de pensamento – a mesma que orienta a obra teórica do arquiteto. Segundo Claude Lévi-Strauss:

Quando somos confrontados com fenômenos demasiado complexos para serem reduzidos a fenômenos de ordem inferior, só os podemos abordar estudando as suas relações internas, isto é, tentando compreender que tipo de sistema original formam no seu conjunto (Lévi-Strauss, 2007, p.21).

Com base na possibilidade de apreensão de aspectos fundamentais de um sistema a partir da análise de um de seus elementos, cada uma das obras selecionadas é considerada capaz de revelar, de forma densa, os nexos internos do conjunto que compõe o portfólio completo do arquiteto. Esta consideração decorre do fato de que cada uma das três obras evidencia, com clareza e complexidade, as articulações entre lugar, memória, tipologia e imagem; os eixos conceituais que estruturam a presente investigação. A limitação do número de projetos analisados visa, portanto, intensificar a leitura de suas estruturas fundamentais, buscando compreender, em profundidade, como a teoria de Rossi se manifesta e se tensiona em sua prática projetual.

A partir da teoria apresentada, aplicam-se os conceitos à análise de obras arquitetônicas de Rossi. As reflexões propostas constituem experimentos analíticos

sobre os sentidos das obras discutidas, refinando uma abordagem capaz de revelar como os princípios formulados por Rossi se materializam em sua produção projetual e como essa produção configura, por sua vez, uma teoria em ação.

A metodologia fundamenta-se na articulação dos quatro eixos mencionados: lugar, memória, tipologia e imagem. Esses eixos operam como camadas permeáveis que se sobrepõem e se tensionam na constituição do objeto arquitetônico. A análise busca, portanto, explicitar os modos como cada obra atua simultaneamente nesses planos e como esses planos se conjugam na produção de sentido da arquitetura.

O lugar refere-se à dimensão espacial urbana em que a obra se insere. Consideram-se o sítio físico, os vínculos simbólicos, as atmosferas locais, as permanências materiais e as narrativas culturais que definem a especificidade de cada decisão arquitetônica. Observa-se como a obra se ancora em um *locus* – por continuidade, contraste ou reinvenção – e como participa da memória coletiva espacialmente ancorada.

A memória, entendida como operação criativa e crítica, relaciona-se ao conteúdo simbólico incorporado pelas obras e aos procedimentos projetuais que lidam com o tempo, a duração, a ruína e a citação. A análise concentra-se nas estratégias de rememoração expressas na forma, nos materiais, nas relações de escala e nos gestos compositivos que reiteram ou transformam referências do passado.

A tipologia constitui o núcleo estruturante da análise formal. Investigam-se os tipos arquitetônicos fundamentais e suas variações e recombinações ao longo da trajetória de Rossi. Observam-se as transformações, permanências e deslocamentos dessas formas elementares, bem como a lógica interna de seus arranjos. Analisam-se também os modelos formais elaborados pelo arquiteto, sua aplicação em diferentes projetos e seu papel como transmissores de memória e instrumentos de atualização da tradição.

A imagem destaca a potência expressiva da forma arquitetônica e sua capacidade de condensar significados. Consideram-se as imagens projetuais produzidas por Rossi – desenhos, colagens, estudos – e os aspectos imagéticos das obras construídas. Nesse contexto, a imagem é representação e instância ativa na construção do discurso arquitetônico: atua como evocação poética e estrutura da identidade.

A metodologia apresentada propõe, assim, uma leitura transversal das

obras, voltada à apreensão de suas múltiplas camadas de sentido pela convergência desses quatro eixos. Cada análise parte da materialidade concreta da obra – seu lugar, forma, uso e representação – para desdobrar suas implicações simbólicas, históricas e projetuais. Busca-se com isso interpretar a obra projetual e construída de Rossi e exercitar uma forma de leitura reflexiva que reconhece na arquitetura um campo de produção cultural capaz de mediar tempo e espaço, história e memória, tradição e invenção.

2.3.1 Monumento aos *Partigiani* – Segrate

Projetado em 1965 e executado em 1967, o projeto do “Monumento aos *Partigiani*” e sua praça, dedicados aos combatentes da resistência antifascista na Itália, marcam o início da produção arquitetônica de Aldo Rossi. Realizada antes da consagração de Rossi como teórico com “A Arquitetura da Cidade”, a obra antecipa temas fundamentais seu pensamento: a tipologia como estrutura resistente, a memória como fundamento da permanência, a cidade como lugar de sedimentações históricas e a imagem arquitetônica como base da identidade.

Situado em Segrate, na região metropolitana de Milão, o projeto revela uma poética fundada na memória coletiva e no valor simbólico da forma. Resultado de uma encomenda pública em um contexto de reconstrução cívica, integra-se à demanda por um novo centro cívico. A resposta de Rossi retoma o valor da arquitetura de monumentos, abandonado nas décadas anteriores. Este movimento de abandono e recuperação é explicado por Vincent Scully:

Os fascistas pretenderam conscientemente reinvocar as tradições clássicas e vernáculas da arquitetura Italiana e fazê-las suas. A arquitetura moderna, com seu desprezo pelo vernáculo e pelo monumental, acabou por ser incapaz de enfrentar essas formas. Por isso, como na grande praça de Milão, os fascistas, com os seus monumentos, apoderaram-se dos centros das cidades, enquanto os monumentos do Movimento Moderno, como o pequeno e comovente memorial do BBPR para o falecido Gian Luigi Banfi, encontravam o seu lugar nos subúrbios, precisamente porque não eram capazes de lidar com os temas grandiosos, intemporais e simbólicos que dão forma à vida em comunidade. A arquitetura moderna perdeu para o

fascismo. Rossi retoma a cidade. Pode fazê-lo porque é melhor nisso do que os arquitetos fascistas. Ele retoma a tradição com maior vitalidade porque opera através da memória e não pela ideologia (Scully, 2018, p.134).

Na época de sua concepção, o *locus* do projeto situava-se na borda do município, em zona de transição entre cidade e campo. A praça foi disposta ortogonalmente à *via XXV Aprile*,⁵⁰ afastada deliberadamente do fluxo urbano, exigindo uma aproximação consciente.

O projeto foi apenas parcialmente construído. Modificações posteriores motivaram uma restauração – dirigida por Gianni Braghieri – na década de 1990, que corrigiu as distorções causadas. Atualmente, o lugar encontra-se urbanizado, a praça é cercada por árvores, edifícios residenciais e uma biblioteca. Apesar das transformações do entorno, a praça preserva sua autonomia como espaço cívico, sem servir a nenhuma edificação. Essa permanência sugere a força de sua capacidade de ancorar a memória coletiva. O monumento opera como lugar de permanência, em oposição à fluidez cotidiana do entorno urbano. Ele se configura como espaço de suspensão temporal.

A praça é delimitada por quatro bordas: ao leste, um muro; ao oeste, canteiros com fragmentos de colunas; ao norte, uma escadaria e taludes; e ao sul, um espelho d'água. Essa configuração induz uma interioridade imaginária, isolando o monumento e promovendo uma aproximação cerimonial (Figura 15).

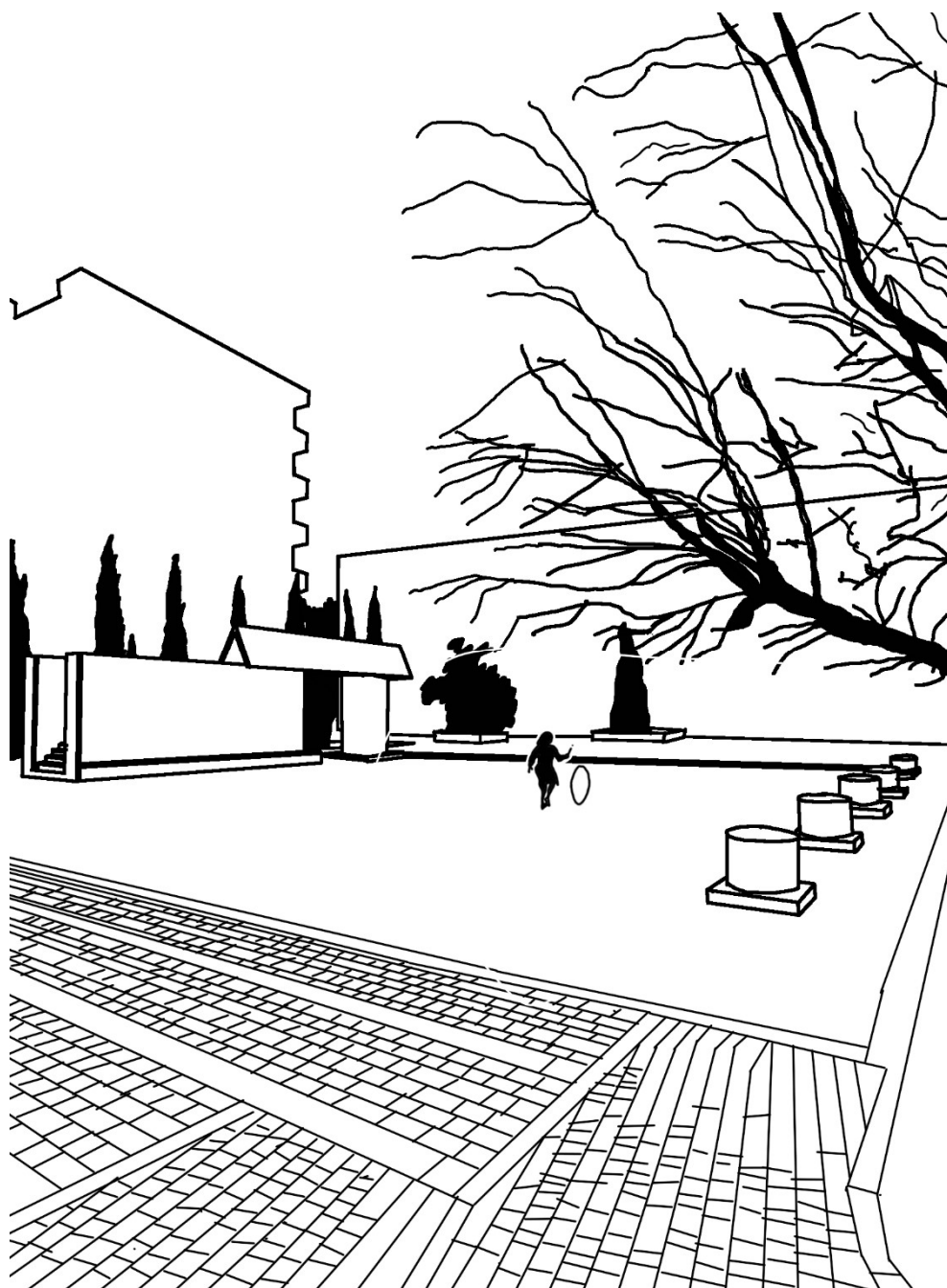
O muro ao leste, executado diferente do projeto original, encontra-se hoje oculto pela vegetação (Figura 16). Ainda assim, preserva sua função de limite. Mesmo em forma diferente da pretendida pelo arquiteto, sua integração com a vegetação que cresceu no local como vestígio do tempo vivo no qual a obra se insere.

Os fragmentos de colunas ao oeste evocam ruínas da antiguidade ausentes em Segrate, conectando a cidade à memória coletiva do país (Figura 17). São marcas de uma história que permanece mesmo em estado de fragmentação.

As escadas ao norte criam um movimento de descida à praça, que remete ao acesso cerimonial ao espaço cívico antigo e ao gesto feito pelos *partigiani* ao descenderem das montanhas onde combateram, instaurando um percurso honorífico.

50 O Dia da Libertação – 25 de abril – é a data em que se comemora na Itália a rendição nazista após as revoltas dos *partigiani* em Turim, Gênova e Milão.

Figura 15: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967) com Criança como referência de escala humana, Montagem nossa (2025).



Referência para o “Monumento aos *Partigiani*”: Foto Google Street View (2022). Fonte: <https://maps.app.goo.gl/AxokaSsBYmywR2dB6> Acesso em: 20 mai. 2025.

Referência para “Criança”: Giorgio de Chirico, *Mistério e Melancolia de uma Rua* (1914), óleo sobre tela, 88 x 72 cm, coleção privada. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914> Acesso em: 20 mai. 2025.

Figura 16: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967), vista do muro leste da praça, coberto por vegetação. Foto de Autor Desconhecido.



Foto de autor desconhecido apresentada no vídeo *Aldo Rossi a Segrate, il Monumento ai partigiani*, por Gianluca Poldi.

Disponível em: <https://youtu.be/MKIKgbvL4zQ?si=Ld1cgRckPKtgu-6J>
Acesso em: 01 set. 2024.

Figura 17: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967), destaque das colunas ao oeste da praça em imagem do arquiteto.

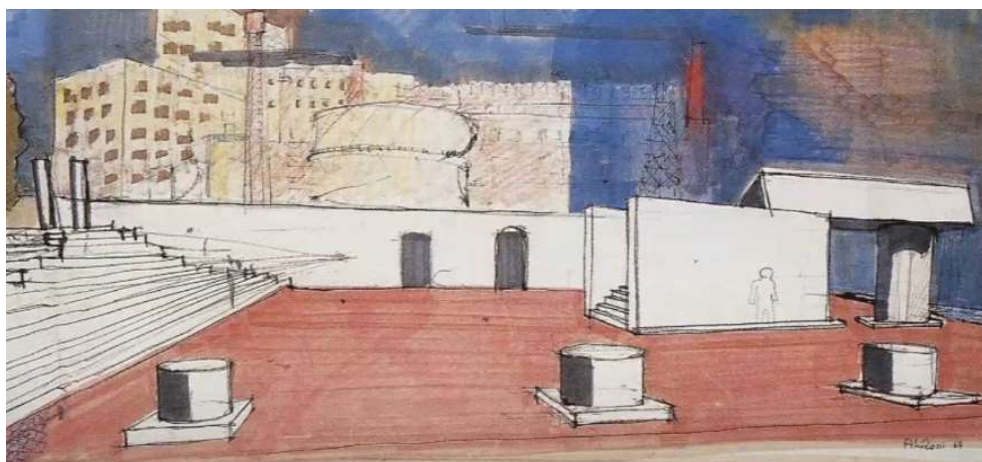


Imagem apresentada no vídeo *Aldo Rossi a Segrate, il Monumento ai partigiani*, por Gianluca Poldi. Segundo Poldi, a ilustração foi feita por Rossi. na década de 1970.

Disponível em: <https://youtu.be/MKIKgbvL4zQ?si=Ld1cgRckPKtgu-6J>
Acesso em: 01 set. 2024.

O espelho d'água ao sul obriga o transeunte a escolher um trajeto em relação ao monumento – por meio deste ou ao redor da água, de onde pode-se contemplar a forma (Figura 18). Visto ou percorrido, o monumento faz a praça funcionar como uma estrutura cênica ritualizada que conecta seu aspecto memorial à experiência cotidiana. O espaço urbano é compreendido como palco, a arquitetura como cenário e a vida como encenação.

O monumento se insere lateralmente à praça, em posição recuada, que evita sua dominação visual e permite a apropriação cotidiana como lugar de convivência. A organização do espaço cívico remete à ágora e ao foro, construindo um lugar que simultaneamente acolhe e expõe. A homenagem aos *partigiani* se dá por referência arquitetônica e não por representação narrativa figurativa. A composição geométrica é austera: um prisma triangular funciona estruturalmente como arquitrave ao apoiar-se de um lado em uma coluna de seção circular e, do outro, em um volume retangular que encerra uma escada e uma plataforma elevada.

A coluna remete à tipologia clássica greco-romana, despida, contudo, de decorações (Figura 9). A base é simples e emerge como estrutura fundadora, ao mesmo tempo escultural e arquitetônica, definindo o plano elevado sobre o qual repousa a obra. O pilar em si não apresenta caneluras e o ponto de apoio no topo é levemente recuado, destacando-o visualmente do prisma. Suas proporções fogem aos cânones tradicionais – a altura equivale a aproximadamente 1,7 vezes o diâmetro, muito inferior aos tratados clássicos. A função principal da coluna, assim, ultrapassa o suporte literal e passa a ser a articulação do espaço. A presença isolada da coluna, em vez de uma colonata, acentua seu caráter de deslocamento tipológico.

A arquitrave triangular evoca o frontão de templos antigos, mas sua posição suspensa, perpendicular ao pórtico que define, a transforma em signo autônomo. O rigor geométrico da composição tensiona peso e leveza (). Sua proporção alongada remete a passagem de Adolf Loos lembrada por Rossi: “Quando na floresta encontramos *um túmulo com seis pés de comprimento por três de largura, em forma de pirâmide* e com esfera, ficamos sérios e qualquer coisa em nós diz: aqui está sepultado alguém. Essa é a arquitetura” (Loos apud Rossi, 2018a, p.75. Grifo nosso). A associação à arquitetura fúnebre antiga inscreve o espaço em uma zona ambígua entre a memória da morte e a vida compartilhada. O prisma também funciona como fonte, jorrando água para o espelho d'água e criando uma paisagem sonora que simboliza o fluxo do tempo. As bombas ficam sob a escada e a água não é potável, o

que reforça suas funções simbólicas de vitalidade, purificação e remissiva à tradição das fontes italianas.

A escadaria e a plataforma elevada oferecem um ponto de observação da praça, relacionando-se ao conceito de terraço urbano e estruturando simbolicamente uma elevação cívica (Figura 19).

A obra alcança, mesmo em escala reduzida, alta densidade conceitual. O espelho d'água remete às fontes lombardas pintadas por De Chirico, assim como o projeto do muro não executado – previsto para ter aberturas verticais regulares – evocaria as fachadas de suas telas. O vazio, os fragmentos de coluna e a travessia também dialogam com a pintura metafísica (Figura 18). Outra referência importante é o monumento a Roberto Sarfatti, de Giuseppe Terragni (1935), cuja materialidade e elevação Rossi reinterpretou em Segrate. O concreto aparente, a ausência de ornamento e a rigidez geométrica conferem à obra o mesmo caráter silencioso e resistente ao efêmero. O monumento evoca a arquitetura como linguagem coletiva da história ao remeter não a um evento específico da cidade de Segrate, e sim à história comum da civilização romana. Entretanto, evoca também a memória pessoal do próprio arquiteto, que menciona na “Autobiografia científica” a importância que deu ao “problema da medida” como “um dos problemas fundamentais da arquitetura” sobre o qual reflete em especial em relação às aulas de topografia no Politécnico de Milão:

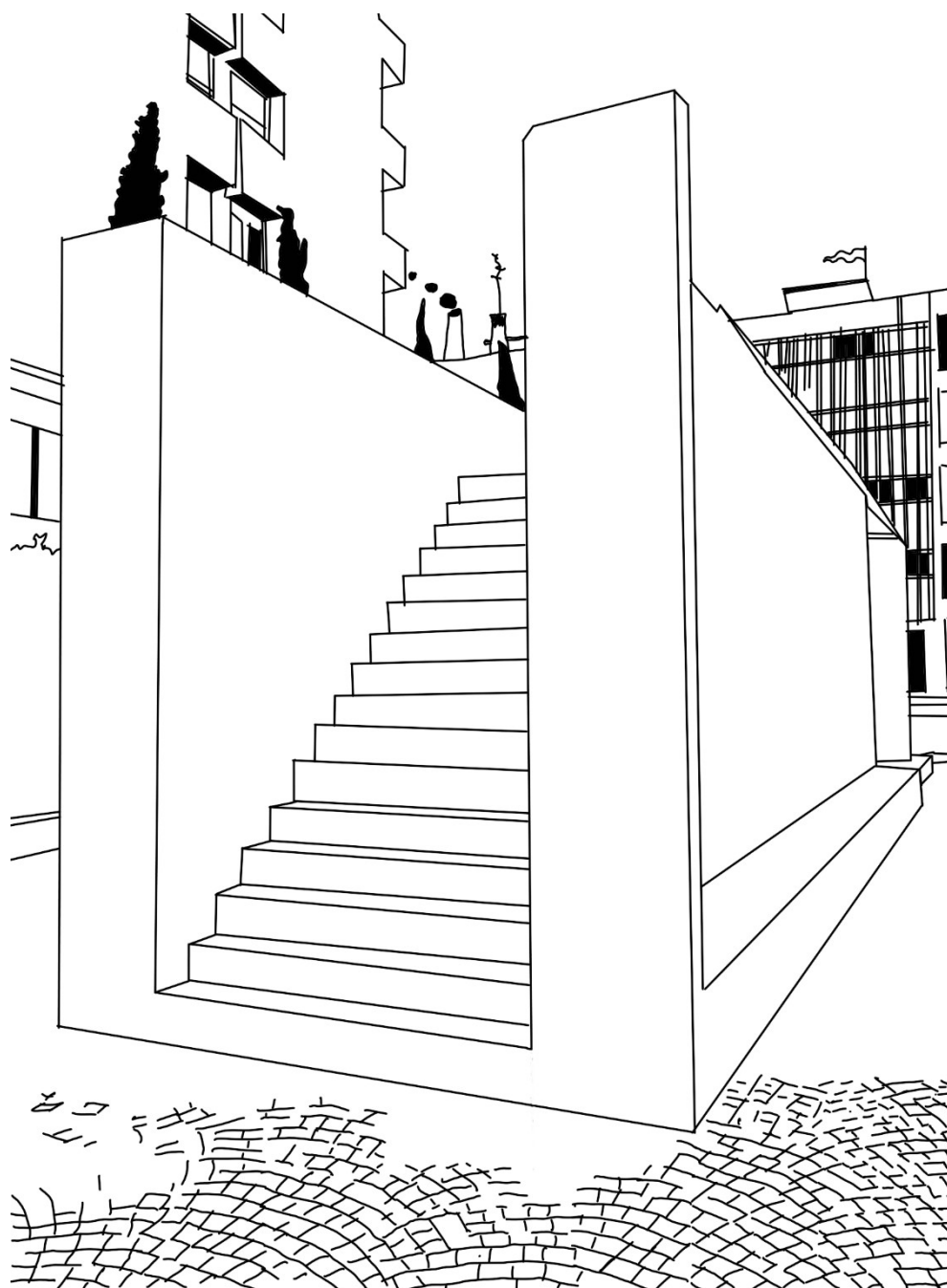
“Passavam-se manhãs inteiras com os instrumentos a medir a Praça Leonardo da Vinci, talvez a mais feia praça do mundo, mas certamente a mais medida por gerações de arquitetos e de engenheiros milaneses. Ora, acontecia que, sendo as medições feitas na Primavera e com alguma falta de vontade e por mil e uma razões que não se traduziam nas probabilidades da inexatidão, era frequente as triangulações não fecharem. A forma final da praça era uma forma absolutamente original; e eu encontrava naquela incapacidade para fechar estas triangulações, não apenas e certamente a nossa incapacidade e indolência, mas também qualquer coisa de mítico como que mais uma dimensão para o espaço. Talvez seja destas experiências que nascem os primeiros projetos, os da ponte da Trienal e do monumento em Segrate” (Rossi, 2018a, págs. 82-83).

Figura 18: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967), foto de autor desconhecido.



Foto de autor desconhecido apresentada no vídeo *Aldo Rossi a Segrate, il Monumento ai partigiani* apresentado por Gianluca Poldi disponível em: <https://youtu.be/MKIKgbvL4zQ?si=Ld1cgRckPKtgu-6J> Acesso em: 01 set. 2024.

Figura 19: Aldo Rossi, Monumento aos Partigiani (1967), Ilustração nossa (2025).



Referência: Foto de autor desconhecido apresentada no vídeo *Aldo Rossi a Segrate, il Monumento ai partigiani* apresentado por Gianluca Poldi disponível em: <https://youtu.be/MKIKgbvL4zQ?si=Ld1cgRckPKtgu-6J> Acesso em: 01 set. 2024.

O uso do concreto armado aparente pode ser associado à tradição brutalista, o que marca a inserção do projeto no contexto dos anos 1960. O monumento é como uma cripta ao ar livre e remete a um espaço funerário sem sê-lo literalmente. Esta inspiração, associada ao espaço da memória e do desaparecimento, relaciona-se ao projeto não construído de Cuneo (1962.), que também remetia a sepulcros antigos por meio de suas estratégias de espacialização. O prisma triangular é o volume central do monumento, frequentemente reinterpretado e reutilizado nas obras construídas de Rossi, bem como em suas colagens e desenhos. Surge no “Teatro Paganini” (1964) e retorna com força simbólica em Segrate (Figura 20). A forma como ressoa na prática projetual de Rossi em obras posteriores lhe dá um caráter contínuo, como o refrão de uma música, e torna o monumento um elemento que também atravessa o tempo pela produção construída do arquiteto.

“Uma manhã, quando seguia pelo Grande Canal, no *vaporetto*, alguém me apontou, de repente, a coluna do Filarete e o *vicolo del Duca* e as pobres casas construídas naquilo que deveria ser o ambicioso palácio do senhor milanês. Observo sempre essa coluna e seu basamento, esta coluna que é um princípio e um fim” (Rossi, 2018a, p.33).

Para a cidade de Segrate, a obra funciona, simbolicamente, como um túmulo coletivo dos que tombaram pela libertação do país, atribuindo-lhe uma origem cívica quase mítica. Ativa a memória da arquitetura clássica sem reconstruí-la, oferecendo uma conexão cultural. A praça evoca com caráter político o espaço público antigo inserido no contexto urbano moderno, ao exigir escolha e participação ativa. A articulação entre Arquitetura e Memória se evidencia na composição do projeto por meio de uma estrutura que se volta à paisagem e articula a percepção a partir dos elementos.

Figura 20: Aldo Rossi, Teatro Paganini e Piazza della Pilotta (1968), via
fondazionealdorossi.org



Fonte: <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1965-2/scheda-prodotto/> Accesso
em: 15 set. 2025.

Embora esta dissertação aponte a coerência entre os quatro eixos da teoria com os três projetos que analisa, o “Monumento aos *Partigiani*” se destaca por ser uma obra tipológica por excelência. Mobiliza tipos clássicos – coluna, arquitrave, frontão – para atualizá-los por meio de deslocamento funcional e densidade poética. O tipo, aqui, é mecanismo de significação histórica e estética. A obra reinterpreta tipos tradicionais em chave moderna e abstrata, atribuindo-lhes novas funções simbólicas e afetivas. Seu deslocamento espacial, seu uso dramático do percurso e sua capacidade de ser reiterada em outros contextos revelam uma tipologia viva, que media entre ruína e invenção.

Ao tratar a forma arquitetônica como instrumento de rememoração, Rossi inscreve o “Monumento aos *Partigiani*” no campo da arquitetura como produção crítica e histórica. A referência à tradição clássica e renascentista é clara, reinterpretada com rigor moderno. A obra demonstra a capacidade da arquitetura de transmitir a memória, sem nostalgia ou reconstrução literal, mas com ressonância coletiva repercutida da poética do fragmento. A ausência de um herói figurado permite identificação ampla, vinculada à condição humana e à luta por liberdade. A maneira como o monumento convoca a responsabilidade diante da história lhe confere uma dimensão ética que ultrapassa a homenagem. A forma fragmentada sobrepõe-se à celebração triunfalista e insiste na memória como tarefa inacabada.

A ausência de figuração e o despojamento formal ampliam o alcance simbólico da obra. Os eventos da resistência podem não ser diretamente representados, mas sua permanência histórica é visível. A composição dos volumes em uma geometria essencial retira os elementos do tempo comum e os colocam sob um regime de exceção. A ausência de detalhamento decorativo intensifica a autonomia formal e simbólica. O Monumento aos *Partigiani* não narra: fixa. Recusa a retórica representativa e afirma a permanência da forma como testemunho. É obra de arte e gesto político – ainda que não ideológico –, e constitui um marco na obra de Aldo Rossi.

2.3.2 Cemitério de San Cataldo – Módena

O projeto do Cemitério de San Cataldo, concebido por Aldo Rossi em 1971 a partir de um concurso público, ocupa uma área contígua ao cemitério oitocentista projetado em 1858 (Figura 21). A justaposição entre antigo e novo estrutura o projeto desde sua origem. O projeto reconhece a densidade simbólica do sítio e propõe uma ampliação que reativa significados do espaço funerário em chave contemporânea.

A inserção do cemitério no território reforça a sintonia entre obra e características geográficas, culturais e simbólicas da região. Situado nos arredores de Módena, o projeto se ancora na horizontalidade extensa da paisagem do vale do Pó, marcada por névoas densas, campos planos e construções de perfil baixo. A arquitetura proposta responde a esse cenário com um gesto silencioso e rigoroso que evita protagonismo formal para afirmar uma presença que é, antes, sedimentação do lugar. Ao relatar suas impressões sobre a planície do rio Pó, as casas abandonadas após inundações, os fragmentos domésticos deixados para trás, o arquiteto constrói uma paisagem do desaparecimento, onde a morte aparece como continuidade da vida.

A atmosfera do cemitério comunica sua força poética e simbólica. A obra é atravessada pela ambiência da região, por luz difusa, silêncio, lentidão e pelos espessos nevoeiros ao quais, segundo o arquiteto, o cemitério já pertencia “ainda em projeto” (Rossi, 2018a, p.42). A obra associa-se à paisagem, cuja umidade e instabilidade climática impregna os espaços com uma sensação de suspensão. A névoa dissolve os contornos e torna os movimentos lentos. A arquitetura aceita o tempo climático como parte de sua constituição sensível. O projeto abstrai e condensa simbolicamente a paisagem da região, marcada por uma longa tradição agrícola e por transformações socioeconômicas aceleradas no pós-guerra.

Figura 21: Aldo Rossi, Cemitério de San Cataldo (1979), via fondazionealdorossi.org



Fonte: <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979-3/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978-2/> Acesso em: 15 set. 2025.

A geometria essencial dos volumes, sua repetição serial e a relação precisa com o solo evocam a racionalidade das estruturas rurais e industriais, ao mesmo tempo em que transcendem sua função para se tornarem signos. Ao inscrever o cemitério como um marco na paisagem plana de Módena, a arquitetura conecta a memória coletiva ao território como parte da sedimentação de uma cultura (Figura 22). É daí que a sua forma extrai a aparência de sempre ter estado ali. As paredes em tijolo rosa se harmonizam com os materiais pré-existentes, uma alvenaria vermelha, o que contribui para o efeito de pertencimento do cemitério à paisagem. A materialidade ancestral ecoa no novo projeto, ainda que em formas mais abstratas. A cor da parede faz o edifício emergir do solo como uma ruína contemporânea, um fragmento deposto na paisagem, simultaneamente novo e ancestral.

O edifício principal não possui cobertura, seus vãos não recebem esquadrias, e a obra, até hoje permanece inacabada (Figura 23). A arquitetura parece uma casca, um abrigo desprovido de função convencional. O lugar onde os vivos depositam os mortos é, em San Cataldo, um território de suspensão, onde a arquitetura torna a morte presente e a atmosfera do entorno é condensada.

A ampliação do cemitério projetada por Rossi prolongou a estrutura existente e instaurou uma continuidade tipológica. O cemitério original foi construído em tijolo aparente, com pórticos perimetrais e organização axial. Estes elementos forneceram a matriz que o projeto intensificou por meio da abstração.

O novo projeto se articula em torno de um eixo principal, prolongado do antigo (Figura 24). Além dos alinhamentos formais, a continuidade se dá pela manutenção da ordem dos pórticos, claustros e volumes monolíticos, reinterpretados na ampliação de forma austera. O cemitério se organiza como uma praça urbana em chave metafísica – aberta, silenciosa, delimitada por formas elementares. A espacialidade do cemitério propõe uma cidade dos mortos estruturada como a dos vivos. O edifício principal adota a figura do *pallazzo* italiano, em respeito à tradição tipológica urbana, o que converte o cemitério em uma forma reconhecível.

Figura 22: Aldo Rossi, Cemiterio de San Cataldo (1979), paisagem plana de Módena, foto de ©Xavier de Jauregui (2015).



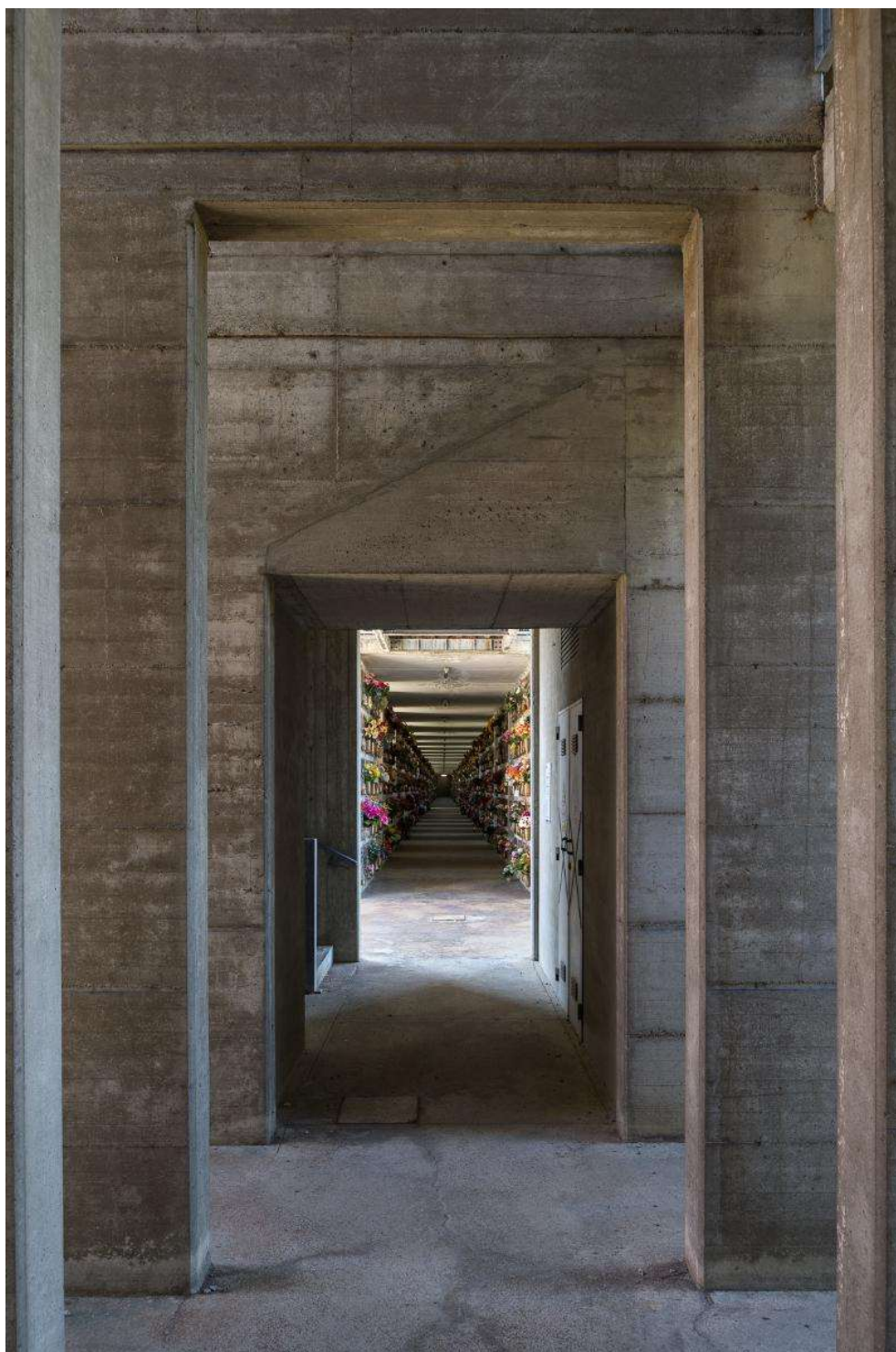
Fonte: <https://divisare.com/projects/305797-aldo-rossi-xavier-de-jauregui-cimitero-di-san-cataldo> Acesso em: 15 set. 2025.

Figura 23: Aldo Rossi, Cemiterio de San Cataldo (1979), interior descoberto e sem esquadrias, foto de ©Xavier de Jaureguiberry (2015).



Fonte: <https://divisare.com/projects/305797-aldo-rossi-xavier-de-jaureguiberry-cimitero-di-san-cataldo> Acesso em: 15 set. 2025.

Figura 24: Aldo Rossi, Cemiterio de San Cataldo (1979), eixo principal, foto de ©Xavier de Jaureguiberry (2015).



Fonte: <https://divisare.com/projects/305797-aldo-rossi-xavier-de-jaureguiberry-cimitero-di-san-cataldo> Acesso em: 15 set. 2025.

O vazio central funciona como espaço público de circulação e contemplação e atribui à morte o mesmo ordenamento da vida. A arquitetura estabelece, assim, uma vizinhança entre a vida e a morte e dá ao luto uma importância como continuidade de uma conexão. O espaço é concebido como itinerário suspenso, sem uma direção única. Os percursos são fragmentados, conduzidos por ritmos seriais de janelas vazadas, por volumes que não revelam interioridade e por um horizonte sempre presente. Na edificação, o arquiteto recorre aos ossuários e pórticos como tipos primordiais conectados pela geometria essencial do cubo e do cone. A força simbólica extraída deste princípio do projeto decorre da persistência dessas formas na história da arquitetura.

O ossuário – módulo básico e repetitivo do projeto – aparece como uma estrutura contínua de alvenaria perfurada por aberturas regulares (Figura 25). Esses nichos vazios, sem caixilhos ou ornamentos, são simultaneamente presença e ausência: testemunham a função funerária do edifício e evocam a expectativa da ocupação futura. Cada célula é igual, e o conjunto forma uma parede contínua que contorna o espaço central do cemitério como um claustro moderno. A repetição enfática dos nichos sugere um processo acumulativo, orgânico, próprio de uma cidade dos mortos que cresce conforme o tempo passa. Como escreve Rossi, essa "grande casa dos mortos" se ergue ao ritmo da mortalidade da cidade.

Os pórticos, por sua vez, estruturam o percurso do visitante, servindo como mediação entre o exterior e o espaço funerário. Retomam o tipo clássico do claustro, mas suprimem a retórica ornamental, reduzindo-o a uma galeria de sombra e passagem. Rossi compreende o pórtico como uma tipologia que articula vazio e continuidade, moldando o tempo da travessia. Eles são transições espaciais e temporais, suportes de uma dramaturgia do deslocamento. Assim como no projeto de Segrate, o percurso é parte essencial da experiência memorial: o caminhar entre sombras é também um caminhar entre lembranças.

Figura 25: Aldo Rossi, Cemitério de San Cataldo (1979), ossuário, foto de ©Xavier de Jaureguiberry (2015).



Fonte: <https://divisare.com/projects/305797-aldo-rossi-xavier-de-jaureguiberry-cimitero-di-san-cataldo> Acesso em: 15 set. 2025.

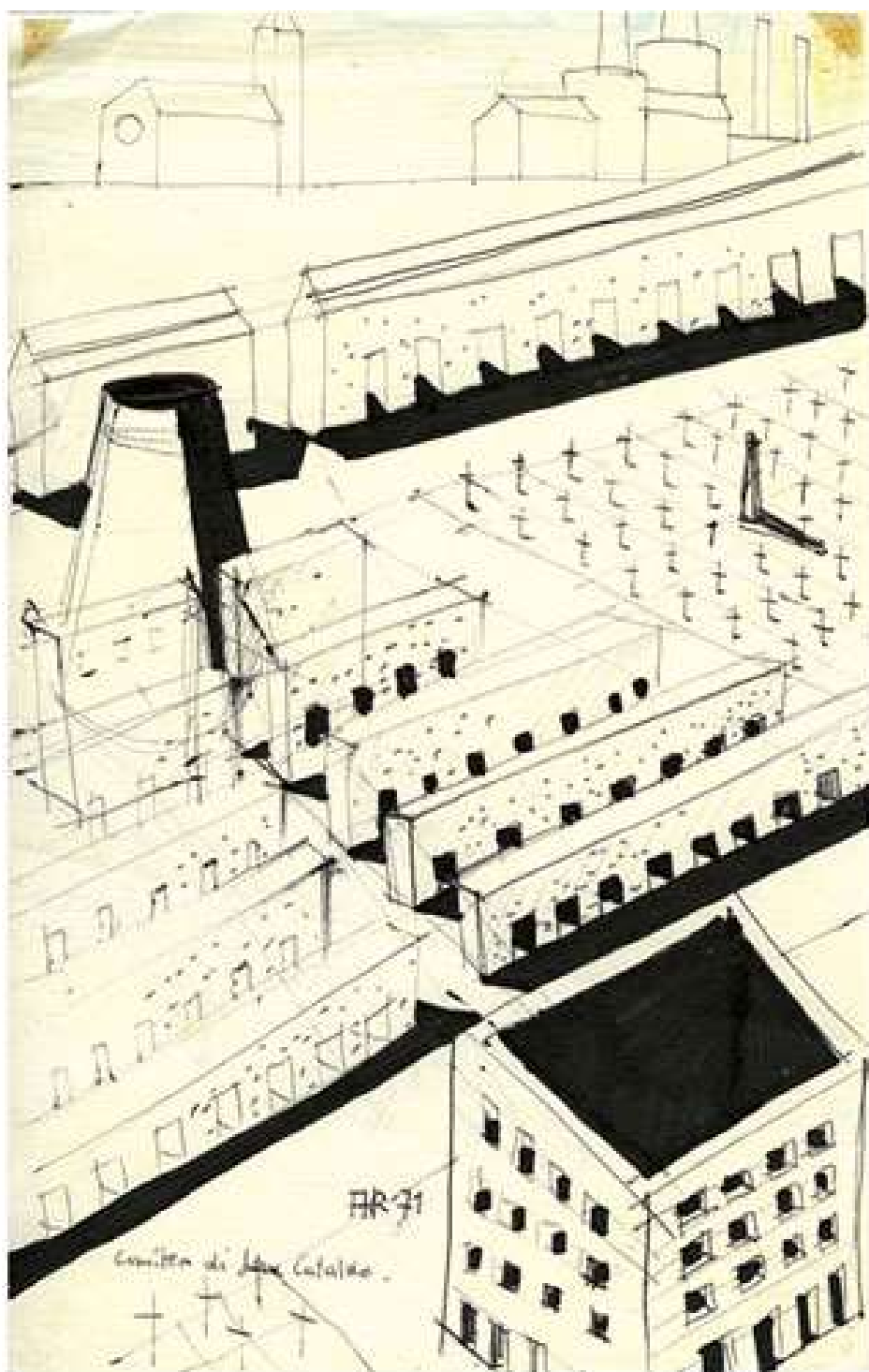
O cone, previsto no projeto original como o volume destinado à cremação, nunca foi construído, mas permanece como uma das imagens mais enigmáticas e potentes da proposta. De natureza escultórica e simbólica, o cone remete à tradição etrusca e à arquitetura tumular arcaica. Ao mesmo tempo, projeta-se para além do racionalismo moderno, conectando-se com o imaginário metafísico de De Chirico e com os volumes solenes de Boullée. Rossi insere esse tipo em uma chave cenográfica e onírica, como um objeto simbólico que organiza o espaço e marca a verticalidade da morte. Seu cume fechado e sua base larga evocam concentração e interioridade – um lugar de condensação e transformação.

O cubo, que constitui o elemento central e mais icônico do projeto, sintetiza o pensamento arquitetônico de Rossi. É um volume cego, monolítico, desprovido de ornamentação. A única articulação visível é o conjunto de aberturas regulares – janelas sem vidro – que perfuram as paredes. O cubo é, ao mesmo tempo, casa, túmulo, ruína e construção inacabada. Sua forma elementar remete ao pensamento de Boullée e às geometrias absolutas do iluminismo, mas também à memória das fábricas abandonadas do norte da Itália, das instituições de caridade milanesas e dos edifícios públicos do século XIX. Como tipo, o cubo é uma estrutura neutra, aberta a múltiplas leituras; como presença, impõe-se com força silenciosa no centro da composição.

Esses tipos – ossuário, pórtico, cone e cubo – são portadores de sentido, operadores de memória. Sua articulação no espaço constrói uma linguagem arquitetônica densa, na qual cada forma carrega o peso de séculos de significação cultural. Ao mobilizá-los com radical simplicidade, Rossi transforma o cemitério em uma composição metafísica, onde a arquitetura não representa a morte, mas a torna legível pela permanência dos tipos.

Sua linguagem formal se assenta sobre uma economia expressiva elevada. A repetição, a regularidade e a simetria recusam a retórica individualizante em favor de uma ordenação objetiva. O sistema rigoroso de organização do cemitério dá preferência à constância e à serialização. Tal como na sua teoria, a arquitetura opera como continuidade e a repetição como condição para que o sentido se consolide como permanência. Essa repetição manifesta-se, sobretudo, na estrutura modular dos ossuários, dispostos como uma grelha ortogonal que percorre o perímetro da praça interna.

Figura 26: Aldo Rossi, Cemitério de San Cataldo (1979), destaque do cone não executado, desenho do arquiteto, via [fondazionealdorossi.org](https://www.fondazionealdorossi.org).



Fonte: <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979-3/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978-2/> Acesso em: 15 set. 2025.

Cada célula repete a mesma dimensão, o mesmo vazio, a mesma expectativa. A morte é representada por um processo reiterativo e contínuo. A redução formal adotada implica o uso de volumes elementares, uma depuração que resulta em presença simbólica, pois o volume emerge de uma matriz arquetípica extraída do fundo da memória coletiva.

O projeto respeita a memória construída pois ao confrontar-se com o existente, absorve o passado como base de uma transformação projetual que preserva a função litúrgica do espaço e a sua condição urbana. Mas sua origem está enraizada mesmo na experiência pessoal da convalescência posterior ao acidente automobilístico sofrido pelo arquiteto. O cemitério nasce da fratura, da paralisia e da consciência da mortalidade.

No posfácio à “Autobiografia científica”, Scully resume:

Alguns dos parágrafos mais comoventes de Rossi têm a ver com sua experiência de Módena, que foi acumulada a partir da sua dor nos ossos partidos. [...] Este tipo de morte marca o fim da juventude, diz-nos [...]. Como rito de passagem, o desenho de Módena reúne uma assemblagem de memória mais rica que em qualquer outro projeto. (Scully, 2018, p. 135).

O trauma físico e a contemplação do mundo a partir do único ponto de vista ao qual tinha acesso em sua imobilidade geraram imagens arquetípicas – a janela, o jardim, o esqueleto que tramitaram da experiência pessoal ao espaço arquitetônico. A geometria essencial do projeto articula volumes como fragmentos de um corpo desmembrado e restos reconstituídos em forma. A presença constante do céu proporcionada pelas aberturas inscreve o tempo no espaço. A luz atravessa os vãos laterais e o teto ausente e as sombras se projetam nos pátios internos, o que transforma o percurso do visitante em uma experiência temporal. O visitante percorre o cemitério como quem caminha por uma cidade onde cada edifício parece conter um passado interrompido. Por isso mesmo, o projeto adquire densidade existencial. Nele, a cidade dos mortos é a própria imagem da memória em estado latente.

Os fragmentos associados na “Autobiografia científica” às casas abandonadas pelas cheias do rio – “uma pequena taça quebrada, a cama de ferro, o vidro partido, a fotografia amarelecida” – são descritos como inspirações sacadas da

memória coletiva (Rossi, 2018a, p.42). Por serem vestígios carregados de história e emoção, os objetos deixados para trás após as enchentes são lembranças da destruição lenta e silenciosa causada pela natureza. O cemitério é povoado por marcas do tempo e exprimem uma consciência da permanência de objetos cotidianos, mesmo após o fim de sua função.

Com o tempo, o abandono conectou-se ao projeto como condição ontológica, uma vez que a própria construção foi interrompida e permaneceu inacabada por décadas. Tal interrupção contribui para sua aparência despojada e potência alegórica. A incompletude da obra é parte de sua essência pois o inacabado assume forma de memória

Em vez de um conjunto coeso e finalizado, o projeto se apresenta como um conjunto de fragmentos onde a memória se articula pela evocação. A escolha por uma linguagem austera e inacabada aproxima – sem simulacro – a arquitetura do universo das ruínas enquanto presença viva do tempo interrompido. Sua linguagem claramente contemporânea jamais remeteria a um edifício antigo, mas ainda assim a construção parece uma ruína desde o momento de sua concepção. Esta semelhança ocorre porque a obra evoca um sentimento de interrupção conectado ao de continuidade, um efeito atingido pela sua incompletude – tanto a projetada quanto a incidental – pelas superfícies sem acabamento e pelos vazios que dominam o conjunto.

O fragmento é, portanto, um recurso deliberado. Para Rossi, fragmentar é preservar o espaço da imaginação e da memória. O que não é dado pelo projeto pode ser completado subjetivamente pelo visitante. Ao contrário de um monumento figurativo que fixa uma narrativa, o cemitério de Módena abre possibilidades por funcionar como um signo aberto, capaz de evocar experiências afetivas e memória.

A relação com o passado se dá de maneira indireta, pela escavação poética das estruturas elementares da tradição. Como nos quadros de De Chirico, a paisagem construída é feita de objetos silenciosos, que carregam em si o peso do tempo.

2.3.3 Teatro do Mundo – Veneza

O “Teatro do Mundo” foi concebido para o carnaval e a Bienal de Veneza de 1979 e 1980. A cidade que o acolheu é origem geográfica e símbolo cultural da obra. Para o arquiteto, tratava-se de uma paisagem de reminiscências, uma figura mental marcada pela suspensão entre terra e água, monumentalidade e ruína.

“Procuro nunca falar de Veneza”, confessa em sua “Autobiografia Científica”, pois reconhece nela a concentração de acontecimentos decisivos de sua trajetória (Rossi, 2018a, p. 102). Essa ambivalência define o gesto projetual: uma arquitetura que emerge da laguna, flutua junto à cidade e a reflete, sem jamais fixar-se nela (Figura 27). Instalado sobre uma balsa, o edifício ocupava uma posição limítrofe entre o fixo e o móvel (Figura 28). Parecia, segundo o autor, situar-se no “lugar onde acaba a arquitetura e começa o mundo da imaginação” (Rossi, 2018a, p. 105).

Essa condição fronteira é típica da experiência veneziana. O teatro, como a cidade, parece “flutuar” no tempo e invocar a tradição sem se prender a ela. A obra dialogava com a tradição construtiva local: o uso da madeira, os volumes cúbicos e os telhados cônicos remetem a uma Veneza anterior ao classicismo monumental (). Mazzariol, em crítica destacada por Rossi, falou de uma “Veneza pré-monumental”, visível na luz que atravessava as janelas de madeira como em certos quadros de Carpaccio (Rossi, 2018a, p. 107).

Trata-se de uma Veneza arcaica, mais próxima das pontes de madeira do delta do Pó e das estruturas envelhecidas dos cais. Esse imaginário reaparece na “Autobiografia científica” em analogias como na fachada do convento de Santa Clara, em Santiago de Compostela. Rossi descreve uma estátua da santa como uma “boneca preciosa abandonada num lugar inacessível” (Rossi, 2018a, p. 105). A descrição ecoa nas figuras esverdeadas da escultura da Fortuna veneziana, e cria uma sequência de imagens em que o interior da cidade é evocado pela erosão do tempo.

Figura 27: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1981), imagem do arquiteto e foto do Teatro na laguna, via [fondazionealdorossi.org](https://www.fondazionealdorossi.org).



Fonte: <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979-3/teatro-del-mondo-venezia-1979/> Acesso em: 15 set. 2025.

Figura 28: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1980), Bienal de Arquitetura em Veneza de 1980,
Foto de Peter Christian Riemann, 1980.



Licença de uso: Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_del_Mondo.2,_Aldo_Rossi.jpg

Acesso em: 15 set. 2025.

Figura 29: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1980), Foto realizada em Gênova por ocasião da exposição de arquitetura com reconstituição do Teatro original, Autor Desconhecido, 2004.



Licença de uso: CC-BY-SA-4.0. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_del_mondo,_Aldo_Rossi.jpg Acesso em: 15 set. 2025.

O “Teatro do Mundo” inscreveu-se como parte e comentário da cidade. Sua posição permitia ao visitante percebê-lo como edifício e como dispositivo ótico. Era palco e mirante. A janela voltada para o canal transformava Veneza em cena. “Como se estivesse a bordo de outro navio, os outros navios entravam na imagem do teatro, constituindo a verdadeira cena fixa e móvel” (Rossi, 2018a, p. 102). O flutuar reforçava a ideia de impermanência. Oscilações leves – “o subir e descer” – afetavam a estrutura e a percepção dos espectadores (Rossi, 2018a, p. 106).

As janelas em cruz, projetadas para emoldurar vistas específicas, criavam um espaço em constante diálogo com o entorno. O edifício torna-se uma “casa da luz”, como os faróis que tanto fascinavam Rossi – construções limítrofes entre o mar e a terra, feitas para observar e serem observadas (Rossi, 2018a, p. 106). Essa duplicidade inscreve o teatro em uma linguagem arquitetônica ligada ao mar e à margem. Charters evocou a expressão de Camões “Aqui, onde a terra se acaba e o mar recomeça” (Rossi, 2018a, p. 105). Desde sua origem, o “Teatro do Mundo” foi concebido como efêmero.

Sua desapareição é a condição que o inscreve na história da cidade. Em vez de um monumento fixo, Rossi projetou um evento: algo que apareceu e desapareceu. Essa transitoriedade acentua sua densidade simbólica. O edifício não permanece fisicamente, mas persiste na memória. Para Rossi, cada instante passado no “Teatro do mundo” voltou-se em ressonância com lembranças da infância, de viagens e de leituras. Era impossível separar o balanço suave da balsa no canal das recordações do *Pequod* de Melville ou dos moinhos de Esmirna que o mantiveram acordado em madrugadas de insônia (Rossi, 2018a, p. 106).

No seu trabalho, o teatro sempre foi espaço de repetição. Ao erguer sua máquina de madeira e aço sobre a laguna, ele transferiu para Veneza a atmosfera do laboratório da memória contida em seus *Quaderni Azzurri*. Ali estão anotadas impressões de minaretes despertando a madrugada, de agulhas góticas que, vistas de Zurique, pareciam prolongar-se até o infinito do céu (Rossi, 2018a, p. 107). Essas linhas de aço e madeira do teatro reinventam o farol como tipo arquitetônico, mas também são reminiscências das torres do Kremlin e dos palácios da Nova Inglaterra, todos vistos como metáforas de vigilância e fragilidade.

Era um compêndio afetivo: o teatro reunia a máquina teatral do “Teatrinho Científico” e a intimidade dos interiores de Carpaccio (Rossi, 2018a, p. 107). Cada espectador, ao olhar pela janela, trazia consigo seu próprio inventário de lembranças,

convertendo o teatro em espelho daquilo que cada um lembrava. Vincent Scully percebeu essa qualidade espectral ao dizer que os edifícios de Rossi “se erguem sem fala” e permanecem “num estado físico para lá das palavras” (Scully, 2018, p. 138). A própria desmontagem do teatro, após o carnaval e a Bienal, foi celebrada como rito de passagem. As tábuas foram recolhidas, o aço guardado, mas as imagens continuaram vivas no imaginário coletivo.

Assim, o “Teatro do Mundo” tornou-se um monumento invisível inscrito na memória de quem o viveu. Apesar da curta duração, sua força se mede pela capacidade de provocar lembranças: um espelho de recordações que continua a refletir cada novo olhar lançado à laguna. Sua qualidade é espectral: apareceu como se já estivesse ali e desapareceu como se ainda permanecesse. Pertence à cidade não por sua materialidade, mas pela intensidade da experiência da forma. Como os ritos cívicos, carnavais e festas populares aos quais estava vinculado, o teatro pertence a Veneza porque dela desapareceu.

O “Teatro do Mundo” articula-se como um compósito tipológico que funde referências diversas: teatro clássico, farol, galeria e batistério. Essa justaposição constrói um sistema simbólico preciso, no qual cada tipo comparece como memória condensada de uma tradição arquitetônica. Além desse compósito, a construção articula-se como uma verdadeira máquina teatral, em que palco, galeria, torre e globo se associam num sistema de tipos autônomos e interdependentes. A passarela central, por exemplo, lembra o teatro romano: uma fachada contínua de pilares que une cena e público e instaura um corredor cênico em que o espectador é convidado ao andar, ao mesmo tempo em que observa a laguna (Rossi, 2018a, p. 109).

Nas laterais, as arquibancadas remetem diretamente aos anfiteatros anatômicos: ali, corpo e espírito são expostos num ritual de conhecimento, atravessado pelo silêncio e pela luz filtrada da madeira (Rossi, 2018a, p. 109). Sobre esse volume base, eleva-se a torre cônica, figura híbrida entre minarete e farol. Seu fuste de madeira e aço aparente – eco das torres do Kremlin e dos palácios neogóticos de Esmirna – oscila com o balanço suave, sugerindo vigilância e fragilidade em igual medida (Rossi, 2018a, p. 106-107).

Em termos de Imagem, a justaposição desses elementos cria um ícone imediato: a janela em cruz torna-se “olho quadrado” do teatro (Scully, 2018, p. 138); a torre cônica, farol ancestral; o globo, signo da eternidade. A arquitetura convida o espectador a completar mentalmente a cena; como as crianças no texto de Rossi, que

desenhavam o “TEATRO” com um simples retângulo e um título (Rossi, 2018a, p. 77).

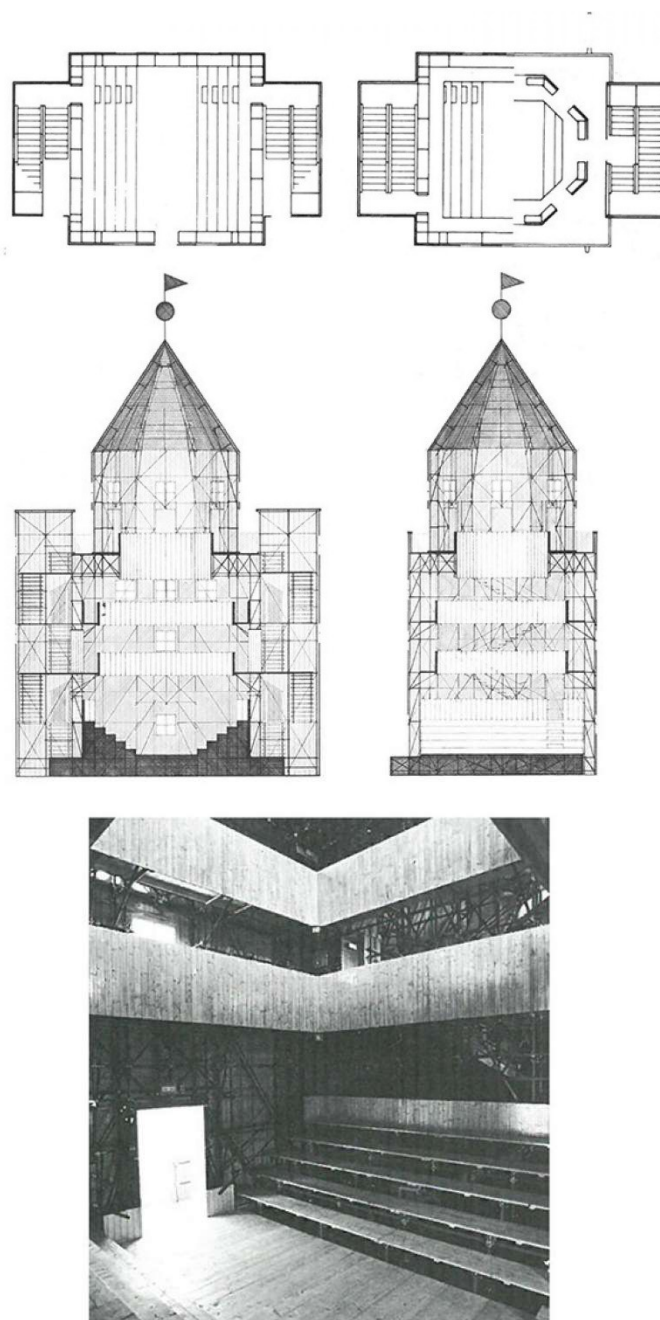
A tipologia do palco é evocada em sua forma mais elementar: uma caixa cênica atravessada por uma passarela, com arquibancadas laterais voltadas uma para a outra (Figura 30). Rossi adota uma configuração centrípeta, remanescente dos teatros elisabetanos e dos anfiteatros anatômicos.

O ator é cercado pelo público; a cena não se separa da audiência; o espaço transforma-se em lugar de observação mútua. Como escreveu o próprio arquiteto, “o palco, porque disto se tratava, vinha de baixo com o cadáver”, uma referência ao Teatro Anatômico de Pádua (Rossi, 2018a, p. 109). Essa leitura inscreve na obra uma dimensão ritual, mais próxima do silêncio da autópsia do que do espetáculo. Internamente, o espaço é concebido como um palco atravessado, um corredor entre porta e janela em que o espectador é simultaneamente sujeito e objeto do olhar.

As arquibancadas laterais evocam os anfiteatros circulares, onde a figura humana ocupa o centro da observação. Daniela Sá observa que essa configuração dissolve a separação entre quem vê e quem é visto: um jogo óptico que retoma o sentido original da palavra “teatro” – *theatron*, lugar do ver (Sá, 2011, p. 267). A cena desloca-se para o espaço da experiência: a arquitetura torna-se máquina de percepção. A geometria e o simbolismo remetem também ao batistério de Florença (Figura 31). Vincent Scully identificou no edifício uma transmutação desse modelo em torre arcaica revestida de madeira “por alguém para quem este material sugere uma fonte de poder não propriamente rústico, mas arcaico” (Scully, 2018, p. 137).

A forma octogonal, o telhado cônico e a esfera dourada no topo conferem-lhe uma dimensão quase litúrgica. A referência ao batismo como rito de entrada adquire novo sentido quando encenada na laguna: é a própria arquitetura que se consagra, quando o teatro chega na cidade. As analogias com os teatros itinerantes iluminam outro aspecto essencial: a vocação transitória e a montagem técnica. Construído sobre uma barça, com madeira e aço expostos, o edifício assume a precariedade como valor. Remete aos palcos desmontáveis das feiras e aos teatros de marionetes descritos por Goethe, Tchekhov e Roussel (Rossi, 2018a, p. 56-57).

Figura 30: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1980), plantas e seções do teatro, com demonstração das arquibancadas e galerias, foto do palco, autor desconhecido.



Fonte: <https://architectuul.com/digest/teatro-del-mondo-an-odyssey>

Acesso em: 15 set. 2025.

Figura 31: Batistério de São João (séc. IV-V) em Florença, vista exterior à Santa Maria del Fiore, Foto de Autor Desconhecido, 2015.



Licença de uso: CC BY 3.0. Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terrazze_del_duomo,_vedute_sul_battistero_02.jpg Acesso em: 15 set. 2025.

Nessas estruturas, o encanto reside na fragilidade da construção e na repetição dos gestos. O tímpano triangular, presente na fachada, reforça esse vínculo com a arquitetura italiana e os teatros de província. Reduzido à sua expressão mais direta, torna-se um signo visual carregado de memória — “uma caixa com tímpano”, como escreveu Rossi, em alusão ao teatro da infância e aos dispositivos cênicos de Roussel. A linguagem formal opera por meio de uma gramática elementar, construída com base na economia dos tipos e na evocação de formas vernaculares.

A composição rigorosa organiza figuras básicas – quadrado, círculo, cruz, triângulo – como se fossem formas arquetípicas de uma memória ancestral. Essa simplicidade não reduz, mas intensifica a expressividade da obra: figuras como o volume cúbico, o tímpano e a janela em cruz reativam uma simbologia latente, inscrita tanto na história quanto no imaginário coletivo. A janela em cruz, já presente em projetos como a escola de Fagnano Olona, deriva de um padrão vernacular do século XIX que Rossi resgata como imagem arquetípica (Figura 32).

No teatro, ela assume um papel icônico: é a “criatura com olhos quadrados”, como escreve Scully (2018, p. 138), que reforça o edifício como lugar de ver e ser visto. A torre cônica, rematada por uma bandeirola, estabelece a verticalidade como gesto simbólico. Evoca cúpulas bizantinas, minaretes, campanários e faróis. Rossi associa essas formas à observação e à orientação: marcos paisagísticos que oscilam entre o céu e a terra, o visível e o invisível. No teatro, a torre impõe-se como signo dominante, condensa memórias culturais diversas e não tem função prática.

Sua leve inclinação e instabilidade a tornam frágil, como uma construção ancestral prestes a desaparecer. É ícone de uma arquitetura que deseja ser “muda”, mas não indiferente – que guarda os sonhos, como afirma Scully (2018, p. 138). O globo dourado, no topo da torre, acrescenta outra camada simbólica. Associado à *Dogana da Mar*, à cúpula da Salute e a representações cósmicas, remete à totalidade, ao tempo cíclico, à condição flutuante da existência. Em Rossi, o globo funciona como “selo final”, emblema metafísico.

Figura 32: Aldo Rossi, Escola em Fagnano Oloni (1976), via fondazionealdorossi.org



Fonte: <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979-3/scuola-elementare-fagnano-olona-1972-1976/> Acesso em: 15 set. 2025.

Seu brilho refletido na laguna e na madeira envelhecida transforma o topo da torre num ponto de suspensão, onde o tempo parece deter-se. Tal como a pequena santa da fachada de Santa Clara, em Santiago de Compostela, o globo atua como sinal entre mundos: real e imaginado, visível e interior. Esses três elementos – janela, torre, globo – compõem uma iconografia essencial. Condensam o *ethos* rossiano: a busca de formas singelas e silenciosas capazes de carregar memórias coletivas e afetivas. Organizados com precisão, transformam o teatro em dispositivo de evocação, uma imagem inaugural e terminal.

Monumento sem retórica, permanece inscrito no imaginário arquitetônico como signo de um tempo que passa sem desaparecer. A imagem do “Teatro do Mundo” condensa uma das tensões mais férteis da arquitetura de Aldo Rossi. Sua presença visual e simbólica o consagrou como um monumento. Trata-se de uma obra cuja força não advém da duração física, mas da potência imagética e conceitual com que se inscreve na memória coletiva. Como escreveu Vincent Scully, o “Teatro do Mundo” é “até hoje o melhor exemplo” da arquitetura de Rossi enquanto veículo da recordação, pois “se erguem sem fala, comovedores como num estado físico para lá do mundo das palavras” (Scully, 2018, p. 138).

O “Teatro do Mundo” é a cidade análoga condensada em um objeto: não apenas porque reúne em si diferentes referências culturais e arquitetônicas, mas porque ativa no espectador um processo de rememoração. Ele não explica, não representa, não dramatiza: sugere, evoca, convoca. É uma imagem aberta, silenciosa, que opera por sugestão — tal como os desenhos de crianças em que a palavra TEATRO define o edifício mais do que sua forma (Rossi, 2018a, p.77). A imagem torna-se, assim, lugar de condensação simbólica, em que arquitetura e memória se tornam indissociáveis.

Figura 33: Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1980) .



Fonte: <https://architectuul.com/digest/teatro-del-mondo-an-odyssey>

Acesso em: 15 set. 2025.

3 MITO, RITO E MONUMENTO

Na perspectiva de Aldo Rossi o monumento atua simultaneamente como mediador de transmissão da memória coletiva e como âncora para outros meios de preservação memorial como a escrita, a imagem e os rituais sociais, tanto os cotidianos e vinculados aos costumes, quanto cerimoniais e vinculados à memória cultural. Para demonstrar essa afirmação, esta dissertação examinou até aqui a biografia do arquiteto, sua teoria em quatro eixos interligados a experiências memorial urbana e a demonstração prática desta teoria em sua obra projetada e construída, em especial no “Monumento aos *Partigiani*”, no “Cemitério de San Cataldo” e no “Teatro do Mundo”. Nesta seção, a verificação deste assunto é realizada com fundamento nesta obra rossiana em diálogo com outros autores.

O tipo arquitetônico, como visto, articula a continuidade formal e a identidade coletiva de um lugar. Enquanto as formas concretas dos edifícios podem variar, é no tipo que se cristaliza uma matriz reconhecível e duradoura, capaz de mediar a memória coletiva e gerar um senso de pertencimento. Para Rossi, “basta nos determos a considerar um fato urbano para que uma série de questões surjam diante de nós. Essas questões relacionam-se principalmente a alguns grandes temas, que são a individualidade, o ‘locus’, o desenho, a memória” (Rossi, 2001, p. 17). É precisamente nesse conjunto que o tipo opera como princípio de permanência: ele permite que formas distintas participem de uma mesma tradição tipológica, preservando laços históricos mesmo quando o contexto muda.

Ramón Gutiérrez chama atenção para a “sociedade personalista”, onde a valorização da singularidade coletiva impede a alienação autoritária e reforça a identidade compartilhada (Gutiérrez, 1989, p. 31). O tipo, nesse quadro, é instrumento de coesão social. Ao adotar um modelo tipológico – seja o túmulo clássico de proporções equilibradas, a planta basilical ou o monumento cívico –, uma comunidade afirma continuidade com seus antepassados, ainda que renove conteúdos simbólicos. Marina Waisman reforça essa ambivalência ao analisar a arquitetura do modernismo à luz do eixo de tipologia: “o que se rejeitava no nível de análise teórica era introduzido com uma rigidez inusitada no passado, nas propostas projetuais, nas quais o tipo foi substituído pelo protótipo” (Waisman, 2013, p. 101). Para ela, foi Rossi que, ao resgatar o tipo como “enunciado lógico” e “sujeito histórico”, liberta-o da rigidez do

protótipo e o valoriza como estrutura flexível de referência (Waisman, 2013, p. 102).

Nas três obras analisadas nesta dissertação, percebe-se que o tipo atua como âncora da identidade. No “Monumento aos *Partigiani*” em Segrate, a forma elementar da arquitrave triangular funciona como variação de tipologia funerária e ativa a memória da resistência, por enquadrar o rito cósmico da morte com um modelo reconhecível de túmulo coletivo. No “Cemitério de San Cataldo”, foi reconstruído o tipo do mausoléu para dialogar com a caprichosa tradição dos sepulcros italiano e ao mesmo tempo oferecer modos de investigação espacial com respeito ao sagrado. O “Teatro do Mundo”, em Veneza, mistura palco, farol e batistério, e criou um híbrido tipológico que projeta a cidade análoga como conjunto de camadas de formas urbanas, uma testemunha de como o tipo pode ser reinventado sem perder sua força de evocação.

Anne Cauquelin observa que “a cidade é composta pela interconexão de fragmentos do passado, rejeitados ou confusos, que formam o campo de entendimento da cidade” (Cauquelin, 1982, p. 16). É nesse campo que o tipo revela seu poder: ao reaparecer em cada geração, ele conserva conexões culturais e oferece mapas para a experiência coletiva. Dessa forma, o tipo arquitetônico torna-se princípio de continuidade entre forma e identidade, substrato através do qual a arquitetura produz e reproduz a memória social. Ao assegurar que certas formas perenizem em meio à transitoriedade, o tipo consolida-se como elemento essencial para a compreensão da cidade enquanto organismo vivo, onde o passado ecoa no presente e orienta o futuro. Na obra de Aldo Rossi, a tipologia arquitetônica constitui-se como veículo de singularidade cultural.

A individualização de uma obra a partir de um tipo reflete diretamente a cultura local, e oferta à comunidade um modelo reconhecível que, ao mesmo tempo, incorpora memórias coletivas e afasta-a da uniformização globalizante. Os monumentos, nessa perspectiva, constituem tipos individualizados que, ao se incorporarem ao tecido urbano, estabilizam-se na experiência coletiva como referências permanentes. Nas obras analisadas, o monumento tipológico estabiliza-se porque oferece à comunidade uma forma reconhecível e impregnada de sentido, apta a mediar a memória social. Os tipos monumentais, ao serem transformadas por Rossi, cristalizam essas conexões e tornam-se marcos pelos quais a experiência coletiva pode ler e reescrever a própria história. É nessa fusão de transformação e estabilização tipológica que reside o poder formador dos monumentos: são eles quem

conferem à cidade sua textura memorial e asseguram a continuidade das identidades.

A imagem arquitetônica, por sua vez, é um meio pelo qual o edifício se torna portador de memórias e afetos, e condensa em sua forma um vasto repertório de significados. Christian Norberg-Schulz, ao analisar Heidegger, observa que “a imagem formada preserva a visão” e que “a memória é a origem da poesia” (Norberg-Schulz apud Nesbitt, 2008, p. 42). Em Rossi, essa hipótese se traduz na noção de que a forma arquitetônica funciona como poema visual, capaz de convocar lembranças coletivas e individuais sempre que se apresenta ao observador.

No “Monumento aos *Partigiani*”, a simplicidade e a solidez da forma projetam uma imagem silenciosa de resistência: não é a grandiosidade do monumento que evoca sacrifício, mas a clareza iconográfica do tipo funerário, reduzido ao essencial. Essa forma sem palavras torna-se condensação de uma história trágica de esperança e solidariedade.

No “Cemitério de San Cataldo”, o arranjo geométrico e a escolha do material evocam a tradição local dos sepulcros e projetam uma presença contemplativa no espaço público, convidando à reflexão. A imagem desse cubo suspenso retém tanto a solidez do sacro quanto a leveza do gesto poético, e oferece ao visitante um ponto de referência para sua própria memória de perda e continuidade.

O “Teatro do Mundo” sintetiza ainda mais essa dinâmica pela combinação dos elementos geométricos, ele se apresenta como uma imagem-complexo que remete simultaneamente ao farol, ao batistério e ao palco itinerante. Jacques Rancière lembra que “a representação reclama duas formas de ver: uma que decodifica os signos perceptíveis e outra é resultado de uma reflexão formativa” (Rancière, 2012, p. 26). Nesse teatro-monumento, o público é desafiado a decifrar tanto a forma literal quanto suas camadas simbólicas – ora religiosas, ora lúdicas, ora protocolares –, o que tornou cada visita experiência de redescobrimento.

Para Santos, a paisagem arquitetônica “é a forma visível mais comum da realidade do indivíduo” (Santos, 2010, p. 153), pois nela convergem cognição e sensibilidade. A imagem arquitetônica, portanto, age como instrumento de evocação: ela fixa sensações e narrativas em traços e volumes, que mobiliza a imaginação e ativa a memória. Seja em Segrate, Modena ou Veneza, as edições da imagem urbana mostram que a arquitetura, ao cristalizar sentidos, transforma-se em veículo pulsante de lembranças, capaz de falar ao presente por meio de seu silêncio formal.

O valor icônico das formas arquitetônicas revela-se na maneira como elas

perfazem a paisagem urbana e criam pontos de ancoragem para uma memória visual coletiva. Em Rossi, essa noção ganha corpo nos monumentos que se erguem na malha urbana como silhuetas instantaneamente reconhecíveis. A experiência da “cidade análoga”, ganha forma poética sobretudo pela imagem arquitetônica, que atua como mediadora silenciosa entre o observador e as múltiplas camadas de sentido do espaço urbano. Em “A Arquitetura da Cidade”, Rossi descreve a cidade como uma construção de memórias e sonhos compartilhados, articulados por imagens que dispensam palavras e rituais explícitos para evocarem lembranças profundas (Rossi, 2001, p. 2). A imagem, nesse contexto, é a forma poética que prende o olhar e, ao mesmo tempo, abre a imaginação, permitindo que o indivíduo se reconheça na paisagem e que perceba a cidade como um texto visual de significados latentes.

O lugar, por sua vez, é o tecido vivo da continuidade cultural e da existência compartilhada que conecta passado, presente e futuro. Ao considerar o “*locus*” como elemento central da experiência arquitetônica, Rossi afirma que “a singularidade do projetista depende do entendimento da ‘situação local específica’ para além dos aspectos formais, topográficos e ambientais, incorporando o diálogo com o grupo social” (Rossi, 2001, p. 147). Nesse sentido, o lugar revela-se como depósito de significados construídos coletivamente ao longo do tempo.

Michel de Certeau alerta que operamos sobre a cidade como caminhantes táticos, descobrindo o espaço por “um eco da alegria encontrada na prática da criança de lançar e receber o objeto”, experiência que funda o sentido de lugar como descoberta e apropriação (Certeau, 2008, p. 190). Essa dimensão lúdica psicanalítica ilumina a relação íntima entre indivíduo e ambiente: cada gesto cotidiano sedimenta novas camadas de memória e reitera a identidade compartilhada.

Norberg-Schulz enfatiza a “vocação do lugar” como elemento poético que dá sentido ao habitar. A concretização do espaço como “lugar” nasce quando se descobre sua poética intrínseca: “o ato básico da arquitetura é compreender a ‘vocação’ do lugar” (Norberg-Schulz, 1990, p. 23). A paisagem deixa de ser pano de fundo neutro e torna-se protagonista das narrativas coletivas, convidando à contemplação e ao engajamento coletivo.

Nos projetos analisados observa-se como o lugar se configura como continuidade cultural. Em Segrate, a escolha do local afastado do centro da cidade não é acidental: ali, o monumento assume o papel de mediador entre a vida que passa e a memória do sacrifício. Em Modena, o edifício dialoga com a trama prévia do

cemitério, e cria um lugar de recolhimento que transcende o luto individual e se projeta como ponto de encontro da comunidade. A solidez da forma cúbica e sua base elevada alçam o monumento a marco permanente, ao mesmo tempo acolhedor e distante, reforçando o laço entre moradores e memória ancestral. No “Teatro do Mundo”, a laguna veneziana assume sua vocação de cenário coletivo. A obra assumiu e ressaltou a água como palco da ritualidade urbana.

A continuidade cultural do lugar não depende da permanência física inalterada, mas da persistência das experiências e rituais que o habitam. É por meio do reconhecimento mútuo que o lugar é entendido como existência compartilhada. Rossi sintetiza essa noção ao caracterizar o lugar como “relação singular entre situação local específica e construções presentes nesse lugar” (Rossi, 2001, p. 147), o que lembra como cada lugar é obra coletiva, conjunto de camadas de memórias e ato contínuo de habitar. Os monumentos, portanto, atuam como verdadeiros marcos materiais que atravessam lugares carregados de camadas de sentido e tornam visíveis as sedimentações históricas e sociais que compõem a paisagem urbana. Para Rossi, “o monumento é a forma que fica impressa em nós, que vivemos e percorremos a cidade, e que, por sua vez, a estrutura” (Rossi, 2001, p. 16). É a forma que ancora a memória coletiva num lugar, transformando-o em um repositório físico de lembranças, rituais e significados compartilhados.

Pierre Nora conceitua os “lugares de memória” como aqueles em que a memória vive no presente por meio de suportes materiais e rituais sociais (Nora, 1993, p. 7). Os monumentos de Rossi encarnam exatamente essa noção: são vestígios formais que, por sua durabilidade, tornam-se pontos de articulação entre o passado e o presente. Nessas formas, torna-se possível a leitura espacial das camadas de sentido: o monumento habita o lugar e lhe revela as histórias subjacentes.

Em última instância, é a forma dos monumentos que garante sua permanência como marcos de um território imaterial. Ao combinar o tipo arquitetônico, a poética da forma e a inserção sensível no lugar, Rossi demonstra como a arquitetura pode condensar tempos distintos em um único gesto construtivo. Assim, cada monumento assume a condição de vértice onde se cruzam memórias, identidades e narrativas, uma prova de que, quando atravessados por camadas de sentido, os lugares só se tornam verdadeiramente significativos por meio de seus marcos formais.

Cada gesto coletivo imprime na forma do monumento ou do equipamento urbano um sentido duradouro, transformando a cidade num verdadeiro repertório de

memórias incorporadas ao cotidiano. Essa dialética entre prática e permanência, entre o instante vivido e o vestígio durável, revela o poder formador da experiência sobre o espaço, fundamento da cidade enquanto organismo de memória e existência compartilhada.

A memória coletiva, segundo Maurice Halbwachs, configura-se como um “quadro social” que retém acontecimentos passados e os organiza em estruturas simbólicas compartilhadas pelos membros de um grupo (Halbwachs, 2024, p. 41). Em Rossi, essa dimensão social da memória encontra expressão tangível nos monumentos, que atuam como mediadores diretos de lembranças comunitárias e como âncoras para outros canais memorialísticos, garantindo a perenidade dos significados ao longo do tempo. É por meio desses suportes formais que a memória coletiva se articula e estabelece uma narrativa social contínua e reconhecível.

Pierre Nora observa que os “lugares de memória” emergem quando a memória viva corre o risco de desvanecer, exigindo formalização em símbolos e espaços específicos, como monumentos, rituais e datas de celebração (Nora, 1993, p. 7). O “Monumento aos *Partigiani*” exemplifica esse processo.

Aleida Assmann diferencia memória comunicativa – transitória e subjetiva – de memória cultural, formalizada em textos, imagens e monumentos, que assegura a transmissão de valores e narrativas além das gerações imediatamente seguintes (Assmann, 2011, p. 330). No Cemitério de Modena, o projeto institui um lugar de memória cultural, onde os ritos fúnebres – visitas, orações, cerimônias – consolidaram-se em repertório formais.

Paul Connerton enfatiza o papel do rito na sustentação da memória coletiva: “os ritos são deliberadamente celebrados para simbolizar sentimento” e reforçam a coesão social por meio da repetição formalizada de gestos carregados de significado (Connerton, 1999, p. 61). No Teatro do Mundo, a montagem efêmera sobre a água veneziana atua como rito performativo que recaptura a memória da Veneza análoga: durante o período de apresentação, a laguna torna-se palco de reencontros e celebrações, e a retirada das estruturas inaugura um novo ciclo de recordação, sedimentando-se nas narrativas orais e visuais dos participantes.

Michel de Certeau lembra que a memória se tece também na experiência táctica dos habitantes que se apropriam dos lugares: ao caminhar, ao atravessar praças e canais, as pessoas reativam as memórias incorporadas nos monumentos e rituais, mantendo viva a rede de significados sociais (De Certeau, 2008, p. 189). A vivência

cotidiana de Segrate, Modena e Veneza reflete essa dimensão: o gesto de olhar o monumento, de percorrer os espaços fúnebres ou de assistir a uma performance teatral constitui ato de enunciação da memória coletiva que reforça o estatuto social desses lugares.

Assim, a memória coletiva estrutura-se como quadro social e alicerce simbólico que confere sentido ao espaço urbano. Os monumentos de Rossi – em Segrate, como lembrança dos *partigiani*; em Modena, como edificação sepulcral; e em Veneza, como palco ritual – integram-se a esse sistema memorialístico e atuam simultaneamente como mediadores diretos de lembranças e como estabilizadores de referências culturais. Através deles, a comunidade repousa sua história em formas duráveis e rituais persistentes, consolidando a memória coletiva como tecido social e fonte da identidade compartilhada.

Monumento, rito e mito constituem-se, na obra de Rossi e de outros autores que tratam sobre tipologia, imagem, lugar e memória como instrumentos essenciais de mediação coletiva, capazes de transformar eventos e narrativas em herança partilhada. O monumento, por sua forma durável, funciona como suporte direto da lembrança. Assim, o monumento fixa a lembrança em uma forma que qualifica o espaço urbano, o rito encena o sentimento compartilhado e o mito articula o sentido profundo das tradições. Em Segrate, Modena e Veneza, essas três instâncias convergem para manter viva a memória coletiva e mostram como a arquitetura transcende a forma para operar como agente ativo na construção e preservação da identidade coletiva.

A transmissão da memória coletiva fundamenta-se na interação entre formas arquitetônicas duráveis e rituais que se repetem no tempo, criando experiências que enraízam as lembranças na paisagem urbana. Mas sem a dramaturgia dos rituais – aqueles gestos repetidos pelas pessoas – essas formas permaneceriam meros objetos. Na arquitetura de Rossi, o monumento materializa o passado, o rito vivifica o presente e o mito estrutura a memória cultural que atravessa gerações. É na capacidade de ancorar a lembrança em forma que os monumentos rossianos se tornam mediadores diretos: eles oferecem um ponto de enunciação imediato onde a comunidade pode reencontrar suas próprias narrativas. Sem intermediários discursivos, a forma do monumento estabelece um diálogo silencioso e contínuo com quem o atravessa, e garante a perenidade da memória como experiência incorporada ao espaço urbano.

A escrita, primeiro canal de cristalização da memória cultural, faz da “Autobiografia Científica” de Rossi um repertório textual que explica intenções e processos projetuais, mas é no monumento que tais narrativas ganham dimensão espacial. A escrita suplementa o entendimento, mas é o monumento que impede o esmorecimento da lembrança. A imagem arquitetônica preserva a visão e evoca a memória poética sem precisar de descrição verbal. É no corpo que a memória encontra o ritual vivido, mas sem suportes concretos, a memória coletiva se dilui no fluxo do tempo. Monumentos, escritos, imagens e ritos corporais formam, portanto, um sistema integrado: a escrita documenta intenções, a imagem sintetiza significados e o corpo os vivencia ritualmente. Graças a essas âncoras múltiplas, as obras de Rossi mantêm viva a rede de memórias que constitui as identidades dos grupos sociais, e garante que passado e presente se entrelacem na paisagem compartilhada.

O espaço construído oferece o suporte indispensável para que a memória social se prolongue através do tempo e garante a continuidade da transmissão de lembranças e significados. É na convergência entre forma arquitetônica e prática social que se assegura a continuidade da transmissão memorial: sem o monumento, o ritual perderia seu lugar de encontro; sem o lugar, o monumento deixaria de ser tocado pelo gesto dos corpos e das palavras.

Assim, o suporte espacial revela-se condição indispensável para a memória coletiva: ele estrutura o reencontro entre passado e presente, oferece pontos de ancoragem para narrativas escritas e orais, para imagens e para ritos corporais, e mantém viva a trama simbólica que constitui a identidade urbana. Segrate, Modena e Veneza mostram que, ao fundir forma e lugar, Rossi cria infraestruturas de lembrança que resistem ao tempo e às transformações da cidade e assegura que a experiência memorial não se perca no esquecimento.

O exame integrado dos quatro eixos identificados na teoria de Aldo Rossi e demonstrados em sua obra projetada e construída confirma que os monumentos operam como suportes de memória. Enquanto mediadores diretos, eles cristalizam narrativas históricas em formas elementares que dispensam legendas, e como âncoras, sustentam as memórias escritas, visuais e corporais a elas associadas. A transformação tipológica reforça a continuidade cultural; a poética das silhuetas ativadas pela imagem aprofunda a memória visual; o espaço vivido consolida-se em palco de rituais que sedimentam permanências; e o suporte espacial oferecido pelos monumentos garante a transmissão estável dos significados comunitários.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objeto de pesquisa desta dissertação situa-se na interseção entre Arquitetura e Memória, tomando como ponto de partida a obra de Aldo Rossi com foco no estudo dos monumentos. Em um contexto marcado por rápidas transformações urbanas, compressões espaço-temporais e processos de homogeneização cultural, os monumentos representam estruturas simbólicas na configuração das cidades. A partir de seus textos e sua obra projetada e construída, o arquiteto italiano concebe os monumentos como narrativas em construção, capazes de articular passado e presente sem sucumbir ao estilismo ou à nostalgia.

A pesquisa procurou responder à inquietação central de compreender como o pensador e projetista em referência articulou a demanda contemporânea por construção de significados com a preservação do legado histórico. Em particular, procurou verificar de que maneira seus conceitos apresentam ferramentas operativas para lidar com a tensão entre a permanência de referenciais simbólicos e a necessidade de adaptação às novas dinâmicas culturais. A escolha de alguns de seus projetos possibilitou conectar análises teóricas ao exame de exemplos concretos – o “Monumento aos *Partigiani*”, o “Cemitério de San Cataldo” e o “Teatro do Mundo” –, nos quais a forma assume papel decisivo na transmissão de significados coletivos.

Essa delimitação permitiu ainda articular o objeto a um diálogo mais amplo com diferentes campos do saber, incluindo Estudos da Memória, antropologia urbana e teoria do lugar. Dessa forma, o objeto não se restringe ao âmbito estrito da história da arquitetura, mas se estende ao entendimento do monumento como mediador de processos culturais e sociais. A reafirmação do objeto, portanto, mantém sua centralidade: compreender como o monumento atua simultaneamente como suporte de sentidos históricos e como agente de produção contínua de memória no espaço urbano.

A problemática que guiou esta pesquisa concentrou-se na tensão entre preservação e reinvenção do legado histórico que evite, ao mesmo tempo, o formalismo vazio e a nostalgia paralisante. Em contextos urbanos submetidos à velocidade das transformações, à pressão por inovação e ao esquecimento de camadas históricas, questionou-se como a arquitetura poderia oferecer recursos para preservar a memória coletiva sem reduzir os monumentos a meras peças de museu

ou a pastiches de estilo. Esse problema surge da constatação de que o urbanismo contemporâneo frequentemente prioriza a novidade e o progresso técnico em detrimento da densidade simbólica dos lugares.

Rossi, em sua reflexão teórica, articulou a preservação do passado com uma metodologia estruturalista. A cidade torna-se um artefato legível, formado por elementos recorrentes cuja pregnância simbólica pode ser lida e reinterpretada. O monumento, nesse sentido, funciona como ponto de referência capaz de congrega narrativas, memórias e identidades. Contudo, permanece o desafio de evitar que tais estruturas se transformem em estereótipos históricos, deslocados de seu contexto ou reduzidos a imagens conservadoras. A problemática desta dissertação, portanto, residiu na busca de caminhos teóricos e práticos para que os monumentos, tal como concebidos por Rossi, pudessem resistir ao esquecimento sem cair na adulação do passado.

Ao longo dos capítulos, analisou-se como o arquiteto enxerga o monumento como relação dinâmica entre memória, lugar, imagem e tipologia: um objeto que remete simultaneamente a arquétipos duradouros e a experiências vivas de comunidade. A problemática ganhou contornos mais precisos ao confrontar essa visão com exemplos concretos. No “Monumento aos *Partigiani*”, por exemplo, percebe-se o esforço de condensar memória política e identidade cívica em uma forma tipológica clara; no “Cemitério de San Cataldo”, a dualidade entre artefato arquitetônico e arena de rituais funerários evidencia a carga simbólica do monumento; e, finalmente, no “Teatro do Mundo”, a efemeridade da instalação ressalta a força da ideia de memória como processo continuamente renovado.

A retomada dessa problemática reafirma seu alcance: não se trata de rejeitar a inovação ou de venerar o passado de forma acrítica, mas de investigar como a arquitetura pode constituir pontes entre gerações, repondo camadas de sentido no espaço urbano. A ênfase recai sobre a capacidade dos monumentos rossianos de mediar narrativas, de estruturar o imaginário coletivo e de oferecer subsídios metodológicos para projetos de preservação que dialoguem com as condições contemporâneas.

A hipótese suscitada considerou que, na perspectiva de Aldo Rossi, a transmissão da memória coletiva se realiza por meio do monumento, o qual desempenha dois papéis formadores da identidade: atua como mediador direto dessa memória e como âncora para outros meios de preservação memorial – em particular,

os canais da escrita, da imagem e do corpo. Essa proposição central foi examinada e confirmada ao longo dos estudos de caso e das reflexões teóricas desenvolvidas.

O monumento como mediador direto da memória coletiva emergiu com clareza quando se observou a forma como Rossi trata a tipologia. Para ele, o tipo arquitetônico é uma estrutura cultural capaz de convocar significados compartilhados. Nos três projetos analisados, identificou-se que a escolha tipológica funciona como gatilho de memória. Dessa maneira, o monumento assume o papel de mediador simbólico, projetando no presente com traços de narrativas coletivas enraizadas no passado.

O monumento como âncora para outros meios de preservação memorial foi constatado na articulação entre a estrutura física e as representações gráficas e textuais que a acompanham. Rossi dedicou especial atenção ao desenho, à colagem e ao registro escrito como componentes inseparáveis de seu método de trabalho. Essa tríade – monumento, imagem e escrita – configura uma rede de rememoração na qual o monumento, embora central, não opera isoladamente. Exemplifica-se, assim, como os desenhos consolidam a memória das obras ao registrar as intenções do arquiteto; como os textos de Rossi articulam a compreensão do tipo e da imagem com referências históricas e culturais; e como o corpo social, por meio de rituais ou de práticas de visitação, completa o circuito memorial que começa no objeto arquitetônico.

A hipótese ganhou respaldo no reconhecimento da dimensão processual da memória rossiana. O monumento não é visto como marco estático, mas como instância em constante negociação entre passado e presente. Essa perspectiva processual de rememoração considera fundamental a participação ativa dos sujeitos sociais – seja por meio de leituras críticas, seja por iniciativas de adaptação e reinterpretação dos monumentos. Assim, confirmou-se que os canais da escrita, da imagem e do corpo não só complementam o monumento, mas também asseguram sua vitalidade enquanto elemento vivo da cidade.

A confirmação da hipótese revela a força do pensamento rossiano: o monumento, em sua dupla função de mediador direto e de âncora para meios complementares de rememoração, materializa a memória coletiva sem sucumbir ao estilismo nem à nostalgia. Essa constatação atende plenamente ao propósito desta dissertação, ao demonstrar que a obra de Aldo Rossi oferece não apenas um repertório teórico para entender o papel dos monumentos, mas também ferramentas

analíticas e operativas para a prática arquitetônica contemporânea.

O objetivo geral consistiu em demonstrar, a partir da obra de Aldo Rossi, como os monumentos exercem papel central na transmissão da memória e na formação da identidade, e investigar a articulação entre espaço e memória à luz de seu pensamento em diálogo com aportes de diferentes campos do saber. Para avaliar o cumprimento desse propósito amplo, é necessário considerar a coerência entre a fundamentação teórica, a seleção e análise das obras selecionadas e os resultados sintetizados ao final do trabalho.

A revisão teórica forneceu o arcabouço conceitual necessário para situar o monumento como objeto de reflexão crítica. Essa base permitiu demonstrar que o monumento é um nó de significados que articula permanentemente camadas de sentido no espaço urbano. As análises mostraram como esse papel central se manifesta em obras concretas. A aplicação dos quatro eixos – lugar, memória, tipologia e imagem – aos três projetos comprovou que os monumentos atuam simultaneamente como mediadores de narrativas, dispositivos de experiência coletiva e âncoras para canais complementares de rememoração.

A síntese crítica dos resultados revelou que as evidências reunidas respondem plena e diretamente ao objetivo geral. Confirmou-se a importância dos monumentos para a construção da memória coletiva e da identidade urbana, e elucidou-se de que modo essa função pode orientar práticas de preservação e de projeto arquitetônico contemporâneo. Assim, a dissertação demonstrou a relevância e a aplicabilidade do pensamento de Aldo Rossi para entender e reforçar o papel dos monumentos como vetores ativos de memória e coesão social.

O primeiro objetivo – sistematizar ferramentas analíticas voltadas à arquitetura como maneira de fornecer subsídios e contribuições reflexivas e críticas para estudos e projetos de arquitetura – implicou na base interpretativa utilizada como guia para as análises das obras. Essa base foi organizada a partir dos quatro eixos – lugar, memória, tipologia e imagem – e aplicada de forma consistente às análises das obras. O mesmo procedimento pode ser replicado em outras pesquisas e projetos, oferecendo um caminho metodológico para abordar a memória na produção arquitetônica. Assim, o cumprimento do primeiro objetivo validou a coerência interna da pesquisa.

O segundo objetivo específico – analisar a obra de Rossi e interpretar suas contribuições para o entendimento do papel dos monumentos na configuração das

cidades – foi atendido por meio do exame das bases conceituais e projetuais do arquiteto e da articulação entre seus escritos e obras construídas. Ao combinar análise teórica e estudo de obras, esta dissertação elucidou as contribuições de Rossi para a reflexão sobre monumentos: ele os concebe como interlocutores da história urbana, agentes de coesão social e vetores de significado que configuram o patrimônio simbólico das cidades. Esse resultado confirma que, no pensamento rossiano, o monumento é elemento estruturante da malha urbana e produtor de narrativas coletivas.

O terceiro objetivo – examinar o papel dos monumentos como mediadores e âncoras de outros meios de transmissão comemorativa pela análise da conexão entre suas formas e os significados transmitidos, incluindo o estudo da tipologia arquitetônica como elo formal entre o passado e o presente – avançou a investigação ao situar o monumento no âmbito de um sistema de rememoração múltiplo, no qual a forma física se articula a outras mídias de evocação, especialmente a escrita, a imagem e o corpo. A dissertação demonstrou que a tipologia arquitetônica transcende o valor estético ou formal, e atua como ponto de ancoragem para a memória coletiva. O estudo confirmou que os monumentos surgem como nós de uma rede de rememoração que mobiliza diferentes canais comemorativos. A tipologia, nesse contexto, auxilia a entender como o passado é recriado no presente: a repetição e a variação de formas permitem a articulação contínua entre tradição e inovação, e garante que o monumento permaneça vivo na memória social.

O quarto objetivo – aprofundar a noção de imagem na obra de Rossi, entendida como materialização das intenções do arquiteto em diálogo com a situação e instrumento de construção da rememoração na arquitetura – pode ser verificado no reconhecimento de que, para o arquiteto, o desenho é componente ativo na produção de significado. Tal consideração faz parte das análises realizadas das obras construídas. Essas análises demonstraram que a imagem, no pensamento rossiano, é mediadora tão potente quanto a forma edificada. É por meio dela que o arquiteto propõe leituras possíveis, orientações de uso e interpretações simbólicas. Assim, concluiu-se que o desenvolvimento do quarto objetivo trouxe à tona a dimensão projetual do monumento como conversa entre o físico e o representado, o que consolida o entendimento de que a memória se inscreve tanto no objeto real quanto em suas projeções visuais.

Para o quinto objetivo - explorar a relação entre a recordação e o lugar,

com destaque na influência de elementos memorialistas em “A Arquitetura da Cidade” sobre a vivência das comunidades, compreendendo a habitabilidade do espaço como componente integrador do fato arquitetônico à sua situação social –, a dissertação examinou como Rossi utiliza a noção de lugar para ampliar o alcance dos monumentos. A tese analisou passagens de textos do arquiteto que tratam do *genius loci* e confrontou-as com as evidências empíricas das análises das obras. Dessa maneira, concluiu-se que o objetivo foi atendido ao demonstrar a inseparabilidade entre monumento e lugar: a significação memorial só se efetiva quando o elemento arquitetônico dialoga intimamente com seu entorno, ativando e sendo ativado pelas práticas sociais e pelos modos de habitar.

A análise realizada ao longo desta dissertação revelou que, na perspectiva de Aldo Rossi, os monumentos desempenham um papel muito além do de meros marcos estáticos ou marcos de memória histórica. Em seu pensamento, o monumento inaugura um tipo de objeto urbano capaz de atuar como centro de irradiação de sentido – um ponto de convergência entre narrativas coletivas, práticas sociais e representações simbólicas. No contexto da cidade contemporânea, marcado pela rapidez das transformações urbanas, pela intensa mobilidade de pessoas e informações, e pela crescente homogeneização das paisagens construídas, a figura do monumento rossiano oferece uma alternativa de resistência a práticas de esvaziamento simbólico.

Nas análises das três obras selecionadas, constatou-se que o monumento torna-se um elemento capaz de sustentar múltiplos níveis de leitura. Ele apresenta-se como objeto físico, ancorado em uma tipologia reconhecível que remete a arquétipos urbanos. Essa pregnância tipológica confere ao monumento uma condição imediata de legibilidade que facilita a inscrição de memórias coletivas. O monumento também se manifesta como um gerador de experiências: sua localização no tecido urbano, suas dimensões proporcionais e as relações formais que estabelece com o entorno desenham trajetos de circulação, convocando rituais públicos que reforçam o sentido de comunidade.

Além disso, o monumento é elemento de uma estrutura de rememoração que envolve linguagem escrita, representações gráficas e corporeidade. Os desenhos arquitetônicos projetam formas, estabelecem instruções de uso e evocam atmosferas – e, no caso do Teatro do Mundo, antecipam a própria efemeridade da intervenção. Finalmente, o monumento se relaciona com o corpo social: cerimônias, performances,

práticas de cuidado e manutenção tornam-se parte da vida do objeto que garantem sua atualização constante.

O papel dos monumentos na cidade contemporânea é o de tornar o espaço urbano inteligível e significativo que ofereça pontos de ancoragem para as identidades dos grupos sociais. Ao mesmo tempo, eles permanecem abertos a reinterpretções, pois a memória não é algo fixo, mas um processo contínuo. Essa visão crítica se distancia do funcionalismo ingênuo que ignora o valor simbólico dos espaços e da nostalgia que cristaliza o passado em imagens imutáveis. Para o arquiteto italiano, o monumento atua como agente de coesão social, catalisador de sentidos e mediador entre gerações.

O pensamento de Rossi sobre os monumentos revela-se particularmente relevante diante dos atuais desafios enfrentados pela arquitetura e pela preservação cultural. Em um momento em que as políticas urbanas frequentemente privilegiam a renovação acelerada, o desenvolvimento imobiliário compulsório e a um apagamento do tecido histórico em nome do novo, a proposta de conceber o monumento como estrutura simbólica viva oferece princípios orientadores para práticas que busquem equilíbrio entre inovação e memória.

A ênfase na tipologia enquanto elemento resiliente e transmissor de significados demonstra como é possível dialogar com a tradição sem reproduzir estilos do passado de maneira acrítica. A tipologia, ao funcionar como matriz formal e cultural, permite ao arquiteto contemporâneo reutilizar padrões reconhecíveis de forma criativa, sem incorrer em estilismo decorativo. Nesse sentido, o legado teórico de Rossi fornece instrumentos para que os projetistas desenvolvam propostas que respeitem a história urbana e, ao mesmo tempo, respondam às exigências funcionais e estéticas do presente.

A compreensão da memória como processo legítima abordagens de preservação cultural que considerem a participação ativa das comunidades. Se os monumentos são nós de uma rede de rememoração que envolve o corpo social, então a conservação deve incluir práticas de manutenção ritualizadas, celebrações coletivas e, quando oportuno, adaptações que garantam relevância contínua. Essa visão contribui para desfazer a dicotomia entre restauro “purista” e demolição “progressista”, o que aponta para modos de intervenção que preservem a historicidade sem sufocar a vitalidade do lugar.

A pertinência do pensamento rossiano manifesta-se ainda na sua

capacidade de subsidiar políticas públicas de patrimônio cultural. Ao reconhecer o monumento como elemento ativo no cotidiano urbano, gestores e planejadores podem elaborar planos de preservação que integrem usos contemporâneos sem comprometer a integridade simbólica dos artefatos. Essa abordagem contribui para a construção de cidades mais inclusivas, onde o patrimônio não seja enclave museológico, mas parte integrante da experiência urbana.

Um dos aspectos mais consistentes da obra de Rossi, e que esta dissertação procurou destacar, é a tensão produtiva entre a teoria arquitetônica e a prática projetual. A validade dessa articulação foi corroborada pelos resultados apresentados, demonstrando que não há, para Rossi, dicotomia entre pensar e fazer: a reflexão teórica sustenta o projeto e, simultaneamente, as obras edificadas alimentam a teoria. Em termos práticos, essa articulação se manifesta na rigidez conceitual reconhecível nos desenhos, que, porém, não se convertem em dogmas formais. Pelo contrário, os projetos analisados revelam como a clareza teórica sobre tipos e imagens permite experimentações controladas.

A tradição, para Rossi, não é resíduo a ser preservado inalterado, mas repertório a ser reativado criativamente. Nesse sentido, a validade da abordagem torna-se clara: ao fundamentar cada projeto em princípios conceituais, Rossi garante coesão entre as obras e uma continuidade histórica, ao mesmo tempo que abre espaço para inovações de linguagem e técnica.

A síntese crítica dos resultados confirma que a dialética entre teoria e prática é elemento-chave para uma arquitetura significativa e duradoura. Ela oferece um modelo para projetistas e teóricos: partir de fundamentos conceituais sólidos, extrair desse arcabouço reflexões sobre o tempo e o espaço, e traduzi-las em projetos que se integrem ao tecido urbano de forma simbólica e funcional. Essa metodologia se mostra especialmente válida num cenário de rápidas mudanças tecnológicas e sociais, pois provê critérios claros para tomar decisões de projeto que equilibrem tradição e contemporaneidade.

Em última análise, a articulação teoria-prática defendida por Rossi sustenta a ideia de que a arquitetura pode ser compreendida como processo contínuo de construção de sentido. Esse entendimento se reflete no fato de que, mesmo passadas décadas desde a formulação de seus principais escritos, as propostas de Rossi permanecem fonte de reflexão e inspiração, o que comprova sua relevância para quem busca uma prática arquitetônica comprometida com a memória, a identidade

dos grupos sociais e a transformação consciente do espaço urbano.

Como em qualquer investigação acadêmica, o percurso realizado nesta dissertação apresenta delimitações que precisam ser reconhecidas. Também se cumpre a necessidade de apresentar as principais escolhas metodológicas e teóricas que condicionaram os resultados aqui alcançados, bem como aquilo que ficou de fora em função de recortes práticos ou de escopo.

O enfoque nos monumentos como objeto de estudo impôs um recorte limitado em termos de tipos arquitetônicos. Ao optar por concentrar a análise em três casos representativos, deixou-se de fora uma série de outros projetos que também abordam a memória urbana, como determinados edifícios residenciais, conjuntos habitacionais e intervenções de menor escala. Essa escolha visou garantir profundidade analítica: permitiu explorar com maior riqueza os quatro eixos teóricos aplicados a exemplos paradigmáticos. No entanto, reduziu o campo de aplicação da base interpretativa, uma vez que não foram testadas variações tipológicas que possam ampliar a compreensão sobre a universalidade ou as limitações do pensamento rossiano.

A metodologia qualitativa baseada em análise documental e centrada nos projetos constituiu instrumento formativo das conclusões, mas trouxe também limites inerentes a qualquer estudo sem trabalho empírico de campo. A pesquisa concentrou-se na leitura crítica dos textos de Aldo Rossi, sem incorporar entrevistas com moradores locais, usuários ou gestores de patrimônio, tampouco observações *in loco* sistemáticas. Embora o exame dos projetos tenha sido aprofundado, a ausência de etnografia urbana, de entrevistas semiestruturadas ou de questionários de percepção significa que não foi possível mensurar diretamente como os monumentos são vividos e reinterpretados pela comunidade contemporânea. Esse recorte evitou um desvio de foco – retenção do estudo nos mecanismos de memória descritos por Rossi – mas restringiu a pesquisa a uma análise teórico-projetual, sem validação empírica da recepção social.

Optou-se por privilegiar a ênfase em uma abordagem estruturalista, herdada da metodologia rossiana, e o conceito de tipologia enquanto matriz formal e simbólica, deixando em segundo plano outras perspectivas teóricas que poderiam enriquecer o debate, tais como a fenomenologia do espaço ou a crítica pós-colonial. Essa opção decorreu da intenção de manter fidelidade ao próprio arcabouço conceitual de Rossi; porém, constituiu limitação no sentido de que suprimiu

contribuições potenciais de autores contemporâneos que questionam as hierarquias simbólicas inscritas nos monumentos e propõem leituras mais críticas sobre o poder, a memória oficial e as vozes subalternas.

O caráter histórico-cronológico adotado também merece menção. A pesquisa concentrou-se na trajetória de Rossi, deixando de lado investigações sobre suas primeiras influências racionalistas e sobre seus projetos menos reconhecidos no período pós-guerra. Caso se optasse por cobrir toda a carreira do arquiteto, a análise poderia revelar transformações de horizonte conceitual e permitir comparações entre abordagens memorialistas anteriores e posteriores a períodos de ruptura. Contudo, a delimitação cronológica escolheu priorizar os momentos conceitualmente mais maduros de Rossi, em que seus conceitos de monumento e memória já se apresentavam mais explicitados.

A restrição geográfica aos casos europeus, especificamente italianos, configura outra limitação. Embora o estudo inclua um breve diálogo com aportes teóricos de diferentes campos, não empreende uma aplicação prática da matriz analítica em contextos americanos, asiáticos e nem mesmo em outras partes da Europa. Essa opção restringiu a avaliação da transferência do pensamento rossiano a outras realidades urbanas, onde diferentes tradições de memória e tipologia poderiam demandar adaptações metodológicas.

Como consequências destas escolhas, há tópicos que não foram explorados neste trabalho e que se apresentam como indagações para aprofundamento futuro.

As abordagens quantitativas não foram incorporadas. A pesquisa concentrou-se em uma hermenêutica semiótica e projetual, sem recorrer a ferramentas de análise espacial quantitativa ou métodos de análise de dados culturais. A adoção desses instrumentos poderia fornecer dados empíricos sobre a circulação e sobre a ressonância real dos monumentos, que oferecessem subsídios complementares aos argumentos qualitativos aqui apresentados.

A comparação direta entre a obra escrita de Aldo Rossi com teorias críticas de monumento desenvolvidas por autores dos estudos da memória contemporâneos foi deixado de fora. Embora a dissertação faça referências pontuais a aportes interdisciplinares, não empreendeu um estudo comparativo sistemático que pudesse situar Rossi em meio a essas correntes, o que limitaria a avaliação de sua originalidade e de possíveis aproximações ou divergências essenciais.

A exploração de contextos periféricos – em especial, de monumentos e práticas de memória em cidades brasileiras ou latino-americanas – ficou além do escopo. Considerando que a discussão sobre memória urbana e monumento tem relevância global, a aplicação da matriz analítica a projetos localizados em outras tradições arquitetônicas ou em cidades em processo de rápida urbanização poderia revelar limitações e adaptações necessárias, enriquecendo a contribuição prática desta pesquisa.

Ainda que as delimitações metodológicas e teóricas tenham permitido foco e profundidade à análise do papel dos monumentos na obra de Rossi, reconhece-se que diversos elementos complementares ficaram de fora. O reconhecimento dessas lacunas não diminui as contribuições aqui apresentadas, mas serve de impulso para futuros estudos que ampliem o escopo, diversifiquem métodos e incorporem novas perspectivas, consolidando a compreensão do monumento como agente de memória em contextos cada vez mais complexos.

A conclusão deste trabalho não deve ser entendida como um ponto final definitivo, mas como o ponto de partida para novas investigações que aprofundem e ampliem as reflexões propostas sobre o papel dos monumentos na articulação entre Arquitetura e Memória. Uma das lacunas mais evidentes na literatura sobre monumentos é a pouca atenção dedicada às memórias e experiências de grupos historicamente marginalizados e demais coletivos que sofreram apagamentos simbólicos. Enquanto este trabalho concentrou-se em casos em que há um consenso mínimo sobre a importância histórica dos monumentos, pesquisas futuras poderiam investigar como monumentos existentes se relacionam (ou se distanciam) das narrativas oficiais de poder e memória.

Nesse sentido, sugere-se uma abordagem comparativa entre monumentos erguidos em contextos de exclusão social e aqueles projetados para exaltar heróis ou eventos canônicos. Poder-se-ia aplicar a matriz analítica desenvolvida aqui para avaliar em que medida diferentes públicos reconhecem, reivindicam ou rejeitam esses símbolos urbanos. Estudos de campo, com entrevistas e observação participante, permitiriam compreender como práticas cotidianas de ritualização (celebrações comunitárias, intervenções artísticas de rua, grafites de protesto) reconfiguram o sentido atribuído aos monumentos tradicionais e, por consequência, como os projetistas podem pensar novas intervenções que dialoguem com as memórias subalternas.

Outra linha de pesquisa poderia consistir em aplicar a matriz analítica rossiana a monumentos estudados por outros autores dos estudos da memória para avaliar convergências e divergências na compreensão do papel simbólico dos artefatos memoriais. Tais comparações não apenas ressaltariam a originalidade do pensamento de Rossi, mas também contribuiriam para enriquecer a teoria dos monumentos, incorporando elementos das diferentes tradições disciplinares.

Os desdobramentos listados demonstram que a pesquisa sobre monumentos, Arquitetura e Memória permanece um campo fértil. Ao explorar questões de exclusão social, aplicação em novos contextos geográficos, integração de métodos quantitativos e comparações teóricas, estudiosos e profissionais poderão dar novos passos na construção de cidades mais sensíveis ao passado, conscientes da diversidade de memórias e capazes de promover um diálogo crítico entre tradição e inovação. Esses caminhos futuros garantem que o legado de Aldo Rossi continue a inspirar reflexões e práticas arquitetônicas comprometidas com a vitalidade cultural e social dos espaços urbanos.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. **Da arte de construir**: Tratado de arquitetura e urbanismo. Tradução: Sergio Romanelli. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2012.
- ALDO Rossi a Segrate, il Monumento ai Partigiani**. Apresentador: Gianluca Poldi. Segrate, Lombardia: Città di Segrate (Canal gerenciado pela autoridade municipal do município), 25/05/2020. *Live*. Disponível em: <https://youtu.be/MKIKgbvL4zQ?si=Ld1cgRckPKtgu-6J>. Acesso em: 01 set. 2024.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2000.
- ARGAN, G. C., Fagiolo, M. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- ARISTÓTELES. **Da memória e da reminiscência**. Tradução: Marcos A. Thomazin. Livro eletrônico, 2018.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paul Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., 1974.
- BATISTA, Carina Pires. **A memória no pensamento poético de Aldo Rossi**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.
- BOAVENTURA, Carolina Rodrigues. **Aldo Rossi: Razão e poesia: Tipo, símbolo e tempo na arquitetura**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- BOULLÉE, Étienne-Louis. **Architettura, saggio sull'arte**: A cura di Alberto Ferlenga. Traduzione di Camilla Casonato. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2005.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Genealogia da cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.
- BRAGHIERI, Gianni. **Aldo Rossi**. Versão portuguesa: Fernando Pereira Cavadas. Barcelona: Companhia Editorial Gustavo Gili, 1981.

CAUQUELIN, Anne. **Essai de philosophie urbaine**. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Tradução: Maria Manuela Rocha. 2. ed. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CONNERTON, Paul. **How Modernity forgets**. 3th ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. Tradução: Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DE QUINCY, Antoine Chrysôthome Quatremère. **Dictionnaire historique d'architecture**: Comprenant dans son plan, les notions historiques, descriptives, archéologiques – Tome second. Paris, Librairie d'Adrien Le Clere et Cia, 1832.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ERNAUX, Annie. **O lugar**. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Editora Fósforo, 2021.

EISENMANN, Peter. **Diez edificios canónicos 1950-2000**. Tradução: Moisés Puente Rodriguez. Companhia Editorial Gustavo Gili, 2011.

ETLIN, Richard A. **Modernism in italian architecture, 1890–1940**. Cambridge: MIT Press, 1991.

FONDAZIONE Aldo Rossi. **Biografia**: A cura di Chiara Spangaro. Disponível em: <https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/> Acesso em: 03 jul. 2024.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GREGOTTI, Vittorio. **Território da Arquitetura**. Tradução: Berta Waldman-Villá e Joan Villá. São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

GUARAGNA, Gianfranco. **Aldo Rossi**: Ora questo è perduto. Livro digital. Saonara, Pádua: il prato publishing house, 2017.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitetura latino-americana**. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1989.

HAESBAERT, Rogerio. **Viver no limite**: Território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção. Livro eletrônico. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Antônio Fontoura. Curitiba: antôniofontoura, 2024a.

HALBWACHS, Maurice. **A topografia lendária dos evangelhos na terra santa**: Estudo de memória coletiva. Tradução: Antônio Fontoura. Curitiba: antôniofontoura, 2024b.

HALBWACHS, Maurice. **Os quadros sociais da memória**. Tradução: Antônio Fontoura. Curitiba: antôniofontoura, 2023

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Coordenação: Tadeu Capistrano. Tradução: Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de arte do Rio, 2014a.

HUYSSSEN, Andreas. **Políticas de memória no nosso tempo**. Revisão: Helena Romão. Livro digital. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014b.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

KRUFT, Hanno-Walter. **História da teoria da arquitetura**. Tradução: Oliver Tolle. 1. ed. – São Paulo: EDUSP, 2016.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. 2. ed. – Lisboa, Edição: Fundação Calouste Gulbekian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 1999.

LAMERS-SCHÜTZE, Petra (coord.). **Teoria da arquitectura do renascimento até aos nossos dias**: 117 tratados apresentados em 89 estudos. Tradução: Maria do Rosário Paiva Boléo (Vernáculo, Lda.), Lisboa. Köln: Taschen, 2003.

LEDOUX, Claude-Nicolas. **L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation**. Nördlingen: Verlag Dr. Alfons Uhl, 1981.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. Tradução: Ubirajara Rebouças. São Paulo, Perspectiva, 2014.

Le Goff, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão... [et al]. 7. ed. revista – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

LUPFER, Gilbert. **Aldo Rossi (1931 – 1997) L'Architettura della città**. In: Lamers-Schütze, P. (coord.). Teoria da arquitectura do renascimento até aos nossos dias. Köln, Taschen, 2003.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MILLER, Sonia Melani. **Aldo Rossi**: The city as the locus of collective memory and the making of the public city in cold war Italy. Dissertação de mestrado. San José

State University – The Faculty of the Department of Art and Art History. San Jose, California, 2017.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual**. Tradução: Flávio Coddou. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MONTEIRO, José Charters Monteiro. **Apresentação**. In: Rossi, A. A Arquitetura da Cidade. Tradução e revisão técnica: José Charters Monteiro. Livro eletrônico. Lisboa: Edições 70, 2016.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: Antologia teórica 1965-1995. Tradução: Vera Pereira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. São Paulo: Proj. História n.10, págs.7-28, 1993.

NORBERG-SCHULZ. **Genius loci**: Towards a phenomenology of architecture. New York: Rizzoli, 1979.

PLATÃO. **As grandes obras**. Tradução: Carlos Alberto Nunes, Maria Lacerda de Souza, A.M. Santos. Livro eletrônico: Mimética, 2019.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. Tradução: Ana Luiza Nobre. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RANCIERE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto; organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS, José Carlos. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. : Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da cidade**. Tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da cidade**. Tradução e revisão técnica: José Charters Monteiro. Livro eletrônico. Lisboa: Edições 70, 2016.

ROSSI, Aldo. **Autobiografia científica**. Tradução: José Chartres Monteiro. Lisboa: Edições 70, 2018a.

ROSSI, Aldo. **Introduzione a Boullée**. In: Boullée, Étienne-Louis. Architettura, saggio sull'arte. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2005.

ROSSI, Aldo. **Para una arquitectura de tendencia**: Escritos 1956-1972. Versión castellana de Francesc Serra i Cantarell. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

ROSSI, Aldo. **Posicionamientos**. Versión castellana: Francesc Serra i Cantarell. Livro eletrônico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018b.

ROSSI, Aldo. **Reflexões sobre meu trabalho recente**. In: NESBITT, K. (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Tradução: Vera Pereira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

ROSSI, Aldo. **Uma arquitetura analógica**. In: NESBITT, K. (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Tradução: Vera Pereira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Tradução: Maria Lúcia Bressan Pinheiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

RYKWERT, Joseph. **A ideia de cidade**: A antropologia da forma urbana em Roma, Itália e o mundo antigo. Tradução: Margarida Goldsztajn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÁ, Daniela. **A construção da teoria de projecto**: Em Étienne-Louis Boullée e Aldo Rossi. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Porto, 2019.

SAINZ-GUTIERREZ, Victoriano. **Aldo Rossi**: La ciudad, la arquitectura, el pensamiento. 1. ed. Buenos Aires: Nobuko, 2011.

SANTOS, Marcio Pereira. **A paisagem como imagem e representação do espaço na geografia humana**. GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, nº 28, págs. 151 – 165, 2010.

TIETZ, Jürgen. **História da arquitetura contemporânea**. Tradução: Virgínia Blanc d Sousa e Antônio José Borges. 1. ed. Königswinter: h.f. ullmann, 2008.

VIANA NETO, Joaquim. **Entre arquiteturas**: Antigenealogias e deposições. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Entretiens sur l'architecture**. Livro eletrônico, Norp-Nop Editions, 2011.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Restauração**. Apresentação e Tradução: Beatriz Mugayar Kühl. Revisão: Renata Maria Parreira Cordeiro. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

VITALE, Daniele. **Nota biográfica**. In: ROSSI, Aldo. A Arquitetura da cidade. Tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução do latim, introdução e notas: M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

WAISMAN, Marina. **O interior da história**: Historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. Tradução: Anita Di Marco. São Paulo: Perspectiva, 2013.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. Campinas,

SP: Editora da Unicamp, 2007.

APÊNDICE A – Lista de Tratados

Para a definição do campo de pesquisa, foram analisados digitalmente trinta tratados de arquitetura, bem como outros oito livros relacionados à tradição tratadística. Nesse levantamento buscaram-se termos como “memória”, “lembrança” e “esquecimento”, suas variações e respectivas traduções nos casos de textos em outras línguas. Este apêndice lista as obras consultadas. A lista inclui obras que também constam nas referências bibliográficas, bem como outras que, por não tratarem diretamente do tema da Memória não foram incluídas na bibliografia, mas destacam o caráter específico das que o fazem.

Título, Autor, Data de publicação original	Idioma da edição consultada
<i>Album</i> , Villard de Honnecourt, 1230.	Francês
<i>Da Arte de Construir</i> , Leon Battista Alverti, 1452.	Português
<i>Trattato di Architettura</i> , Antonio Averlino – dito Filareto, 1464.	Italiano
<i>Livre d'Architecture</i> , Germain Boffrand, 1475.	Francês
<i>Trattato di architettura civile e militare</i> , Francesco di Giorgio Martini, 1486.	Italiano
<i>I quattro primi libri de Architettura</i> , Pietro Cataneo, 1554.	Italiano
<i>Livre d'Architecture</i> , Jacques Androuet du Certeau, 1559.	Francês
<i>Architecture</i> , Philibert de l'Orme, 1561.	Francês
<i>La due regole della Prospettiva Pratica</i> , Iacomo Barozzi da Vignola, 1562.	Italiano
<i>The First and Chief Groundes of Architecture</i> , John Shute, 1563.	Inglês
<i>I quattro libri dell'architettura</i> , Andrea Palladio, 1570.	Italiano
<i>Architectura von Vestungen</i> , Daniel Speckle, 1589.	Alemão
<i>Architectura von Außtheilung</i> , Wendel Dietterlin, 1598.	Alemão

<i>In Ezechielem Explanationes</i> , Juan Bautista Villalpando, 1604.	Latim
<i>Tutte l'opere d'architettura et prospettiva</i> , Sebastiano Serlio, 1619.	Italiano
<i>Maniere de bien bastir</i> , Pierre Le Muet, 1623.	Francês
<i>Vitruvius Britannicus</i> , Colen Campbell, 1725.	Inglês
<i>A Treatise on Civil Architecture</i> , William Chambers, 1759.	Inglês
<i>Opere complete</i> , Francesco Milizia, 1781.	Italiano
<i>L'Architecture considérée</i> , Claude-Nicolas Ledoux, 1804.	Francês
<i>Dictionnaire historique d'architecture</i> , Quatremère de Quincy, 1831.	Francês
<i>The Seven Lamps of Architecture</i> , John Ruskin, 1849.	Inglês
<i>Entretiens sur l'architecture</i> , Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, 1872.	Francês
<i>Por uma Arquitetura</i> , Le Corbusier, 1923.	Português
<i>Bauhaus: Novarquitectura</i> , Walter Gropius, 1925.	Português
<i>Urbanismo</i> , Le Corbusier, 1925.	Português
<i>Espaço, Tempo e Arquitetura</i> , Siegfried Giedion, 1941.	Português
<i>A Arquitetura da Cidade</i> , Aldo Rossi, 1966.	Português
<i>Complexidade e Contradição em Arquitetura</i> , Robert Venturi, 1966.	Português
<i>Território da Arquitetura</i> , Vittorio Gregotti, 1966.	Português
<i>S, M, L, XL</i> , Rem Koolhaas, 1995.	Inglês

APÊNDICE B – CRONOLOGIA

Ano	Acontecimento
1909	Surge o movimento artístico futurista com a publicação do Manifesto do Futurismo pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti no periódico francês <i>Le Figaro</i> .
1910	Produção das primeiras obras consideradas metafísicas por Giorgio de Chirico.
1912	Estreia nas salas de cinema do filme italiano <i>Quo Vadis</i> e do filme russo <i>Guerra e Paz</i> .
1914	O atentado contra o arquiduque austríaco Francisco Fernando, em Sarajevo desencadeia a Primeira Guerra Mundial.
1917	A revolução de Outubro na Rússia derruba o czarismo. Lenin, Trotsky e Stalin criam a União Soviética.
1919	Os artistas construtivistas começaram a desenvolver sólida fundamentação teórica para seu movimento, com publicação de manifestos e textos definidores de seus princípios e objetivos. Isso ajudou a consolidar o construtivismo como uma abordagem artística revolucionária. Início da conferência de Paz de Paris, fundação da Liga das Nações, assinatura do tratado de Versalhes. Proclamação da República de Weimar.
1921	Arturo Toscanini torna-se diretor do Scala de Milão.
1922	Golpe de estado fascista (“Marcha sobre Roma”) conduz à nomeação de Mussolini como Primeiro-Ministro da Itália pelo Rei. Um grupo de artistas organizam a primeira exposição do movimento Novecento em Milão. Marguerita Sarfatti – crítica de arte e patrona do movimento – publica o “Manifesto do Novecento”, que estabelece os princípios e objetivos do grupo.
1923	Ocorre o “Putsch da Cervejaria” em Munique, tentativa fracassada de golpe liderada por Adolf Hitler e pelo Partido Nazista para derrubar o governo da República de Weimar. A insurreição é rapidamente reprimida, e Hitler é preso. Na Bulgária, golpe de estado de 9 de junho derruba o governo agrário de Aleksandar Stamboliyski e instala Aleksandar Tsankov como chefe do novo governo. Como reação ao novo governo, ocorre uma revolta comunista, a Insurreição de Setembro. Publicação do livro “Por uma arquitetura” de Le Corbusier, no qual o arquiteto sistematiza suas ideias modernistas e estabelece princípios fundamentais para a arquitetura do século XX.
1924	Morte de Lenin.

- 1926 Em Portugal, o golpe militar de 28 de maio instaura uma ditadura que marca a queda do regime liberal e abre caminho para o Estado Novo, consolidado anos depois sob a liderança de António de Oliveira Salazar. Primeira emissão televisiva com sucesso em Londres. Na Itália, ocorre a primeira exposição do *Gruppo 7*, coletivo de jovens arquitetos que defendem a superação do ecletismo e a adoção de princípios racionais na arquitetura. Esse evento é considerado a formalização do racionalismo italiano como movimento arquitetônico.
- 1927 Na Itália, a III Bienal de Monza marca um momento decisivo para a consolidação das vanguardas arquitetônicas. Giuseppe Terragni apresenta seus primeiros trabalhos, que revelam a busca por uma linguagem racionalista e anunciam o protagonismo que o arquiteto teria na arquitetura moderna italiana.
- 1928 Em Como, Giuseppe Terragni projeta o edifício Novocomum, considerado a primeira obra do racionalismo italiano. O projeto, inicialmente disfarçado sob uma fachada tradicional para obter aprovação, surpreende ao ser executado com linhas modernas e linguagem inovadora, tornando-se marco da arquitetura moderna na Itália. Em Milão, é fundada a revista *La Casa Bella*, que se tornaria um dos principais veículos de divulgação e debate da arquitetura moderna italiana. O periódico passa a desempenhar papel central na consolidação do racionalismo e na formação de uma crítica arquitetônica voltada à modernidade.
- 1929 A queda das cotações dos títulos na bolsa de Nova York (“quinta-feira negra”) desencadeia uma crise econômica mundial. Na Iugoslávia, o rei Alexandre I dissolve o Parlamento, suspende a Constituição e instaura a chamada “Ditadura Real”, também conhecida como ditadura de 6 de janeiro. O ato marca a queda definitiva do regime liberal parlamentar e o início de um governo centralizado, que buscava conter os conflitos étnicos e políticos internos.
- 1930 Os nacional-socialistas e os comunistas ganham as eleições para o parlamento na Alemanha. O Gruppo 7, núcleo de jovens arquitetos italianos que vinha defendendo a renovação da arquitetura, identifica-se oficialmente como *Movimento Italiano per l’Architettura Razionale* (MIAR). A formalização do grupo reforça a intenção de consolidar uma linguagem racionalista alinhada aos ideais de modernidade e de diálogo com o contexto internacional.
- 1931 Os partidos de esquerda unidos espanhóis ganham as eleições. O rei Afonso XII abdica. A Espanha torna-se numa república. O MIAR organiza exposições em Roma, Milão e Turim. Nessas mostras, o movimento apresenta seus princípios, projetos, propostas e consolida sua identidade no cenário arquitetônico italiano. As exposições tornam-se um marco para a difusão do racionalismo na Itália, ao aproximar seus integrantes do debate internacional sobre a arquitetura moderna. Nascimento de Aldo Rossi em Milão, em 3 de maio em Milão, na região da Lombardia, na Itália, onde viveria até os 10 anos

- de idade.
- 1932 Auge da crise econômica mundial. No mundo existem cerca de 30 milhões de desempregados. Comemoração do décimo aniversário da Marcha sobre Roma. As celebrações enfatizam o culto à liderança, à ideologia do regime, e reforçam símbolos e narrativas do fascismo na vida política e cultural da Itália.
- 1933 Tomada do poder pelos nacional-socialistas na Alemanha. Hitler é nomeado chanceler do “*Reich*”. “La Casa Bella” passa a chamar-se “Casabella”; publicação da Carta de Atenas; oficialização do Realismo Socialista na URSS.
- 1935 Invasão da Abissínia (Etiópia) pelas forças italianas, ação que intensifica o isolamento internacional da Itália fascista e marca uma nova fase do expansionismo colonial do regime.
- 1936 Início da guerra civil da Espanha. Inauguração da “*Casa del Fascio*” em Como, projeto de Giuseppe Terragni, exemplo emblemático do racionalismo italiano aplicado à arquitetura institucional do regime.
- 1937 A exposição nacional-socialista “*Entartete Kunst*” (arte degenerada) na Alemanha serve para difamar a arte moderna.
- 1938 Avanços das políticas antissemitas e intensificação das tensões internas na Itália, com legislações e práticas que consolidam a exclusão e o alinhamento ideológico do regime.
- 1939 Término da guerra civil da Espanha com a vitória do General Franco. Tropas alemãs invadem a Polônia no dia 1º de setembro. Início da Segunda Guerra Mundial
- 1940 Ataque maciço da força aérea alemã à cidade inglesa de Coventry. Leo Trotsky é assassinado no México. Itália declara guerra aos Aliados. Exibição do filme “O Grande Ditador” de Charlie Chaplin.
- 1941 Intervenção militar alemã para apoiar as forças italianas no Norte da África durante a Segunda Guerra Mundial; ampliação do envolvimento do Eixo no teatro africano. Entrada do Japão – com o ataque à base norte-americana de Pearl Harbour no Pacífico –, dos EUA e da URSS na guerra. A família de Aldo Rossi muda-se para Como, onde o futuro arquiteto entra em contato com o ambiente urbano e arquitetônico que marcaria sua formação.
- 1942 Conferência de Wannsee, em Berlim, para a execução técnica e organizacional do extermínio sistemático dos judeus europeus.
- 1943 Interrupção da publicação da revista “*Casabella*” em decorrência da guerra e da repressão política durante o regime fascista.
- 1945 Capitulação da Alemanha. Os americanos lançam a bomba atômica sobre

- Hiroshima e Nagasaki. Fundação da Organização das Nações Unidas (ONU). Final das operações bélicas da Segunda Guerra Mundial depois da capitulação do Japão.
- 1948 Bloqueio de Berlim pelos russos soviéticos (até 1949). As potências ocidentais abastecem a cidade através de uma ponte aérea.
- 1949 Constituição da República Federal Alemã (RFA) e da República Democrática Alemã (RDA) de acordo com a fronteira dos blocos. George Orwell publica “1984”, um romance sobre um estado totalitário do futuro. Ingresso de Aldo Rossi no Politécnico de Milão; fim do período em que viveu em Como.
- 1950 Guerra entre a Coreia do Norte comunista e a Coreia do Sul capitalista (até 1953) decidida pelas superpotências.
- 1951 Viagem de Rossi à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), experiência que influenciou sua admiração por certas formas do realismo soviético e suas reflexões sobre arquitetura pública.
- 1953 Revolta dos trabalhadores na RDA esmagada pela mobilização dos tanques soviéticos. Morte de Stalin. Marco teórico: introdução de ideias sobre “coração da cidade”, habitat e identidade.
- 1954 Retomada da revista “*Casabella-continuità*” sob direção de Rogers. Publicação do primeiro artigo documentado de Rossi, “A consciência de poder dirigir a natureza”, na revista “*Voce comunista*”.
- 1955 Convite e integração de Aldo Rossi à redação da *Casabella-continuità*, início de sua atuação editorial sistemática.
- 1956 Redação da tese de fim de curso (“O conceito de tradição na arquitetura neoclássica milanese”); início do período assinalado por Hobsbawm (1956–1968) de desagregação da organização comunista italiana.
- 1957 O primeiro satélite artificial (Sputnik) é posto em órbita em torno da Terra.
- 1958 Tradução para o italiano da obra de Hans Sedlmayr; debates críticos do ano.
- 1959 Conclusão dos estudos de Rossi; CIAM de Otterloo (controvérsias sobre Torre Velasca); publicação de resposta de Rossi (“Una critica che respingiamo”). Estreia do filme de crítica social “*La Dolce Vita*” de Federico Fellini.
- 1960 Publicação do artigo “Il problema della periferia nella città moderna”.
- 1961 A 13 de agosto, a RDa ergue o muro entre Berlim Leste e Berlim Ocidental. Publicação de “La città e la periferia” e “Risposte a sei domande”; participação na conferência “Quindici anni di architettura in Italia”; convite para visitar a RDA.

- 1962 Ampliação das discussões sobre a “cidade regional” (influência de Lewis Mumford).
- 1963 Início da guerra do Vietnã. Assassinato a 22 de Novembro, do presidente dos EUA, J.F. Kennedy em Dallas. Início da concretização das ideias em projetos e textos (período 1963–1965).
- 1964 Publicação de “Contributo al problema dei rapporti fra tipologia edilizia e morfologia urbana”; participação na XIII Trienal de Milão; referência inaugural à teoria da cidade análoga (análise de pintura de Canaletto).
- 1965 Título de “libero docente” no Politécnico de Milão; vitória no concurso para a praça da prefeitura de Segrate (projeto do monumento aos Partigiani, concurso).
- 1966 Publicação de “A Arquitetura da Cidade”; desenvolvimento do projeto da unidade residencial de San Rocco; marco de origem de La Tendenza.
- 1967 Conclusão da construção do monumento de Segrate; publicação da tradução de Boullée (Essai) por Rossi.
- 1968 O Clube de Roma analisa os “limites do desenvolvimento”. Ano-nível de inflexão; início do desenvolvimento do projeto Gallarate (1968–1970).
- 1969 Missão espacial norte-americana Apollo 11: Neil Armstrong é o primeiro homem a pisar o solo da Lua. Festival de Woodstock (EUA). Georges Pompidou é eleito presidente da República francesa.
- 1970 Conclusão do desenvolvimento do projeto Gallarate.
- 1971 Grave acidente automobilístico de Rossi em Istambul; início da convalescença e gestação do projeto do cemitério de San Cataldo.
- 1973 Crise do petróleo a nível mundial; os estados árabes aplicam pela primeira vez o petróleo como arma política. Primeiro esboço da casa sobre palafitas em Borgo Ticino; apresentação do curta “Ornamento e Delito” na XV Trienal de Milão; reconstrução do Templo da Vittoria de Muzio (1973).
- 1974 Concursos para o Palácio da Razão e para a Casa do Estudante em Trieste.
- 1975 Fim da guerra do Vietnã. Morte do general Franco em Madrid e instauração de uma democracia parlamentar. Início da organização da coletânea “Scritti scelti sull’architettura e la città. 1956–1972”.
- 1976 Um desastre químico na região italiana de Seveso polui o ambiente com dioxinas, causando casos graves de acne provocados por cloro. Assunção da cadeira de Composição Arquitetônica no IUAV; viagem aos EUA; participação na Bienal de Veneza com “Città análoga”.
- 1978 Seminários, exposições e colaborações internacionais; participação na

- exposição “Roma Interrompida” (Mercados de Trajano).
- 1979 Nomeação como acadêmico da Accademia Nazionale di San Luca; desenvolvimento/construção do “Teatrinho Científico”; catálogo da exposição “Aldo Rossi in America” (publicado em 1979); referência teórica: crítica de Manfredo Tafuri.
- 1980 Apresentação do “Teatro do Mundo” na Bienal de Veneza de 1980 (estrutura montada em 1979).
- 1981 Vitória no concurso IBA para bloco habitacional em Berlim (projeto vencedor, 1981–1988).
- 1982 É publicado o romance de Umberto Eco “O nome da rosa”.
- 1985 Michael Gorbatchov torna-se chefe de estado e presidente do partido, introduzindo a Perestroika. Direção da Bienal de Arquitetura de Veneza (criação do prêmio Leão de Pedra).
- 1986 Depois de um gravíssimo acidente dos reatores na central nuclear em Chernobyl, na Ucrânia, são evacuados todos os habitantes num raio de segurança de 30 km.
- 1987 Vitórias em concursos (unidade habitacional em Paris; extensão do Deutsches Historisches Museum em Berlim); início do projeto do hotel Il Palazzo em Fukuoka.
- 1988 Conclusão do projeto habitacional em Berlim (obra IBA).
- 1989 A viragem na RDA e queda do muro de Berlim a 9 de novembro conduzem igualmente à democratização e a eleições livres noutros estados do bloco de leste. Proferida a Walter Gropius Lecture na Harvard GSD.
- 1990 A 3 de outubro, a Alemanha volta a ser um estado único, após 45 anos de divisão: primeiras eleições gerais da Alemanha reunificada depois da guerra. Recebimento do Prêmio Pritzker (cerimônia no Palazzo Grassi).
- 1991 Exposições organizadas (Paris, Amsterdã, Moscou, Londres; ciclo 1991–1992).
- 1992 Continuação das exposições internacionais (1991–1992).
- 1993 A União Europeia (Tratado de Maastricht) entra em vigor. Encerramento do período de intensa projeção internacional referido (intervalo 1987–1993).
- 1997 Morte de Aldo Rossi (4 de setembro de 1997).