

Laís Bronstein

# *a* S COLEÇÕES DE ALDO ROSSI E JOHN HEJDUK

012

pós-

## RESUMO

Em uma análise do repertório de propostas e projetos de arquitetura que povoaram debates nos anos 1960 e 1970 no cenário internacional, torna-se patente a recorrência dos autores na criação de sistemas, a partir de um repertório formal definido e limitado. Dentre os arquitetos que se inserem nesse momento, destacam-se Aldo Rossi e John Hejduk, cujos mecanismos de trabalho revelam a existência de um universo formal próprio e restrito de figuras e elementos que reaparecem a cada novo desenho. O contato mais estreito dos dois arquitetos acontece em meados da década de 1970, quando Rossi passa uma temporada nos EUA e leciona na Cooper Union de Nova York, então dirigida por Hejduk. Rossi utiliza as formas geométricas puras e o recurso da analogia em seus croquis e desenhos. Hejduk também utiliza as formas geométricas puras na construção de suas inusitadas “estruturas”, que reaparecem a cada projeto. A ideia de coleção, como construção de um sistema, é a chave interpretativa que permite a aproximação dos dois autores, cujos mundos formais aparentam ser, à primeira vista, tão distintos.

## PALAVRAS-CHAVE

Teoria da arquitetura. Aldo Rossi. John Hejduk.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v25i45p12-27](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v25i45p12-27)

Pós, Rev. Programa Pós-Grad. Arquit. Urban. FAUUSP. São Paulo, v. 25, n. 45, p. 12-27, jan-abr 2018

## THE ALDO ROSSI AND JOHN HEJDUK'S COLLECTIONS

### ABSTRACT

In an analysis of the proposals and architectural projects from the international debate of the 60s and 70s, it becomes apparent the recurrence in the creation of systems from a defined and limited formal repertoire. Among the architects who are part of this time, we distinguish Aldo Rossi and John Hejduk, whose working mechanisms reveal the existence of a specific and limited formal universe of figures and elements that reappear at every new design. A closely contact between these two architects took place in the mid-70s when Rossi spends a season in the US, and teaches at the Cooper Union in New York, then headed by Hejduk. Rossi makes use of pure geometric shapes and the mechanism of analogy in his sketches and drawings. Hejduk also uses pure geometric forms in building its unusual "structures", that reappear every new project. The idea of collection, such as building a system, is the interpretive key that allows the approach of these two authors, whose formal worlds appear to be, at first glance, so distinct.

### KEYWORDS

Architectural theory. Aldo Rossi. John Hejduk.

*Não saberia explicar por quê, mas ao observar os desenhos de Hejduk me vem à memória o melhor, o mais cativante de Aldo Rossi<sup>1</sup>.*

(USANDIZAGA, 2000, p. 5; tradução nossa)

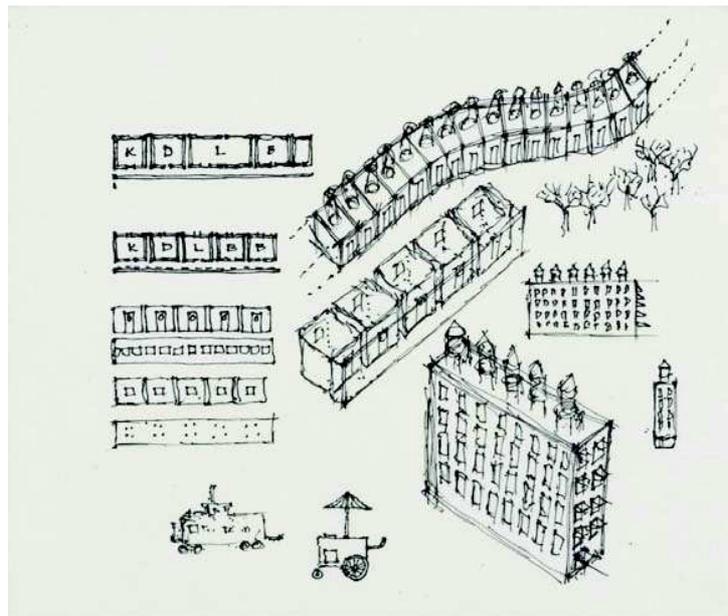
O tema que aqui se pretende tratar partiu da mesma desconfiança manifestada na epígrafe. Por que encontramos nos desenhos e figuras de John Hejduk (figura 1) uma forte familiaridade com o universo rossiano? Em que condições e sob que aspectos é possível efetuar uma aproximação analítica entre dois personagens tão singulares e tão distintos? Por fim, desde que categorias é possível traçar uma construção crítica para iluminar, desvelar, rascunhar a cumplicidade existente entre as suas obras?

Adentrar na especificidade dos universos formais desses dois autores parece ser o caminho para desvendar tais questões. Sugerimos, então, uma aproximação pela chave interpretativa da ideia de *coleção*, entendendo Aldo Rossi e John Hejduk como *coleccionadores de arquitetura*. Em primeira análise, seus acervos constituem um rico material que parecem pertencer a distintas categorias de coleção. Entretanto, em um exame mais detalhado, é possível afirmar que as coleções se tangenciam em aspectos estrategicamente ocultados e protegidos por seus universos de formas e figuras.

Revelado o fim desta história, resta-nos apresentar os inícios e as etapas do caminho que nos permitiram chegar a essa conclusão. Para isso, faz-se necessário decifrar o caráter dessas coleções, extraindo, na medida do possível, a estrutura, o sistema e as relações que conferem legalidade a suas organizações internas. Por se tratar de uma tarefa complexa, propomos fazer uma *curadoria* das coleções. Como é sabido, curador é o profissional responsável pela concepção, montagem e supervisão de uma exposição, via de regra, exposição de arte. Em nosso caso, os mundos formais de Aldo Rossi e John Hejduk serão dispostos lado a lado, em tantos ambientes expositivos

<sup>1</sup> No original: "No sabría explicar por qué, pero al mirar los dibujos de Hejduk me viene a la memoria lo mejor, lo más entrañable de Aldo Rossi."

Figura 1 – Autor: John Hejduk  
Título: Summer Visitor's Place, Row Houses, Apartment House, Butterplace and Useless House, from Lancaster/Hanover Masque  
1980-1982 black felt-tip pen on paper 6.6 x 31.3 cm  
DR1988:0291:037  
Copyright: John Hejduk fonds – Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal



quanto forem as interseções encontradas entre suas coleções particulares de desenhos originais e figuras geométricas.

## I. FUNDAMENTALISMOS

O primeiro ponto de interseção surge de uma instigante observação feita por Ignasi de Solà-Morales:

*Desde alguns discursos teóricos sustentados por prestigiosos professores da influente Faculdade de Arquitetura de Veneza, mas também desde certas posições da arquitetura americana de fins da década de 60, do grupo dos FIVE, se desenvolvia-se a pretensão de que só voltando ao essencial, ao germinal e ao inicial da experiência moderna, seria possível recuperar o passo, retomar o fio da verdadeira experiência.[...] Havia a meu ver, um fundamentalismo do moderno, da Tradição Moderna<sup>2</sup>. (SOLÀ-MORALES, 1996a, p. 71; tradução nossa).*

<sup>2</sup> No original: “Desde algunos discursos teóricos sostenidos por prestigiosos profesores de la influyente Facultad de Arquitectura de Venecia pero también desde ciertas posiciones de la arquitectura americana de finales de los 60, del grupo de los FIVE, se desarrollaba la pretensión de que sólo volviendo a lo esencial, a lo germinal y a lo inicial de la experiencia moderna, era posible recuperar el paso, volviendo a tomar el hilo de la verdadera experiencia [...] Había, a mi juicio, un fundamentalismo de lo moderno, de la Tradición Moderna.”

<sup>3</sup> No original: “En la exposición se ha pretendido dar la máxima importancia al momento figurativo de la arquitectura, teniendo también en cuenta el valor autónomo, el producido en sí, del proyecto arquitectónico.”

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

Inicialmente, encontramos Rossi e Hejduk entre os protagonistas da crítica dos anos 1960, quando são questionados determinadas práticas e o discurso legitimador da arquitetura moderna. Um período de grande efervescência, que, apesar de multifacetado, compartilha de certos pleitos comuns. Um deles consiste na reivindicação de uma “autonomia disciplinar”, tema que sublinhou o debate e a produção arquitetônica de dois círculos diferenciados da crítica a partir da década de 1960. Por um lado, destaca-se a corrente surgida na Itália a partir dos escritos de Ernesto Nathan Rogers e dos colaboradores da revista *Casabella*. Um grupo autodenominado *Tendenza*, que reunia Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, entre outros. Nos Estados Unidos, destaca-se o trabalho dos profissionais que formavam o *IAUS – Institute for Architecture and Urban Studies*, um círculo da crítica americana que reunia Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler e Kurt Forster, cujas ideias eram difundidas na revista *Oppositions*, da qual eram editores.

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

*– Na exposição se pretendeu dar a máxima importância ao momento figurativo da arquitetura, levando também em conta o valor autónomo, o produzido em si, do projeto arquitetónico.<sup>3</sup> (ROSSI, 1980, p. 20; tradução nossa).*

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

*Somente um autêntico racionalismo, como construção de uma lógica da arquitetura, pode pôr fim ao velho impasse funcionalista e às novas fábulas da arquitetura como questão interdisciplinar; a arquitetura sempre foi apresentada como um corpo disciplinar bem definido, prático e teórico, constituído por problemas compositivos, tipológicos, distributivos, de estudo da cidade etc., que cabe a nós levá-lo adiante.*<sup>4</sup> (ROSSI, 1975a, p.218; tradução nossa).

No contexto americano, a exposição *Five Architects*, realizada em 1969 no MoMA, em Nova York, constitui uma referência para o debate acerca da chamada “arquitetura conceitual”<sup>5</sup>. A exposição é parte de uma das reuniões do grupo CASE (*Conference of Architects for the Study of Environment*), formado em 1964 por jovens arquitetos como Peter Eisenman, Kenneth Frampton, John Hejduk, Michael Graves, Richard Meier, Stanford Anderson e Colin Rowe, com o intuito de repensar a crítica, a prática e o ensino da arquitetura. Também é no ambiente fomentado pelos encontros que é criado o IAUS (*Institute for Architecture and Urban Studies*), em Nova York, no ano de 1967. Seu periódico *Oppositions* (1973-1984), torna-se o principal veículo de discussão daqueles anos, promovendo debates acerca da autonomia do campo da arquitetura, com estudos que exploram as possibilidades de seu vocabulário disciplinar e de sua tradição própria, dissociadas de qualquer referencial ou determinismo alheio à sua especificidade (HAYS, 1998).

Para o *Five*, o repertório formal da arquitetura moderna constituiu um sistema passível de ser continuamente trabalhado, uma vez desvinculado de sua ideologia, tempo e lugar. A cumplicidade entre os cinco autores é ressaltada no catálogo da mencionada exposição, quando seus organizadores encontram características comuns em seus projetos que derivam, sobretudo, da releitura das obras de vanguarda arquitetônica dos anos 1920 e 1930, sob a ótica da experimentação formal.

“*Trata-se somente de arquitetura*”, sentencia Arthur Drexler (1975, p. 1; grifo no original) no prólogo do mencionado catálogo. De fato, está na raiz dos trabalhos apresentados pelo *Five* o ensimesmamento nas possibilidades geométricas da forma. Especialmente nos projetos de John Hejduk e Peter Eisenman, a obsessão em explicitar o processo generativo prescinde de qualquer referência de contexto ou usuário, remetendo o entendimento desses objetos estritamente pela lente da autonomia formal.

O tema da autonomia na obra do *Five* é ressaltado por Ignasi de Solà-Morales:

*No momento em que Arthur Drexler, Colin Rowe ou Kenneth Frampton identificam uns rasgos comuns na arquitetura de cinco arquitetos nova-iorquinos, assistimos a um manifesto em favor da autonomia disciplinar e da dependência exclusiva da arquitetura a suas figuras essenciais. [...] Não importa que depois esta mesma autonomia se haja dispersado por caminhos distintos. [...] Em todos eles a arquitetura era um universo suficiente em si mesmo, que se alimentava de sua própria história e que*

<sup>4</sup> No original: “*Sólo un auténtico racionalismo, como construcción de una lógica de la arquitectura, puede poner fin al viejo impasse funcionalista y a las fábulas de la arquitectura como cuestión interdisciplinaria; la arquitectura ha sido presentada siempre con un cuerpo disciplinario bien definido, práctico y teórico, constituído por problemas compositivos, tipológicos, distributivos, de estudio de la ciudad, etc, que a nosotros toca llevar adelante.*”

<sup>5</sup> O tema da arquitetura conceitual é tratado por Peter Eisenman, em *Notes on conceptual architecture* (1970) e *Notes on conceptual architecture: towards a definition* (1971), quando o autor reivindica para a arquitetura um estatuto similar ao da arte conceitual, e uma correspondência mais direta às estruturas da linguística. Ambos os textos têm clara inspiração no artigo de Sol Lewitt, *Sentences on conceptual art*, de 1969.

surgia desde o interior de suas próprias regras e protocolos do mesmo modo como Minerva, recriando o mito da hermafrodita na elegância do mundo clássico, que nasceu da cabeça de Júpiter<sup>6</sup>. (SOLÀ-MORALES, 1996b, p. 89-90).

Nesse primeiro momento de suas trajetórias pessoais, é possível encontrar em Rossi e Hejduk a filiação comum em seus projetos, a que faz referência Solà-Morales.

<sup>6</sup> No original: "En el momento en el que Arthur Drexler, Colin Rowe o Kenneth Frampton identifican unos rasgos comunes a la arquitectura de cinco arquitectos neoyorkinos en la exposición y catálogo titulada *Five Architects* (1971), asistimos a un manifiesto en favor de la autonomía disciplinar y de la dependencia exclusiva de la arquitectura de sus figuras esenciales. [...] No importa que después esta misma autonomía se haya dispersado por caminos distintos. [...] En todos ellos la arquitectura era un universo suficiente en sí mismo, que se alimentaba de su propia historia y que surgía desde el interior de sus propias reglas y protocolos al modo como Minerva, recreando el mito de hermafrodita en la elegancia del mundo clásico, nació de la cabeza de Júpiter."

<sup>7</sup> No original: "At Texas, I had to teach for the first time; that led me to the invention of the nine square problem. It was always na architectonic problem. Parallel with the formation of the nine square problem I moved into the Texas Houses.[...] I had to get things into order. To order one's teaching, in a rational basis."

<sup>8</sup> Um estudo criterioso e aprofundado da prática docente de Hejduk é encontrado na dissertação de mestrado de Jonas Delecave de Amorim, *Em busca da autonomia disciplinar: John Hejduk e o ensino na Cooper Union, 1964-1971*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2015.

Rossi parte da cidade histórica para a construção de seu repertório tipológico, que pressupõe a delimitação de um sistema de formas abstraídas de seus respectivos contextos e tempo histórico. Ainda que seus escritos estejam direcionados para a elaboração de uma *ciência urbana*, que procede a um exaustivo estudo acerca dos variados aspectos e relações que compõem as cidades, seus projetos e desenhos se singularizam, essencialmente, pelo arranjo e recorrência a figuras e arquétipos elementares. Cilindro-coluna, pilar prismático, parede maciça, aberturas limitadas por forma e medida, via-ponte de seção triangular, cobertura plana, cônica ou em forma de cúpula são alguns dos componentes de seu léxico figurativo (BONFANTI, 1992 p. 17).

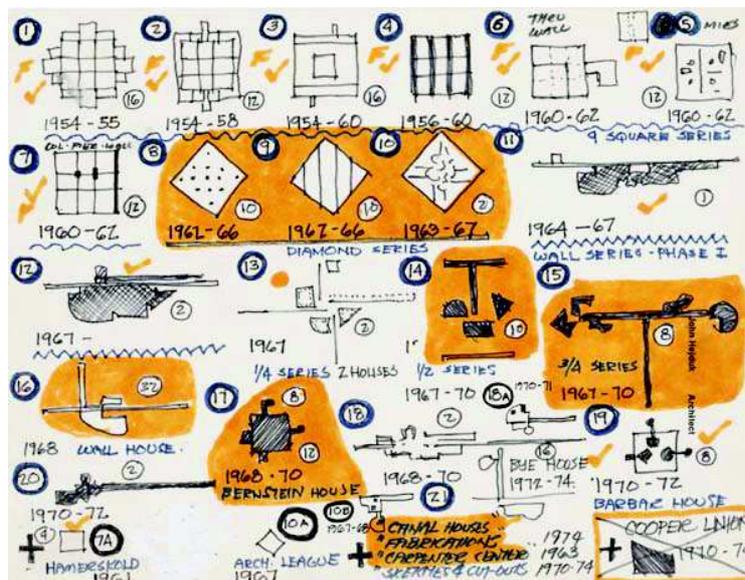
John Hejduk, por sua vez, procede à busca da estrutura formal, da figura puramente originária. Desde seu período de docência na Universidade do Texas, em Austin (1954-1956), com a formulação do exercício dos "nove quadrados" (*nine-square grid problem*) – no qual, a partir da malha quadriculada, são feitas inserções que possibilitam sua transformação em um complexo esquema espacial –, até projetos de meados de 1970, Hejduk explora ao limite inúmeros arranjos e deslocamentos de elementos geométricos simples. Os exercícios propostos aos alunos, tanto em Austin, como em seu longo período de docência na Cooper Union, eram ensaiados, ao mesmo tempo, em sua prática profissional privada.

*No Texas eu tive que ensinar pela primeira vez; isso me levou à invenção do problema dos nove quadrados. Sempre era um problema arquitetônico. Paralelamente à formação do problema dos nove quadrados, movi-me em direção às Casas Texanas. [...] Eu precisava colocar as coisas em ordem. Para ordenar o ensino, em base racional.*<sup>7</sup> (HEJDUK, 1985, p. 35; tradução nossa)

Também os exercícios "cubo" e "Juan Gris" propunham explorar as possibilidades formais e espaciais das figuras geométricas simples. O primeiro parte de uma forma preestabelecida, um cubo de nove metros, onde o programa deveria ser livremente inserido. Um exercício, segundo o autor, que trabalharia problemas universais e atemporais, aplicáveis em qualquer curso de arquitetura. O segundo abandona o *grid* de colunas e vigas que estruturam os exercícios anteriores para trabalhar no espaço tridimensional, com questões específicas já experimentadas em duas dimensões pela pintura cubista.<sup>8</sup>

Essa busca aparece também em seus projetos de casas: a *one-half house* (1966) parte do conceito do  $\frac{1}{2}$  quadrado,  $\frac{1}{2}$  triângulo e  $\frac{1}{2}$  círculo; a *Casa 10* (1966), da série *Wall houses*, parte dos conceitos "ponto-linha-plano-volume", " $\frac{3}{4}$  de figura" e "extensão horizontal"; as *Diamond Houses* exploram a rotação de 45°, sobrepondo uma malha diagonal ao objeto. Todos eles consistem em incansáveis exercícios autocentrados, que exploram as combinações e rearranjos possíveis das figuras e das tramas geométricas (figura 2).

Figura 2 - Autor: John Hejduk  
 Título: Chronology of projects  
 by John Hejduk: 1954-1974  
 orange, black and blue ink  
 and white correction fluid on  
 pre-printed paper 21.6 x 27.9  
 cm DR1998:0084:001  
 Copyright: John Hejduk fonds  
 - Collection Centre Canadien  
 d'Architecture/ Canadian  
 Centre for Architecture,  
 Montréal



## 2. AUTOBIOGRAFIA

O tema da autobiografia parece ser um segundo ponto de interseção encontrado no percurso desses dois autores. A desconfiância surge ao verificarmos um abrandamento do apelo fundamentalista que sublinhou suas produções da década de 1960 e do início de 1970.

A obra de Hejduk apresenta um câmbio mais patente já em meados da década de 1970, com os projetos denominados *Máscaras* e a publicação, em 1985, do livro *Mask of Medusa*. Não mais a experimentação formal *per se*. Desse momento em diante, toda a sua produção estará voltada para o desenho e o detalhamento de elaboradas *estruturas* (objetos/personagens), sempre acompanhadas de textos e narrativas com forte carga poética. Segundo K. Michael Hays (2010), a mudança parece ter sido alavancada pelo contato mais estreito que Hejduk teve com os desenhos de Aldo Rossi no ano de 1973, quando viajara a Zurich para uma exposição de seus trabalhos e do autor italiano na ETH, onde Rossi lecionava. Desse momento em diante, Hejduk repensa sua obra, pois encontra nos projetos do cemitério de Modena e nos desenhos das “cidades análogas” lá expostos uma dimensão que evoca muito além da estrita combinação geométrica e fechada de tipos e figuras. A questão o autoriza também a empreender um passo a mais, incorporando o valor narrativo a seus novos projetos<sup>9</sup>. Também é a partir desse momento que Hejduk entende que sua obra passa da “*arquitetura do otimismo*” à “*arquitetura do pessimismo*” (HAYS, 2010, p. 108-109).

Outro ponto a agregar nessa equação é a passagem de Aldo Rossi pelos Estados Unidos, entre 1976 e 1978, quando lecionou na Irwin Chanin School of Architecture da Cooper Union, dirigida por John Hejduk, no IAUS. O fato de o encontro coincidir com os anos imediatamente anteriores aos projetos das *Máscaras* é, para alguns autores, também decisivo na apreciação da obra de Hejduk.

*A influência de Rossi sobre Hejduk é evidente [afirma Maurice Plà] Rossi ensina a Hejduk o valor do desenho e suas enormes possibilidades, iniciando-o, deste modo, em sua longa carreira de arquiteto-desenhista.[...] Hejduk se converte deste modo em um arquiteto capaz de converter cada*

<sup>9</sup> Hays periodiza essa mudança em seu projeto *Cemetery for the ashes of thought* (1975), quando Hejduk incorpora, como uma espécie de “personagem”, o seu desenho da Wall House 3, de 1974.

desenho em um projeto totalmente terminado.<sup>10</sup> (PLÀ, 2000, p. 31-32; tradução nossa).

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

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

Em relação a esse ponto, vale a pena nos determos em um aspecto-chave da obra de Rossi, – exposto em *Arquitetura da cidade*, que é o salto subjetivo que o autor efetua no momento do projeto propriamente dito. Após detalhar sua proposta de *ciência urbana*, que consiste na identificação e na estratificação analítica e conceitual da cidade, Rossi envereda pelo terreno da *analogia*, mecanismo pouco compatível com o argumento que se quer “racional”. Nesse ponto, suas propostas evidenciam a questão da *autoria*, em um processo que até então poderia ser levado a cabo anonimamente. Também nesse ponto, o processo compositivo de Boullée lhe auxilia para justificar seu método de projeto, baseado no chamado *racionalismo exaltado* desse autor, que diferentemente do *racionalismo convencional*, pressupõe uma dimensão emocional e autobiográfica para o projeto de arquitetura. “*Não existe arte que não seja autobiográfica*”, afirma Rossi em seu texto sobre Boullée (ROSSI, 1975a, p. 222). A etapa figurativa em Rossi se relaciona claramente a essa abertura do projeto a uma interpretação particularizada – envolvendo o uso de imagens, metáforas e poéticas pessoais em seu jogo analógico (ROSSI, 1975b).<sup>11</sup> Está atada a um processo absolutamente individual, e torna-se central para todo aquele que pretende acercar-se ao seu universo, uma elaborada construção, a partir dos registros selecionados em sua memória. No bonito prólogo de Peter Eisenman para a versão inglesa de *Arquitetura da cidade*, esta pista nos é dada: “*quando a história termina, a memória começa*”<sup>12</sup> (EISENMAN, 1982, p. 158; tradução nossa). Em seus desenhos, e em sua obra posterior, a questão torna-se patente. Desse modo, não causa espécie que, em 1981, Rossi passe a explicar sua obra como uma autobiografia.

Também é esse aspecto em Hejduk que se torna chave para aproximar-se à sua obra mais recente. A questão autobiográfica e os registros pessoais compõem a matéria-prima, por excelência, de seu trabalho. Autobiografia, que, no caso desse autor americano, é intermediada por mecanismos da linguagem poética, fato que esclarece a recorrência do autor às *Máscaras*.

*Se a linguagem poética oculta em vez de revelar, a poética arquitetônica por sua vez deverá funcionar estritamente segundo o mesmo mecanismo. [...] Assim, se o poeta se oculta sempre atrás da máscara do poema, Hejduk, por sua vez, se oculta atrás da máscara de cada um de seus projetos.*<sup>13</sup> (PLÀ, 2000, p. 32; tradução nossa).

Suas estruturas/personagens denominados *máscaras* podem ser, assim, entendidas como uma tentativa de *objetificação* do pensamento ou mais, bem

<sup>10</sup> No original: “*La influencia de Rossi sobre Hejduk es evidente: Rossi enseña a Hejduk el valor del dibujo y sus enormes posibilidades, iniciando de este modo a Hejduk en su larga carrera de arquitecto-dibujante. [...] Hejduk se convierte de este modo en un arquitecto capaz de convertir cada dibujo en un proyecto totalmente terminado.*”

<sup>11</sup> O conceito de cidade análoga é descrito por Rossi pela apreciação da “Veneza análoga”, de Canaletto, 1755, uma paisagem imaginária em que se colocam lado a lado o projeto da ponte de Rialto de Palladio, a Basílica de Vicenza e o Palácio Chiericati. Tal composição lhe serve para chegar a uma operação “lógico-formal” aplicável ao projeto de arquitetura, operação que lhe permitiria trabalhar a partir de distintas associações de imagens.

<sup>12</sup> No original: “*Quando la historia termina la memoria comienza.*”

<sup>13</sup> No original: “*Si el lenguaje poético oculta en vez de revelar, a su vez la poética arquitectónica deberá funcionar estrictamente según el mismo mecanismo. [...] Así, si el poeta se oculta siempre tras la máscara del poema, Hejduk se oculta a su vez tras la máscara del poema.*”

como os restos materiais de narrativas e pensamentos que povoaram os lugares de seus projetos.

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

<sup>14</sup> No original: “I have established a repertoire of objects/subjects, and this troupe accompanies me from city to city, from place to place, to cities I have been to and to cities I have not visited. The cast presents itself to a city and its inhabitants. Some of the objects are built and remain in the city; some are built for a time, then are dismantled and disappear; some are built, dismantled, and move on to another city where they are reconstructed. I believe that this method/practice is a new way of approaching the architecture of a city and of giving proper respect to a city’s inhabitants.”

*Estabeleço um repertório de objetos/sujeitos e esta trupe me acompanha de cidade em cidade, de lugar em lugar, a cidades em que estive e a outras que não visitei. O elenco se apresenta à cidade e a seus habitantes. Alguns dos objetos são construídos e permanecem na cidade, alguns são construídos por um determinado tempo e então são desfeitos e desaparecem; alguns são construídos, desfeitos e levados para outra cidade onde são reconstruídos. Creio que este método/prática é um novo modo de afrontar a arquitetura da cidade e de oferecer o devido respeito aos seus habitantes.*<sup>14</sup> (HEJDUK, 1989, s/n; tradução nossa).

De fato, à diferença da operação analógica efetuada nos desenhos de Rossi, estamos aqui frente a uma operativa essencialmente *alegórica*, em que a relação objeto/significado é deliberadamente inefável. Também é a alegoria o mecanismo que autoriza Hejduk a valer-se do recurso da linguagem poética em muitos de seus projetos. Sobre esse conceito, João Adolfo Hansen esclarece:

*A alegoria* (do grego állos= outro, outra + radical do grego agoréu= falar em público + -ia suf. formador de substantivo abstrato) *diz b para significar a. A retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade de elocução, isto é, como ornatus ou ornamento do discurso [...] ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações.* (HANSEN, 2006, p. 7; grifo no original;).

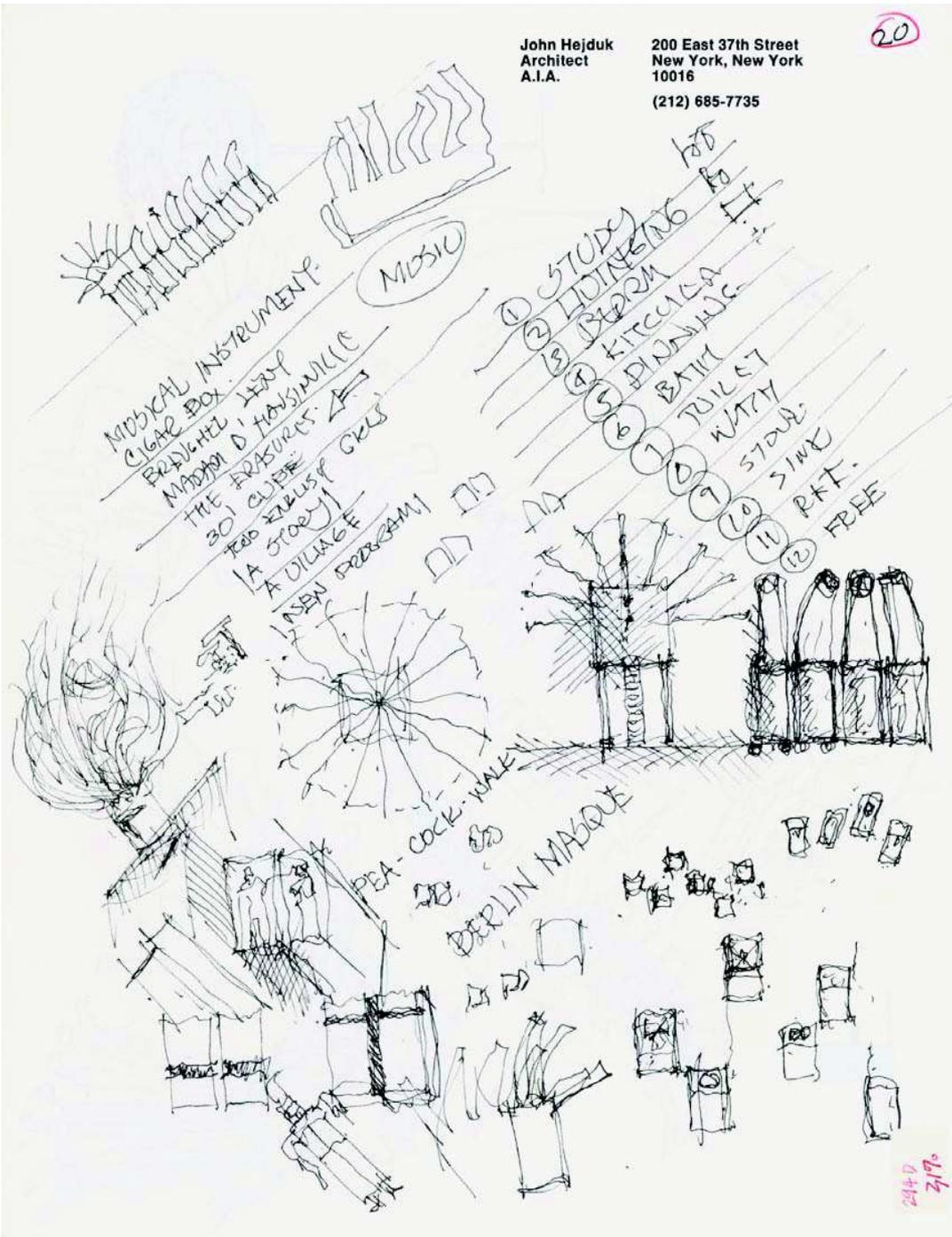
Em Hejduk, assim como em Rossi, é possível elencar grande parte dos elementos que compõem sua inusitada coleção. Porém, diferentemente do autor italiano, os arquétipos de Hejduk são alegorias que remetem a rituais, símbolos, máquinas, instituições que povoam o grande “baile de máscaras” da existência humana, em sua breve passagem por este mundo (figura 3). Variações tipológicas de teatros, periscópios, caixas-d’água, chaminés, torres, armadilhas, labirintos, agregadas à preferência do autor por formas geométricas básicas mescladas a um biomorfismo elementar (olhos, nariz, boca, pernas), incluindo também anjos, animais e máquinas e alguns poucos personagens “humanos” (o *Homem do registro de identidade*, o *Cuidador da máscara*, a *Mulher da loteria* etc.) constituem grande parte das estruturas que vagueiam por seus projetos (HAYS, 1996, p.109).

John Hejduk  
Architect  
A.I.A.

200 East 37th Street  
New York, New York  
10016

(212) 685-7735

20



pós- 021

Figura 3 – Autor: John Hejduk  
Título: Conceptual sketches  
for Lancaster/Hanover Masque  
1982 or 1983 ink on paper  
21.7 x 28.1 cm  
DR1998:0102:027 Copyright:  
John Hejduk fonds Collection  
– Centre Canadien  
d'Architecture/ Canadian  
Centre for Architecture,  
Montréal

### 3. PERMANÊNCIA

*Sempre afirmei que os lugares são mais fortes que as pessoas, o cenário mais forte que o acontecimento em si.*<sup>15</sup> (ROSSI, 1984, p. 63; tradução nossa)

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

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

*É provável que estime os fragmentos pelas mesmas razões que sempre pensei que romper as relações com uma pessoa constitui uma condição favorável no momento do reencontro [...]. Sempre, inclusive formalmente, me interessou a possibilidade de utilizar pedaços de mecanismos cujo sentido geral, em parte, já se tenha perdido.*<sup>16</sup> (ROSSI, 1984, p.18; tradução nossa).

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

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

*O que me impactou foi que, apesar de que seus edifícios tivessem sido destruídos e houvessem desaparecido, havia uma aura que emanava do solo. Em outras palavras, o componente físico não permanecia, mas se podia sentir a presença de suas estruturas.*<sup>17</sup> (HEJDUK; SHAPIRO, 1991, p.63; tradução nossa)

A seu ver, a captura da atmosfera de cada lugar e sua transformação em possibilidades de projeto é o trabalho que o arquiteto tem a oferecer. Nesse caso, também em Hejduk a resposta compreende o arranjo de um conjunto de fragmentos, não necessariamente formais — à maneira de Rossi —, mas na própria ideia de unidade dos objetos propostos. Objetos/personagens; programas/nomes; máquinas/sujeitos, as estruturas de Hejduk são ocupadas por intensidades, desejos, em corpos esvaziados de sua condição tectônica, que servem apenas de amparo provisório para a realização de um número limitado e repetitivo de tarefas e rituais relacionados à sua interpretação do lugar, à sua “aura”. Assim, nesse aspecto, em que a ideia de permanência também subentende a efemeridade de seus significados, o caráter alegórico pode ser atribuído à obra de Hejduk. Tal como observou Walter Benjamin em seu estudo sobre o barroco alemão, de 1928, “*a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem*” (BENJAMIN, 1984, p.184).

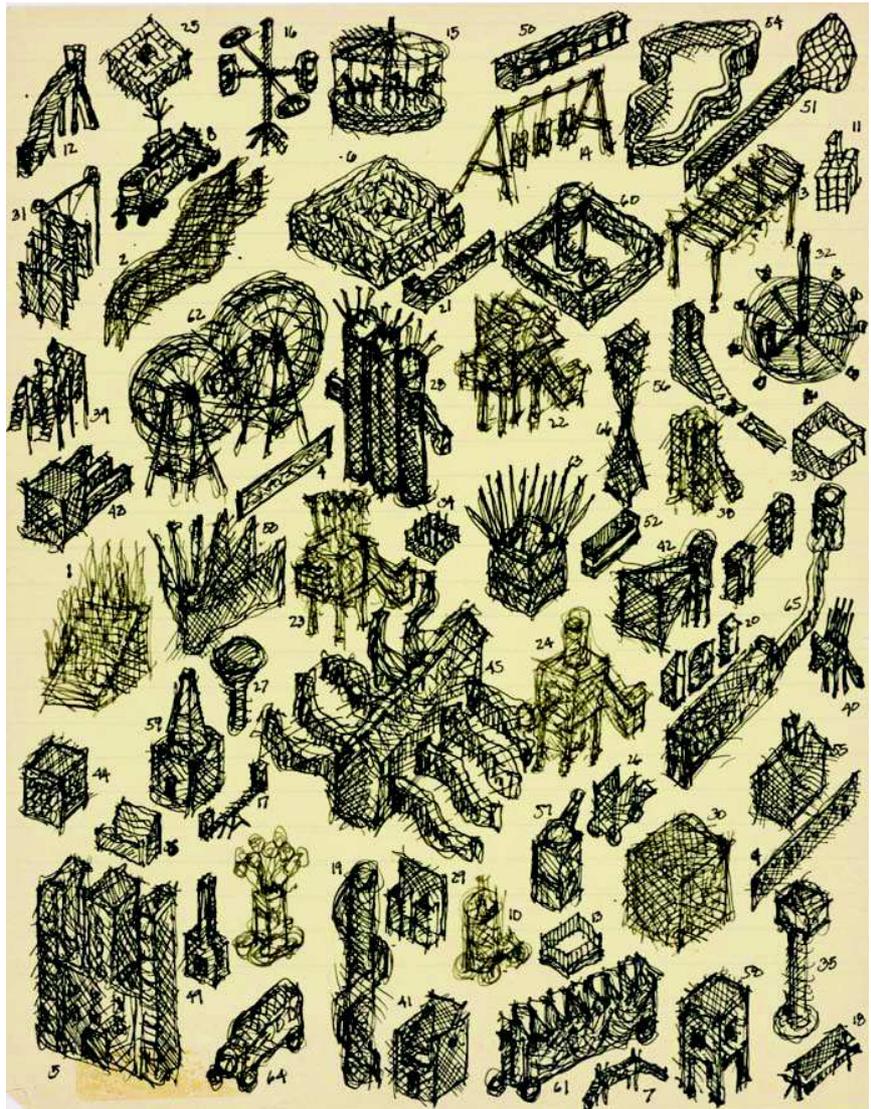
<sup>15</sup> No original: “*Siempre he afirmado que los lugares son más fuertes que las personas, el escenario más que el acontecimiento.*”

<sup>16</sup> No original: “*Es probable que estime a los fragmentos por las mismas razones que siempre he pensado que el haber roto las relaciones con una persona constituye una condición favorable en el momento del reencuentro. [...] Siempre, incluso formalmente, me ha interesado esta posibilidad de utilizar pedazos de mecanismos cuyo sentido general en parte ya se ha perdido*”

<sup>17</sup> No original: “*What struck me was, although the buildings had been destroyed, and had disappeared the aura came through the ground. In other words, the physicality of the buildings were not there, but one could feel the sense of structures having been there.*”

Diferentemente de Rossi, onde o fragmento clama por sua unidade, e é utilizado para somar, compor, em Hejduk, qualquer unidade aparente rapidamente se dissolve, se decompõe. O caráter errante de suas estruturas corrobora essa fragmentação deliberada. É o caso de seu projeto *Vítimas*, onde a necessidade de unir ao menos em um ponto, todas as 67 estruturas entre si parecem ser um último gesto de resistência à iminente dissolução (figura 4).

figura 4 – Autor: John Hejduk  
Título: Victims: sketches of structures 1984 pen and ink on yellow ruled paper 27.7 x 21.4 cm  
DR1998:0109:002:001  
Copyright: John Hejduk fonds  
– Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal



#### 4. NATUREZA-MORTA

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

A constante relação que é feita entre os desenhos de Rossi e a pintura “metafísica” de De Chirico faz parte desse tipo de aproximação. Objetos deliberadamente incongruentes são colocados lado a lado em uma composição rígida, criando um mundo que se aproxima do fantástico, do sonho. Nos desenhos de Rossi, é frequente encontrar a justaposição de fragmentos de arquitetura com objetos de uso cotidiano, retirados de seus contextos, em composições que induzem o observador a buscar aspectos novos e ocultos naqueles elementos imutáveis.

Semelhante relação é atribuída aos trabalhos de Hejduk. De fato, natureza morta (*still life*) é um tema randômico em seu discurso. Em suas *wall houses*, o autor crê haver encontrado uma resposta para a busca desse aspecto inerente, porém “fugidio”, da arquitetura (OCKMAN, 1997, p.13). Também em seus livros *Adjusting foundations* e *Architectures in love*, a ambiguidade do termo “natureza morta/*still life*” e sua possível tradução em arquitetura faz parte de suas obsessões.

Figura 5 – Autor: John Hejduk  
Título: Object/Subject, drawing  
from the “Riga” sketchbook  
1985 watercolour on paper 21  
x 26.5 cm DR1998:0113:009  
Copyright: John Hejduk fonds  
– Collection Centre Canadien  
d’Architecture/ Canadian  
Centre for Architecture,  
Montréal



*Se o pintor, por uma simples transformação, pode pegar uma natureza morta (still life, no original) tridimensional e pintá-la na tela como uma natureza morta (natura morta, no original), seria possível para o arquiteto tomar a natureza morta (natura morta, no original) de uma pintura e, por uma simples transformação, construí-la como uma natureza morta (still life, no original)?<sup>18</sup> (HEJDUK, 1995a, p. 48)*

A própria estratégia de Hejduk de esvaziar o conteúdo produtivo de cada um de seus personagens/objeto para lançá-los em um mundo de máscaras/aparências parece ser uma tentativa de construção de uma grande natureza-morta, em seu sentido mais literal (figura 5).

\* \* \*

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

Em seu relato autobiográfico, Rossi avizinha-se do colecionador de Benjamin:

*Provavelmente a observação das coisas constituiu a minha melhor educação formal, esta mesma observação se converteu logo em memória das coisas. Agora creio poder ver a todas, graciosamente dispostas em fileira, alinhadas como em um herbário, em um catálogo, em um dicionário. Mas tal catálogo, situado em um ponto intermediário entre a imaginação e a memória não pode ser neutro, senão que se refere com preferência a alguns objetos, dos quais é uma deformação, ou, de alguma maneira, a evolução.<sup>19</sup> (ROSSI, 1984, p. 33; tradução nossa)*

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

*O motivo mais oculto daquele que coleciona poderia talvez ser assim circunscrito: ele aceita empreender um combate contra a dispersão. O grande colecionador, em sua origem, é confrontado com a confusão e o esparramamento das coisas no mundo<sup>20</sup>. (BENJAMIN, 1989, p. 228; tradução nossa).*

#### EXCURSUS

A aproximação dos mundos formais de Aldo Rossi e John Hejduk pelas ideias de “fundamentalismo”, “autobiografia”, “permanência” e “natureza-morta” é apenas um ensaio crítico de uma possível curadoria de parte de seus desenhos e mundos formais. Por se tratar de dois personagens singulares da história da

<sup>18</sup> No original: “If the painter could by a single transformation take a three-dimensional still life and paint it on a canvas into a natura morta, could it be possible for the architect to take the natura morta of a painting and by a single transformation build it into a still life?”

<sup>19</sup> No original: “Probablemente la observación de las cosas ha constituido mi mejor educación formal; esa mismo observación se ha convertido luego en memoria de las cosas. Ahora creo poderlas ver a todas, hermosamente dispuestas en hilera; alineadas como en un herbário, en un catálogo, en un dicionário. Pero tal catálogo, situado en un punto intermedio entre la imaginación y la memoria, no puede ser neutral, sino que se refiere con preferencia a algunos objetos, de los que es una deformación, o, de alguna manera, la evolución.”

<sup>20</sup> No original: “Le motif le plus caché de celui qui collectionne pourrait peut-être circonscire ainsi: il accepte d’engager le combat contre la dispersion (Zerstreuung). Le grand collectionneur, tout à fait à l’origine, est touché par la confusion et l’éparpillement des choses dans le monde.”

arquitetura, cujos percursos são amplamente estudados, são inúmeras as interseções, e também as diferenças, que poderiam ser elencadas. Entre os antagonismos mais patentes cabe destacar a relação quase umbilical que a obra de Rossi mantém com a cidade e a postura indiferente aos temas urbanos característica dos desenhos de Hejduk. Muitas são as relações que avizinham os dois autores, mas também, desde diferentes chaves interpretativas, poderiam ser várias as suas dissonâncias.

Parte expressiva do acervo de Aldo Rossi e John Hejduk habita atualmente o *Canadian Centre for Architecture* (CCA). O arquivo de Aldo Rossi cobre sua produção de 1960 a 1997, com cerca de 9.000 desenhos e modelos, em grande parte manuscritos. O arquivo de John Hejduk contém aproximadamente 4.000 documentos manuscritos, entre desenhos, cadernos de anotações e modelos, realizados entre 1947 e 1996. Difícil crer que se encontrem juntas por acaso. Solitárias e adormecidas, essas coleções clamam por muitas outras curadorias.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Jonas Delecave de. *Em busca da autonomia disciplinar: John Hejduk e o ensino de arquitetura na Cooper Union 1964-1971*. 2015. 160p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276p.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf, 1989. 976p.
- BONFANTI, Ezio. Elementos y construcción. Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi. In: FERLENGA, Alberto (org). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ed.del Serbal, 1992, p. 11-33.
- BRONSTEIN, Laís. As coleções de Aldo Rossi e John Hejduk. In: Encontro nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 1., 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/177/177-834-1-SP.pdf>>. Acesso em: 3 mar 2018.
- DREXLER, Arthur. Prólogo. In: EISENMAN, Peter et al. *Five Architects*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p.1.
- EISENMAN, Peter. Notes on conceptual architecture. *Design Quarterly*, n. 78-79, p. 1-5, 1970.
- EISENMAN, Peter. Notes on conceptual architecture, towards a definition. *Casabella-Continuità*, n. 359-360, p. 45-58, nov-dez 1971,.
- EISENMAN, Peter. Las casas de la memoria: los textos analógicos. In: FERLENGA, Alberto (org). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ed.del Serbal, 1992, p. 149-163.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, Campinas: Unicamp, 2006. 112p.
- HAYS, K. Michael. (ed.) *Hejduk's Chronotope*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. 272p.
- HAYS, K. Michael. The Oppositions of Autonomy and History. In: HAYS, K. Michael.(ed.) *Opposition Reader: selected essays 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. ix-xv.
- HAYS, K. Michael. *Architecture's Desire*. Reading the late avant-garde. Cambridge: MIT Press, 2010. 192p.
- HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. New York: Rizzoli, 1985. 464p.
- HEJDUK, John. A Matter of Fact. In: *Vladivostok*. New York, Rizzoli, 1989, s/n.
- HEJDUK, John; SHAPIRO, David. Conversation. John Hejduk or the architect who drew angels. *A+U*, Tóquio, v. 1, n. 244, p. 59-65, jan 1991.

HEJDUK, John. *Adjusting foundations*. Nova York: Monacelli Press, 1995a. 224p.

LEWITT, Sol. Sentences on conceptual art. *Art-Language*, May, 1969.

OCKMAN, Joan. John Hejduk: architecture as passion play. *Casabella*, Milão, v. 61, n. 649, p. 08-11 out 1997.

PLÀ, Maurici. Mascaras. In: FLORES, Ricardo; PRATS, Eva (eds). *John Hejduk. House for a Poet*. Barcelona: ETSAV/UPC, 2000, p. 30-34.

ROSSI, Aldo. Introdução a Boullée. In: ROSSI, Aldo. *Para una arquitectura de Tendencia. Escritos 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975a, p. 215-226.

ROSSI, Aldo. La arquitectura análoga. *2C Construcción de la Ciudad*, Barcelona, , n.2, p. 8-11 abril, 1975b.

ROSSI, Aldo (ed.). *Arquitectura Racional*. Madrid: Alianza, 1980. 304p.

ROSSI, Aldo. *Autobiografía científica* (1981). Barcelona: Gustavo Gili, 1984. 127p.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Arquitectura Debil (1987). In: *Diferencias*. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1996a.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. De la autonomía a lo intempestivo (1991). In: *Diferencias*. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1996b.

USANDIZAGA, Miguel. Gracias, Mister Hejduk. In: FLORES, Ricardo; PRATS, Eva (eds). *John Hejduk. House for a Poet*. Barcelona: ETSAV/UPC, 2000, p. 5-6.

#### **Nota do Autor**

Texto baseado no trabalho “As coleções de Aldo Rossi e John Hejduk” apresentado no I ENANPARQ, 2010.

#### **Nota do Editor**

Data de submissão: 12/07/2016

Aprovação: 04/12/2017

Revisão: Algo Mais Soluções Editoriais

---

#### **Lais Bronstein**

Programa de Pós-graduação em Arquitetura. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ.  
laisbronstein@hotmail.com