

SÍLVIO VILELA COLIN

**A POÉTICA DAS DIFERENÇAS
NA OBRA DE
ROBERT VENTURI
E DENISE SCOTT BROWN**

2 VOLUMES

TESE DE DOUTORADO

PROARQ. FAU. UFRJ
ÁREA DE TEORIA E HISTÓRIA

ORIENTADOR
GUSTAVO ROCHA PEIXOTO
D.Sc. IFCS/UFRJ

2010

C696 Colin, Sílvio Vilela,
A poética das diferenças na obra de Robert Venturi e
Denise Scott Brown/ Sílvio Vilela Colin. – Rio de Janeiro:
UFRJ/FAU, 2010.
2 v.: il.; 30 cm.

Orientador: Gustavo Rocha Peixoto.
Tese (Doutorado) – UFRJ/PROARQ/Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura, 2010.
Referências bibliográficas: p. 243, V. 1.

1. Arquitetura. 2. Crítica de arte. 3. Filosofia da cultura. 4.
Venturi, Robert – Arquiteto. 5. Brown, Denise Scott –
Arquiteto. I. Peixoto, Gustavo Rocha. II. Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. III. Título.

CDD 720

FOLHA DE APROVAÇÃO

SILVIO VILELA COLIN

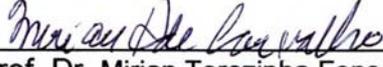
A POÉTICA DAS DIFERENÇAS NA OBRA
DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT
BROWN

TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA (PROARQ), DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (FAU-UFRJ) COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM CIÊNCIAS NA ARQUITETURA NA LINHA DE PESQUISA “TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA”.

BANCA



Prof. Dr. Gustavo Rocha Peixoto. Orientador



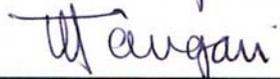
Prof. Dr. Mirian Terezinha Fonseca de Carvalho



Prof. Dr. Milton Vitis Feferman.



Prof. Dr. José Barki.



Prof. Dr. Vera Regina Tângari.

Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2010

DEDICATÓRIA

Maria Villela Colin
Sylvio Mavignier Colin
(In Memoriam)

Durante o período de confecção deste trabalho, sofri uma grande perda, talvez a maior de minha vida, com o falecimento de minha mãe. A ela, e a meu pai, que tanto lutaram para me propiciar os bens necessários, a educação e o gosto pela poesia da vida, ofereço este momento de minha jornada.

Maria Joana Rodrigues Colin

A minha esposa, Joana, que junto comigo atravessou
bons e maus momentos,
em todos esses anos de estudo e produção,
e que a este trabalho prestou também
sua inestimável colaboração.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho contou com a colaboração direta de Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., na pessoa do Sr. John Izenour, que me atendeu sempre pacientemente e com presteza, no fornecimento de material de grande qualidade e importância, muitas vezes inédito, para a fundamentação e ilustração do texto. Destaco ainda, nessa empresa, a ajuda atenciosa do Sr. Bret Taboada e da Sra. Sue Scanlon.

Gostaria também de agradecer a Sra. Dilza Torres Melo de Alvim e Paulo Pires Duprat, da Biblioteca Lúcio Costa, pela ajuda inestimável na busca, junto a outras bibliotecas, de títulos importantes de nossa bibliografia.

Ao meu orientador, Gustavo Peixoto, e ao Proarq, na pessoa de seus coordenadores, devo a orientação precisa e o amigável apoio em momentos turbulentos.

A todos, o meu agradecimento.

Silvio Colin

*Voei demasiado longe pelo futuro, e horrorizei-me.
Quando olhei em torno reparei
que o tempo era o meu único companheiro.*

Friedrich Nietzsche

A POÉTICA DAS DIFERENÇAS NA OBRA DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

RESUMO

Este texto busca mostrar a ligação estreita da obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown com a chamada Poética das Diferenças, vertente significativa do pensamento Pós-estruturalista voltado para a Crítica de Arte e Filosofia da Cultura. A obra destes arquitetos é apresentada em relevantes pontos de oposição ao Pensamento Moderno em arquitetura, quais sejam a presença do grotesco, a ênfase no significado (em oposição à ênfase no significante), a clara adesão ao conceito de “Pensamento Fraco” e à utilização de estratégias de Desconstrução. Esta obra, em que pese ser em grande parte vinculada à tradição do meio leste americano e suas raízes arquitetônicas históricas e vernaculares, apresenta-se sem limites geográficos, históricos ou culturais, e pode, em uma leitura mais aberta, servir de orientação para sua aplicação em qualquer lugar, com outras raízes e tradições, desde que bem conhecidas e exploradas. Tanto na teoria como em sua obra construída, relacionada com arquitetura do edifício e da cidade, Venturi e Scott Brown testemunham o enfrentamento de questões extremamente atuais, as quais são abordadas nesta tese. A reconsideração da poética arquitetônica por eles ensejada, na qual o “feio e comum” substitui o “heróico e original” dos antigos mestres, que contempla as diferenças de cultura, gênero, idade, que não apenas permite o ornamento, mas o faz a mais importante característica do edifício, em suma, sua proposta de uma revisão “arqueológica” do saber e do fazer arquitetônicos, pode ser de grande utilidade para o arquiteto hoje, face às contradições profundas em que vive o mundo de espectro global em que vivemos.

THE POETICS OF DIFFERENCES IN THE WORK OF ROBERT VENTURI AND DENISE SCOTT BROWN

ABSTRACT

This text aims to demonstrate the close connection of the work of Robert Venturi and Denise Scott Brown with the so called Poetics of Differences, significant strand of Post-Structuralist thought, concerning to Art Criticism and Philosophy of Culture. The work of these architects is presented in relevant points in opposition to Modern thought in Architecture, namely by the presence of the grotesque, the emphasis in meaning (as opposed to the emphasis on the signifier), the clear adherence to the concept of "Weak Thought" and use of strategies Deconstruction. This work, in spite of being largely linked to the tradition of the eastern part of the U.S.A. and its architectural roots, planted in the vernacular and historical, has no geographical, historical or cultural boundaries, and, in a more open view, can provide guidance for its application anywhere, with other roots and traditions, since well known and exploited. Both in their theory and their constructed work, related with the architecture of the building and the city, Venturi and Scott Brown testify the confront to extremely current issues, which are discussed in this thesis. The reconsideration of the architectural poetics allowed by their thought, in which the "ugly and ordinary" substitutes de "heroic and original" of the former masters, which contemplates differences of cultures, genders, ages, which not only permit ornament, but makes of it the chief character of the building. In short, his proposal for an "Archaeological" revision of the architectural knowledge and practice, may be very useful for the architects today, given the profound contradictions in the world of global specter which is experienced in our present time.

SÍLVIO VILELA COLIN

**A POÉTICA DAS DIFERENÇAS
NA OBRA DE
ROBERT VENTURI
E DENISE SCOTT BROWN**

VOLUME 1

TEXTO

TESE DE DOUTORADO
A POÉTICA DAS DIFERENÇAS
NA OBRA DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

SUMÁRIO

VOLUME I – Tese

| CAPÍTULOS | TÍTULO | PÁGINA |
|-----------|---|--------|
| | Introdução | 1 |
| 1 | Poética das Diferenças | 1 |
| 2 | Algumas Idéias E Sua História | 3 |
| | 2.1 – Robert Venturi: Princeton e Roma | 4 |
| | 2.2 – Formação Acadêmica | 6 |
| | 2.3 – A Importância do Contexto | 8 |
| | 2.4 – Complexidades e Contradições | 10 |
| | 2.5 – Denise Scott Brown: Joanesburgo, Londres, Pensilvânia. | 14 |
| | 2.6 – Aprendendo com Las Vegas | 20 |
| | 2.6.1 – As lições de Las Vegas | 23 |
| | 2.6.2 – A arquitetura “Feia” dos Abrigos Decorados. | 25 |
| 3 | A Crítica sobre Venturi e Scott Brown (Fortuna crítica) | 27 |
| | 3.1 – Entre Roma e Las Vegas | 31 |
| | 3.2 – Populismo | 35 |
| | 3.3 – A poética do feio e comum | 40 |
| | 3.4 – O pato e o abrigo decorado | 41 |
| 4 | Hipótese | 44 |
| 5 | Quadro teórico | 45 |
| | 5.1 – Livros e ensaios de RV e DSB | 46 |

| | | |
|----------|--|------------|
| | 5.2 – Quadro teórico | 47 |
| | 6 Metodologia | 53 |
| | 7 Questões de autoria | 57 |
| | 8 Objetivos | 60 |
| 1 | Arquitetura Pop | 63 |
| | 1.1 Pop Art | 64 |
| | 1.2 Arquitetura Pop | 72 |
| 2 | Gravata Cinza Com Bolinhas Vermelhas | 85 |
| | 2.1 O contexto na obra de Venturi e Scott Brown | 85 |
| | 2.2 Exemplos de edifícios contextualistas de Venturi e Scott Brown | 89 |
| | 2.2.1– Guild House | 89 |
| | 2.2.2 –Casa Trubek | 92 |
| | 2.2.3 – Allen Memorial Art Museum | 94 |
| | 2.2.4 – Memorial Franklin | 97 |
| | 2.2.5 – Ala Sainsbury da National gallery | 99 |
| | 2.3 Estratégias contextualistas de Venturi e Scott Brown | 100 |
| 3 | A Colher de Pau | 102 |
| | 3.1 O concurso de Brighton Beach | 102 |
| | 3.2 O conceito de Belo na tradição clássica | 106 |
| | 3.3 O belo no Movimento Moderno | 108 |
| | 3.4 A simbolização no Movimento Moderno | 110 |
| | 3.5 A poética do abrigo decorado | 113 |
| 4 | Os signos da vida | 123 |
| | 4.1 Objetos modernos | 123 |
| | 4.2 O Sistema dos objetos | 125 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 4.3 | O terceiro valor dos objetos | 127 |
| 4.4 | Aprendendo com Levittown | 129 |
| 4.5 | A exposição “Signs of Life” | 134 |
| 4.5.1 | – A casa | 136 |
| 4.5.2 | – A rua | 142 |
| 4.5.3 | – A autovia | 146 |
| 5 | O Grotesco na Arquitetura de Robert Venturi e Denise Scott Brown | 152 |
| 5.1 | O grotesco na Arte | 152 |
| 5.2 | O grotesco dionisíaco | 155 |
| 5.3 | O realismo grotesco de Mikhail Bakhtin | 158 |
| 5.4 | O grotesco na arquitetura de Venturi e Scott Brown | 161 |
| 5.4.1 | – Colunas grotescas | 164 |
| 5.4.2 | – A escala do grotesco | 169 |
| 5.4.3 | – Sintaxe grotesca | 171 |
| 5.4.4 | – Surrealismo grotesco | 172 |
| 6 | O Pensamento Fraco na obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown | 176 |
| 6.1 | Pós-modernismo e Pensamento Fraco | 176 |
| 6.2 | O Pensamento Fraco | 178 |
| 6.3 | O Pensamento Fraco na Arquitetura | 182 |
| 6.4 | O Pensamento Fraco na Obra de Venturi e Scott Brown | 188 |
| 7 | A Desconstrução na Arquitetura de Robert Venturi e Denise Scott Brown | 196 |
| 7.1 | Desconstrução e desconstrutivismo | 197 |
| 7.2 | A exposição <i>Deconstructivist Architecture</i> , do MoMA. | 199 |
| 7.3 | A Desconstrução e Suas Razões | 205 |
| 7.4 | A Desconstrução na Arquitetura | 207 |
| 7.5 | A Desconstrução na Obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown | 210 |
| 7.5.1 | – Forma e função | 211 |

| | |
|---|-----|
| 7.5.2 – A metafísica da presença | 216 |
| 7.5.3 – Interior / exterior | 219 |
| 7.5.4 – Ornamento: a poética da complementaridade | 223 |

| | |
|-----------|-----|
| Conclusão | 229 |
|-----------|-----|

| | |
|--------------|-----|
| Bibliografia | 238 |
|--------------|-----|

VOLUME II – Corpus

| | | |
|---|-----------|---|
| 1 | Edifícios | 2 |
|---|-----------|---|

| | | |
|------|---|----|
| 1.1 | Sede da North Penn Visiting Nurses | 3 |
| 1.2 | Casa Vanna Venturi | 10 |
| 1.3 | Guild House | 22 |
| 1.4 | Posto de Bombeiros # 4 | 30 |
| 1.5 | Hall da Fama do Futebol | 33 |
| 1.6 | Edifícios Residenciais em Brighton Beach | 37 |
| 1.7 | Pavilhão de Humanidades (SUNY) | 41 |
| 1.8 | Pavilhão de matemática de Yale | 44 |
| 1.9 | Casa Lieb | 47 |
| 1.10 | Casa Trubek-Wislocki | 52 |
| 1.11 | Casa em Greenwich | 58 |
| 1.12 | Faculty Club. Universidade da Pensilvânia | 63 |
| 1.13 | Casa em Katonah | 67 |
| 1.14 | Casa de Ski em Vail | 72 |
| 1.15 | Allen Memorial Art Museum | 75 |
| 1.16 | Franklin Court | 83 |
| 1.17 | Showroom Best | 87 |

| | | |
|------|--|-----|
| 1.18 | Sede do Institute for Scientific Information (ISI) | 91 |
| 1.19 | Gordon Wu Hall. Butler Colege. | 93 |
| 1.20 | Casa em Stony Creek | 98 |
| 1.21 | Zoológico das Crianças | 102 |
| 1.22 | Laboratório Lewis Thomas de Biologia Molecular | 105 |
| 1.23 | Seattle Art Museum | 109 |
| 1.24 | Ala Sainsbury da National Gallery | 116 |
| 1.25 | Museu das Crianças de Houston | 123 |
| 1.26 | Edifício Frank G. Wells | 127 |
| 1.27 | Frist Campus Center | 131 |
| 1.28 | Perelman Quadrangle | 137 |

| | | |
|---|-------------------------------|-----|
| 2 | Exposição “Os signos da Vida” | 143 |
|---|-------------------------------|-----|

| | | |
|--|--|-----|
| | Estrutura da exposição | 144 |
| | Texto do catálogo | 145 |
| | Temas e ideais do subúrbio americano | 149 |
| | O ideal rural | 150 |
| | Transporte | 151 |
| | A boa vida | 152 |
| | Economia | 153 |
| | Identidade pessoal e social | 154 |
| | Casa Suburbana. Simbolização na fachada 1 (Ambiente) | 156 |
| | Casa Suburbana. Simbolização na fachada 2 (Ambiente) | 157 |
| | Casa geminada urbana. Simbolização na fachada (Ambiente) | 158 |
| | Casa rural. Simbolização no interior (Ambiente) | 159 |
| | A casa. Simbolização no interior (Ambiente) | 160 |
| | A casa rural. Simbolização no interior (Ambiente) | 161 |
| | Espaço suburbano, escala e símbolos (1) Na comunidade | 162 |
| | Espaço suburbano, escala e símbolos (2) Pela rua | 163 |

| | |
|---|-----|
| Espaço suburbano, escala e símbolos (3) A partir da curva | 164 |
| Espaço suburbano, escala e símbolos (4) Na soleira | 165 |
| Espaço suburbano, escala e símbolos (5) No quintal e Na lateral | 166 |
| Espaço suburbano, escala e símbolos (6) Na casa | 167 |
| Levittown | 168 |
| Espaço, escala, velocidade e símbolo | 169 |
| Anatomia da rua | 170 |
| Mensagens urbanas | 171 |
| Tipos de Signos | 172 |
| Simbolismo de Edifícios (1) | 174 |
| Simbolismo de Edifícios (2) | 176 |
| Simbolismo de locação | 177 |
| Empréstimos estilísticos. Simbolismo de parques e avenidas | 178 |
| A rua como símbolo | 180 |
| O movimento City Beautiful | 181 |
| A rua na autovia | 182 |
| Lições arquitetônicas (1) | 183 |
| Lições arquitetônicas (2) | 184 |
| Lições arquitetônicas (3) | 185 |
| Lições arquitetônicas (4) | 186 |

LISTA DE IMAGENS

| Número | Título | Crédito | Página |
|--------|--|---|--------|
| I | Introdução | | |
| I-1 | Robert Venturi criança | www.bobanddenise.org | 5 |
| I-2 | Hall da Penn Station. Concluída em 1910. | http://rpmedia.ask.com | 5 |
| I-3 | Robert Venturi em Princeton | www.bobanddenise.org | 10 |
| I-4 | A obra seminal de Robert Venturi. | ethel-baraona.tumblr.com | 11 |
| I-5 | Denise criança. | www.bobanddenise.org | 15 |
| I-6 | A bela casa dos Lakovski, em Joanesburgo. | www.bobanddenise.org | 15 |
| I-7 | Denise Scott Brown estudante. em Londres | www.bobanddenise.org | 18 |
| I-8 | Fisher Fine Arts Library (Furness Building) Universidade da Pensilvânia. | www.bobanddenise.org | 18 |
| I-9 | O casamento de Bob e Denise. | www.bobanddenise.org | 20 |
| I-10 | Denise Scott Brown. Intervenção sobre foto VSBA. | www.bobanddenise.org . Com intervenção nossa. | 21 |
| I-11 | Bicentennial International Pavillion. Filadélfia, 1972. | www.bobanddenise.org | 38 |
| 1 | Capítulo 1 Arquitetura Pop | | |
| 1-1 | <i>Divertimento de uma menina.</i> Giorgio de Chirico. 1916. | www.moma.org | 65 |
| 1-2 | Lucky Strike. Stuart Davis, 1916 | www.moma.org | 65 |
| 1-3 | Fountain. Marcel Duchamp. 1917. | vozdaarte.blogspot.com | 66 |
| 1-4 | Fotograma de "Escadaria de Odessa" do filme Encouraçado Potemkim. de | ladolcevitacin.blogspot.com | 66 |
| 1-5 | Just what is it that makes today's homes ... Richard Hamilton, 1956 | css.freetonik.com | 68 |
| 1-6 | Flag. Jasper John. 1954. | blogs.sltrib.com | 69 |
| 1-7 | Bathtub # 3.. Tom Wesselmann. 1963 | www.portaldarte.com.br | 69 |
| 1-8 | Still Life #30 . <u>Tom Wesselmann</u> . 1963 | www.moma.org | 70 |
| 1-9 | "Smoker # 1 mouth # 12". <u>Tom Wesselmann</u> . 1967. | dbkunst.medianet.de | 70 |
| 1-10 | Hopeless. Roy Lichtenstein. 1963. | search.it.online.fr | 70 |

| | | | |
|------|--|--|----|
| 1-11 | Nomad. James Rosenquist. 1963 | www.albrightknox.org | 70 |
| 1-12 | <i>Two Cheeseburgers</i> . Claes Oldenburg. 1962 | deitchman.com | 70 |
| 1-13 | <i>Profiterole</i> . Claes Oldenburg. 1990 | www.flickr.com | 70 |
| 1-14 | <i>Marilyn</i> . Andy Warhol. 1967 | obaratodesp.wordpress.com | 71 |
| 1-15 | <i>Campbell's soup</i> . Andy Warhol. 1968. | www.allposters.pt | 71 |
| 1-16 | Vila de tribo Mapoch.. | VENTURI, SCOTT BROWN, 2004, P, 108 | 74 |
| 1-17 | Cerâmica popular africana no Zimbábue. | VENTURI, SCOTT BROWN, 2004, P, 108 | 74 |
| 1-18 | Crown Hall. Interior. | www.vivercidades.org.br | 76 |
| 1-19 | Guild House. Piladélfia. Vista de Sudoeste. | www.bobanddenise.org | 76 |
| 1-20 | Three Flags, 1958. Jasper Johns. | r-e-s-i-s-t-a-n-c-e.com | 76 |
| 1-21 | Guild House. Janelas de guilhotina | www.bobanddenise.org | 77 |
| 1-22 | Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen. Spoonbridge and cherry. | www.eamesoffice.com | 77 |
| 1-23 | Projeto para revitalização da Times Square. Nova Iorque. | www.bobanddenise.org | 77 |
| 1-25 | Allen Memorial Museum. Vista do conjunto. | www.bobanddenise.org | 78 |
| 1-26 | <i>Edifício sede da Província de Haute Garôgne</i> . Toulouse | www.bobanddenise.org | 79 |
| 1-27 | Casas Wislocki e Trubek. Nantucket Island, Massachusetts. | www.bobanddenise.org | 79 |
| 1-28 | Vanna Venturi. Fachada NE. | www.bobanddenise.org | 80 |
| 1-29 | <i>Hall of Fame</i> . Rutgers University. Nova Jersey. 1967. | www.bobanddenise.org | 81 |
| 1-30 | Proposta para o Pavilhão dos Estados Unidos na Expo 92. Espanha. Brown. | www.bobanddenise.org | 81 |
| 1-31 | Whitehall Ferry Terminal. Nova Iorque, 1995. Arq. Venturi e Scott Brown. | www.bobanddenise.org | 81 |
| 1.32 | Trabant University Center. Newark, Delaware, 1996. Arq. Venturi, Scott | www.bobanddenise.org | 81 |
| 1-33 | <i>Faculty Club</i> . Universidade da Pensilvânia. Robert Venturi. 1964. | www.bobanddenise.org | 82 |
| 1-34 | <i>Faculty Club</i> . Universidade da Pensilvânia. Robert Venturi. 1964. | www.bobanddenise.org | 82 |
| 1-35 | Casa <i>Tucker</i> . Katonah, Nova Iorque. 1975. Arq. Robert Venturi. | www.bobanddenise.org | 82 |
| 1-36 | Casa <i>Tucker</i> . Katonah, Nova Iorque. 1975. Arq. Robert Venturi. | www.bobanddenise.org | 82 |
| 1-37 | <i>Sede da North Penn Visiting Nurses</i> . Entrada principal. | VSBA | 83 |

2 Capítulo 2 Gravata Cinza com Bolinhas Vermelhas

| | | | |
|-----|-------------------------------|--------------------------------|----|
| 2-1 | Carpenter Visual Arts Center. | BOESIGER, W. (Ed.) 1966. P. 60 | 86 |
|-----|-------------------------------|--------------------------------|----|

| | | | |
|------|---|---|-----|
| 2-2 | Idem. Implantação. | BOESIGER, W. (Ed.) 1966. P. 55 | 86 |
| 2-3 | Guild House. 1961-4. Fachada Sul. | www.bobanddenise.org | 89 |
| 2-4 | Guild House. Implantação. | VENTURI, 1966. P. 116. Com intervenção nossa. | 90 |
| 2-5 | Guild House. Pavimento tipo | VSBA | 91 |
| 2-6 | Guild House. Composição central . | www.bobanddenise.org , com intervenção nossa. | 92 |
| 2-7 | Guild House. Sala comunitária. | www.bobanddenise.org | 92 |
| 2-8 | Guild House. Visão geral da Spring Garden Street. Sudoeste e sudeste. | www.bobanddenise.org | 92 |
| 2-9 | Casa Trubek . Fachada Norte. | www.bobanddenise.org | 93 |
| 2-10 | Allen Memorial Art Museum. | www.bobanddenise.org | 95 |
| 2-11 | Franklin Court . Vista geral.1961-4. | www.bobanddenise.org | 97 |
| 2-12 | Ala Sainsbury (esq). Vista geral ao lado da National Gallery. | www.bobanddenise.org | 99 |
| 2-13 | Vista da Trafalgar Square | www.bobanddenise.org | 100 |
| 2-14 | Vista da Pall Mall Street | www.bobanddenise.org | 100 |

3 Capítulo 3 A Colher de Pau

| | | | |
|------|---|--|-----|
| 3.1 | Concurso Brighton Beach Housing. Projeto vencedor. Arq. Well-Koetter. | VSBA | 104 |
| 3.2 | Concurso Brighton Beach Housing. Projeto de Venturi, & Rauch. | VSBA | 106 |
| 3-3 | Ilustração de Learning from Las Vegas., p. 142. | VENTURI, SCOTT BROWN et Al., 1972. P. 142. | 111 |
| 3-4 | Canal Street, <i>main street</i> de Nova Orleans. Ilustração de <i>God's Own</i> | BLAKE, 1964. P 148. | 115 |
| 3-5 | Campus da Universidade de Virgínia (1820) de Thomas Jefferson. | VENTURI, 1966. P. 104 | 115 |
| 3-6 | Páginas 120 e 121de <i>God's Own Junkyard..</i> | BLAKE, 1964. P 120 e 121. | 116 |
| 3-7 | Times Square, Nova Iorque. Páginas 50 e 51de <i>God's Own Junkyard..</i> | BLAKE, 1964. P 50 e 51. | 117 |
| 3-8 | Capela de Notre-Dame du Haut. Ronchamp, 1954. Arq. Le Corbusier . | www.galinsky.com | 118 |
| 3-9 | Escola de Artes e Arquitetura de Yale.. New Haven, Connecticut., 1959-63. | www.architectureweek.com | 118 |
| 3.10 | Palazzo Farnese. Roma, c. 1515. Antonio de Sangallo e Miguelangelo. | www.italian-architecture.info | 118 |
| 3-11 | Institute for Scientific Information (ISI). Filadélfia, 1978. Venturi & Scott-Brown | www.bobanddenise.org | 118 |
| 3-12 | Catedral bizantina em Atenas Agios Eleftherios. | www.tripadvisor.com | 119 |
| 3-13 | Fachadas dos palazzos. Ilustração de <i>Learning From Las Vegas, p. 111.</i> | VENTURI, SCOTT BROWN et Al., 1972. P. 111. | 120 |
| 3-14 | Palazzo Strozzi.. Florença, 1489-1538. B. da Maiano. | www.ninjamarketing.it | 120 |

| | | | |
|------|---|--|-----|
| 3.15 | Palazzo Farnese. Roma, 1484, 1546. A. Sanmgalo, Migelangelo et al. | www.canino.info | 120 |
| 3.16 | Palazzo Rucellai. Florença, 1446-1451. L. B. Alberti. | commons.wikimedia.org | 120 |
| 3.17 | Palazzo Odescalchi. Roma. | www.eosarte.it | 120 |
| 3-18 | Quadro comparativo. Página 102 de LFLV | VENTURI, SCOTT BROWN et Al., 1972. P. 102 | 121 |

4 Capítulo4 Os Signos da Vida

| | | | |
|------|--|--|-----|
| 4-1 | Levittown. Pensilvânia. | en.academic.ru | 130 |
| 4-2 | Levittown., Nova Iorque | www.nytimes.com | 132 |
| 4-3 | "O diário de Margarida". As histórias em quadrinhos consideradas como | VSBA. Painel da Exposição "Signs of Life" | 133 |
| 4-4 | Exposição <i>Signs of Life: Symbols in the American City</i> . | VSBA. Imagens da Exposição "Signs of Life" | 135 |
| 4-5 | Exposição <i>Signs of Life: Symbols in the American City</i> . | VSBA. Imagens da Exposição "Signs of Life" | 135 |
| 4-6 | Pistas curvas nos conjuntos suburbanos. Imagem do catálogo da | VSBA. Catálogo da exposição "Signs of Life" | 138 |
| 4-7 | Casa suburbana. Simbolização nas fachadas. | VSBA. Painel da exposição "Signs of Life" Intervenção nossa. | 139 |
| 4-8 | Portas de entrada de casas geminadas | VSBA. Catálogo da exposição "Signs of Life" | 140 |
| 4-9 | Pórtico "vestigial" de entrada. | VSBA. Catálogo da exposição "Signs of Life" | 141 |
| 4-10 | Rol de casas geminadas e sua simbolização. Painel da exposição. | VSBA. Painel da exposição "Signs of Life" Intervenção nossa. | 142 |
| 4-11 | Casa rural. Simbolização no interior .Painel da exposição. | VSBA. Painel da exposição "Signs of Life" Intervenção nossa. | 143 |
| 4-12 | Signos heráldicos, fisinômicos e locaionais na rua. | VSBA. Catálogo da exposição "Signs of Life". Foto John Beader | 144 |
| 4-13 | Signos heráldicos, fisinômicos e locaionais na rua. | VSBA. Catálogo da exposição "Signs of Life". Foto Stephen Shore | 144 |
| 4-14 | Análise comparativa dos signos nas ruas através dos tempos | VENTURI, SCOTT BROWN et Al., 1972. P. 11. | 147 |
| 4-15 | Figura 4.15 – Strip de Las Vegas | VSBA. Catalogo da exposição Foto Deborah Marurn | 148 |
| 4-16 | Charge da revista <i>New Yorker</i> . | VSBA. "Learning from Levittown." Images da Palestra. | 150 |

5 O Grotesco na Arquitetura de Robert Venturi e Denise Scott Brown

| | | | |
|-----|---|---|-----|
| 5-1 | Dioniso. Imagem em terracota. Séc. IV a.C. 23 cm. Museu do Louvre. | www.artmuseum.gov.mo | 156 |
| 5-2 | Neue Nationalgalerie. Berlim, 1965. Arquiteto Mies van der Rohe. | (E) www.bc.edu , (C) barreiros.arq. br , (D) BLASER, 1972. Montagem nossa. | 162 |
| 5-3 | Coluna jônica grotesca. Allen Memorial Art Museum, Oberlin, OH. | VSBA | 165 |
| 5-4 | Casa em Stony Creek, Connecticut. 1984. | www.bobanddenise.org | 166 |

| | | | |
|------|--|---|-----|
| 5-5 | Projeto de casa eclética. 1978 | www.bobanddenise.org | 167 |
| 5.6 | Museu da Crianças de Houston. | www.bobanddenise.org | 168 |
| 5-7 | Museu da Crianças de Houston. Pórtico dos Caryakids. | www.bobanddenise.org | 168 |
| 5.8 | Faculty Club. Penn State University. Exterior. | www.bobanddenise.org | 169 |
| 5.9 | Faculty Club. Interiores | www.bobanddenise.org | 170 |
| 5-10 | Casa Tucker. Westchester County, NY. 1974. | www.bobanddenise.org | 170 |
| 5.11 | Ala Sainsbury da National Gallery. Londres, 1991 | www.bobanddenise.org | 171 |
| 5.12 | Ala Sainsbury da National Gallery. Londres, 1991 | www.bobanddenise.org | 171 |
| 5-13 | Biblioteca Laurenziana. Florença, 1525. Arquiteto Miguelangelo. | www.artehistoria.jcyl.es | 172 |
| 5-14 | Biblioteca Laurenziana. Florença, 1525. Arq. Miguelangelo. | www.panoramio.com | 172 |
| 5-15 | Casa Vanna Venturi. Planta do 2º pavimento. Escada para lugar | VON MOOS, 1987. P. 245. Intervenção nossa. | 174 |
| 5.16 | Casa Vanna Venturi. Escada para lugar nenhum. | www.bobanddenise.org | 175 |
| 5.17 | Casa Vanna Venturi. Escada para lugar nenhum. | www.bobanddenise.org | 175 |

| | | | |
|----------|--|--|--|
| 6 | O Pensamento Fraco Na Obra de Robert Venturi E Denise Scott Brown | | |
|----------|--|--|--|

| | | | |
|------|--|----------------------|-----|
| 6-1 | Perelman Quadrangle. Universidade da Pensilvânia. 2000. Arq. VSBA | www.bobanddenise.org | 190 |
| 6-2 | Biblioteca Fisher. Universidade da Pensilvânia. Arq. Frank Furness, | www.bobanddenise.org | 190 |
| 6-3 | Frist Campus Center. Princeton, Nova Jersey. 2000. Arquitetos VSBA. | www.bobanddenise.org | 190 |
| 6-4 | Rockefeller Hall, Universidade de Harvard. Cabridge, Mass. | www.bobanddenise.org | 191 |
| 6-5 | Desenho da Casa Vanna Venturi. | www.bobanddenise.org | 194 |
| 6-6 | Desenho da Casa Tucker. | www.bobanddenise.org | 194 |
| 6-7 | Casa Brant, em Vail, Colorado. 1977. Arquitetos VSBA | www.bobanddenise.org | 194 |
| 6-8 | Children Art Museu. Houton, Texas, 1992. | www.bobanddenise.org | 194 |
| 6-9 | Children Art Museu. Houton, Texas, 1992. | www.bobanddenise.org | 194 |
| 6-10 | Children Art Museu. Houton, Texas, 1992. | www.bobanddenise.org | 194 |
| 6-11 | Children's Zoo, Philadelphia Zoological Gardens. 1985 | www.bobanddenise.org | 195 |
| 6-12 | Children's Zoo, Philadelphia Zoological Gardens. 1985 | www.bobanddenise.org | 195 |
| 6-13 | Children's Zoo, Philadelphia Zoological Gardens. 1985 | www.bobanddenise.org | 195 |

7 A Desconstrução na Arquitetura de Robert Venturi e Denise Scott Brown

| | | | |
|------|--|--|-----|
| 7-1 | Edifício Multiuso. Roma, 1965. Arq. Irmãos Passarelli | JENCKS, 1977. | 198 |
| 7-2 | Esboço para uma emissora de radio. 1919. Aleksand Rodchenko | JOHNSON e WIGLEY, 1988. P. 13 | 201 |
| 7-3 | Palácio dos Trabalhadores, 1922-3. Aleksand Vesnin.. | JOHNSON e WIGLEY, 1988. P. 14 | 201 |
| 7-4 | Comunas. 1923. Esboço de V. Krinskii. | JOHNSON e WIGLEY, 1988. P. 14 | 201 |
| 7-5 | Cenografia. 1931 Desenho de Yakov Chernikhov. | JOHNSON e WIGLEY, 1988. P. 15 | 201 |
| 7-6 | Clube Zuyev. Moscou, 1926-8. Arquiteto <u>Ilya Golosov</u> | www.skypalace.org | 201 |
| 7-7 | Clube Rusakov, Moscou, 1927-8. Arquiteto Konstantin Melnikov. | www.artandarchitecture.org.uk | 201 |
| 7-8 | Pavilhão soviético na Expo Art Déco. Paris, 1928. Arquiteto Konstantin | www.retropolis.net | 202 |
| 7-9 | Pavilhão soviético na Expo Art Déco. Paris, 1928. Arquiteto K. Melnikov. | www.retropolis.net | 202 |
| 7-10 | Wexner Center de Artes Visuais. Columbus, Ohio, 1983-9. | www.universitydistrict.org | 203 |
| 7-11 | Folie N7. Parque La Villette. Paris, 1982. Arquiteto Bernard Tschumi | PAPADAKIS, 1989. P, 371 | 203 |
| 7-12 | City Edge. Berlim. Arquiteto Daniel Libeskind | PAPADAKIS, 1989. P, 262 e 263 | 203 |
| 7-13 | Pavilhão de Humanidades. Universidade de Nova Iorque. | VON MOOS, 1987. P. 163. | 214 |
| 7-14 | Pavilhão de Humanidades. Planta do 1º pavimento. | VON MOOS, 1987. P. 164 | 214 |
| 7-15 | Pavilhão de Humanidades. Arena aberta. | VSBA | 215 |
| 7-16 | Pavilhão de Ciências Sociais. Universidade de Nova Iorque, 1970. | VON MOOS, 1987. P. 170 | 216 |
| 7-17 | Planta do campus destacando [...] | VON MOOS, 1987. P. 168 | 216 |
| 7-18 | Planta do Pavilhão de Ciências Sociais. | VON MOOS, 1987. P. 170 | 216 |
| 7-19 | Casa em Greenwich, Conecticut. 1972. Arquiteto Robert Venturi. | www.bobanddenise.org | 220 |
| 7-20 | Casa em Greenwich, 1972. | www.bobanddenise.org | 220 |
| 7-21 | Seattle Art Museum. 1991. | www.bobanddenise.org | 222 |
| 7-22 | Seattle Art Museum. Fachada principal. | www.bobanddenise.org | 222 |
| 7-23 | Seattle Art Museum. A escadaria no interior. | www.bobanddenise.org | 222 |
| 7-24 | Seattle Art Museum. A escadaria no exterior. | www.bobanddenise.org | 222 |
| 7-25 | North Penn Visiting Nurses. Filadélfia, 1961. Arquiteto Robert Venturi. | www.bobanddenise.org | 225 |
| 7-26 | Allen Art Museum. Oberlin College, Ohio. 1973. Arquiteto Robert Venturi. | www.bobanddenise.org | 226 |
| 7-27 | Institute of Scientific Information. Filadélfia, 1978. Arquiteto Robert | www.bobanddenise.org | 227 |
| 7-28 | Best Showroom. Oxford Valley, Pensilvânia. 1977. | www.bobanddenise.org | 227 |

| | | | |
|------|--|--|-----|
| 7-29 | Laboratório Lewis Thomas. Princeton, Nova Jersey. 1983. | www.bobanddenise.org | 227 |
| 7-30 | Gordon Wu Hall. Buttler College. Princeton, Nova Jersey. VSBA | www.bobanddenise.org | 227 |
| 7-31 | Edifício Frank G. Wells. Burbank, Califórnia. 1998. Arquiteto VSBA | www.bobanddenise.org | 227 |

Fontes das imagens

VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and Projects*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987.

BOESIGER, W. (Ed.) *Le Corbusier. Oeuvre Complète*. Volume 7. Zurique: Artemis, 1966. P. 60

BLAKE Peter. *God's own junkyard*. Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1964

BLASER, Werner. *Mies van der Rohe*. Londres: Thames and Hudson, 1972.

JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Londres, Academy, 1977

JOHNSON, Philip e WIGLEY, Mark. *Arquitectura Deconstructivista*. Barcelona; Gustavo Gili, 1988.

PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine & BENJAMIN, Andrew . (Ed.) *Deconstruction. Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli, 1989.

VSBA – Materiaç fornecido diretamente ao autor por cortesia de Venturi, Scott Brown and Associates Inc.

www.VSBA.com. Site oficial de Venturi, Scott Brown and Associates Inc.

www.bobanddenise.org. Site para-oficial de Venturi, Scott Brown and Associates Inc.

INTRODUÇÃO

SILVIO COLIN

1 – A POÉTICA DAS DIFERENÇAS

O título deste trabalho busca expressar a lente particular com que olhamos a obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown. Trata-se de uma análise que pretende colocar estes arquitetos como inseridos em uma vertente de pensamento muito característica dos tempos atuais, a “filosofia das diferenças”, que se insere no obra de vários filósofos, dentre eles Derrida e Vattimo, cujas idéias sustentam parte da minha argumentação. Falamos obviamente de uma tradição recente no campo da filosofia, crítica de arte, literatura e teoria da cultura, que se liga ao viés iniciado com a lingüística estrutural, continuado pelo estruturalismo (antropologia, filosofia, teoria política, psicanálise, semiótica etc.) e finalmente relacionado ao pós-estruturalismo.

Dois outros termos cogitados para constar do título, como referente principal da obra, “desconstrução” e “pós-estruturalismo”, foram preteridos ao termo “diferença” devido a outros fortes significados que aqueles carregam consigo. O primeiro, muito caro à arquitetura no momento, abordado especificamente em um dos capítulos, poderia expressar bem a nossa leitura não fosse o significante “desconstrução” ligar-se à arquitetura também de uma maneira diversa daquela que pretendemos, uma vez que designou toda uma vertente da produção arquitetônica das últimas décadas comprometida com um trabalho mais metodológico do que epistemológico, o qual enfatizamos.

“Pós-estruturalismo” também está ligado à “diferença”, pois grandes nomes que se lançam ao Pós-estruturalismo, como Deleuze, Vattimo, Foucault, Derrida, entre tantos outros, são correntemente definidos como participantes desta tendência.

Entretanto, a amplitude do termo, tomado *lato sensu*, refere-se a um espectro muito maior do pensamento, podendo ser entendido, num certo sentido, como tudo aquilo que vem depois da hegemonia da episteme estruturalista no pensamento europeu. Já o termo “diferença”, claramente irmanado a estes outros dois, é mais específico e mais ligado a nossas intenções. E no que se refere à ordenação intrínseca à arquitetura de Venturi e de Scott Brown, cabe, por analogia, a denominação poética das diferenças.

Utilizamos “diferença” neste trabalho para caracterizar a alternativa para a busca da “identidade”, relacionada à lógica formal, que orientou grande parte do pensamento filosófico da tradição ocidental em tempos modernos, e repercutiu profundamente na arquitetura. Segundo esta última, todo o pensamento era referenciado a um modelo externo, com o qual deveria identificar-se.

Do ponto de vista da Lingüística Estrutural, esse termo foi primeiramente adotado por Saussure para estabelecer a constituição dos sistemas, dentro dos quais, os termos da língua adquirem sua identidade pela diferença. “Na língua só existem diferenças”¹. Certas disciplinas fundamentais para o desenvolvimento da cultura ocidental no século XX, que tiveram por base este viés lingüístico, foram marcados por esta simples sentença.

Esse termo foi também utilizado por Heidegger, em uma outra apropriação, para conduzir o desenvolvimento de seu pensamento, no qual propunha abandonar a busca de identidade entre os conceitos de Ser e Ente. Nesta diferenciação estava, para o filósofo alemão, a possibilidade de um desvio da metafísica, iniciando-se com abandono do conceito tradicional de ontologia. Esta atitude teria a função de desencadear um pensamento autêntico, apoiando-se na noção de *Da-sein*, o ser no mundo.²

Derrida opõe à *diferença ontológica* de Heidegger a sua *diferença semiológica*³, onde este termo é apresentado como instância de uma nova disciplina por ele apropriada de I. J. Gelb, a *gramatologia*. Esta, na sua acepção, não apenas uma ciência da escrita, mas uma doutrina transcendental, uma “arquiescrita”, uma retenção da presença.⁴ O termo “diferença”, em Derrida, vai merecer a criação de seu famoso neologismo *différance*.⁵

¹ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995, p.139.

² ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. P. 325.

³ Idem, ibidem.

⁴ Idem, p. 571.

⁵ Ver adiante *Capítulo 7– A Desconstrução na Arquitetura de Robert Venturi e Denise Scott Brown*, em especial p. 213.

Com Gianni Vattimo, podemos transpor essas idéias para a arquitetura com mais facilidade, quando este, inspirado em Heidegger, desenvolve sua idéia de um pensamento fraco. O desenvolvimento do ser que não é, mas se transmite, apóia-se em uma nova visão do papel da arte, e no resgate de idéias extremamente ligadas ao fazer arquitetônico, como ornamento e monumento.

Sob todos esses aspectos, quer do ponto de vista ontológico ou semiótico, quer nos seus aspectos desconstrutivos ou fundamentais, o pensamento da diferença implica em uma superação de uma orientação unívoca, segundo a qual existe um único centro e uma única verdade, e aceita a existência de orientações distintas que podem conviver em sua alteridade. O outro, quer seja outro no sexo, na política, na religião, na etnia, tem a sua verdade e essa verdade tem que ter lugar no conjunto de nossas idéias.

A expressão ora utilizada nesta Tese, “poética⁶ das diferenças”, centra a sua análise no fazer e nas possibilidades expressivas de uma linguagem, naturalmente acusando uma superação daquilo que poderíamos chamar uma lógica da identidade.

Pensamos que, em muitos aspectos, a obra de Venturi e Scott Brown ultrapassa o pensamento da época e insere-se nessa nova perspectiva, e suas proposições apresentam-se alinhadas com o que chamamos “poética das diferenças”. Esta obra, ao constituir-se, primeiramente em uma crítica a desenvolvimento tardio do Movimento Moderno, que claramente inspirava-se numa lógica da identidade, qualifica-se diferentemente. Nos seus desdobramentos, no trabalho com o significado, com o ornamento, com o grotesco, com a desconstrução do logocentrismo arquitetônico, justifica plenamente a nossa abordagem, e achamos que o título escolhido bem expressa esta nossa leitura.

2 – ALGUMAS IDÉIAS E SUA HISTÓRIA⁷

⁶ O termo “poética” é aqui utilizado preferencialmente no sentido em que é frequentemente utilizado na lingüística, i.e. para designar a atividade de exploração das possibilidades expressivas de uma linguagem em particular. Assim é definido por CÂMARA, Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática*. Petrópolis, Vozes, 1986. Para uma discussão do termo e o uso que aqui fazemos, ver COLIN, Silvio. *A poética da arquitetura pré-moderna no Rio de Janeiro* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro. PROARQ, UFRJ, 1999.

⁷ O subtítulo faz referência a um texto de Denise Scott Brown – *Some Ideas and their history* –, parte do ensaio “*Architecture as Patterns and Systems*” in: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. P. 105-119.

Em meados dos anos 1960 Robert Venturi surpreendeu não somente os estratos acadêmicos, mas o meio arquitetônico em geral com o lançamento do livro *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nele se iniciava uma crítica contundente ao chamado Movimento Moderno, que repercutiria com extremo vigor nos anos 1970 e 80. O seu “*less is a bore*”, paródia do indefectível “*less is more*” de Mies van der Rohe, era ao mesmo tempo uma resposta e um primeiro item de uma carta de intenções.

Fartamente apoiado em exemplos da arquitetura histórica, cujo espectro ele estendeu desde a arquitetura bizantina, passando pelo barroco, e mesmo em alguns exemplos da arquitetura eclética de Sir Edwin Lutyens e Frank Furness, com o contemporâneo representado por Alvar Aalto, Louis I. Kahn e em alguns momentos Le Corbusier, Venturi procurava mostrar que não mais era possível reduzir a arquitetura à simplicidade anódina que era praticada pelo chamado Estilo Internacional. O livro foi bem aceito e ganhou lugar de destaque na bibliografia arquitetônica ocidental, seguido de outros trabalhos escritos e muita obras projetadas e construídas, e introduziu definitivamente Venturi ao ambiente do debate arquitetônico, o qual não seria mais o mesmo após o seu ingresso.

Passado quase meio século, muitos livros e edifícios depois, podemos fazer uma avaliação desta participação, assim como uma releitura de sua obra, com base na episteme atual.

2. 1 – ROBERT VENTURI: PRINCETON E ROMA

Robert Venturi ligou-se ao mundo da arquitetura e das artes muito cedo. Seu pai, um comerciante de frutas originário de família muito pobre, não pode concluir o segundo grau⁸. Entretanto fez prosperar seu negócio e pode deixar ao filho o legado da formação universitária. O olhar do pequeno Bob sempre esteve voltado para a arquitetura, o que o fazia ser considerado enfadonho pelos seus colegas; enquanto estes queriam jogar bola ou boxear, ele gostava de brincar nas caixas de areia, fazendo casas, mudando os contornos da paisagem.⁹

Em um dos dias provavelmente mais importantes de sua vida, quando do recebimento do Prêmio Pritzker, em 1991, recordava comovido de seu pai.

Eu me lembro nitidamente em uma das minhas primeiras viagens a Nova Iorque – talvez eu tivesse oito anos – meu pai ordenou ao

⁸ VENTURI, Robert. Disponível em: <<http://storiesofhouses.blogspot.com/2005/11/vanna-venturi-house-in-philadelphia-by.html>> Acesso em: 30 agosto de 2002. 9h 30 min 12 s.

⁹ VENTURI, Robert. Depoimento. Disponível em <<http://www.bobanddenise.org/filmproject.php>> Acesso: 12 de setembro de 2008, 18h 36 min 18 s. Tradução nossa.

motorista de táxi para parar e esperar quando nos aproximamos da Penn Station na Sétima Avenida, e me conduziu pela galeria na qual podíamos observar o grande hall, inspirado nas Termas de Caracalla. Eu nunca esquecerei a revelação de tirar o fôlego daquele monumental espaço cívico banhado pela luz ambiente vinda dos clerestórios.¹⁰



Fig. I- 1 – Robert Venturi criança



Fig. I- 2 – Hall da Penn Station. Concluída em 1910. Arquitetos McKim, Mead, and White.

Talvez estivesse nascendo ali a paixão por Roma e pela arquitetura que o levaria em 1954 a conquistar o *Prix-de-Rome* e permanecer na *American Academy* daquela cidade em estudos por dois anos. Deve a seu pai também a modesta herança que lhe permitiu a coragem e a independência necessárias a um jovem pensador sobre arquitetura.

A mesma admiração guarda de sua mãe, “uma pessoa maravilhosa” que também não pôde concluir os estudos de segundo grau porque sua família não podia sequer comprar-lhe um agasalho¹¹ e que chegou a trabalhar por quatro dólares a hora em uma loja de departamentos. Ela se tornou depois uma jovem socialista. Nas suas leituras especializou-se em Bernard Shaw e nos socialistas Fabian. Era uma pacifista e, juntamente com seu pai, ligou-se a *Society of Friends*¹². Suas posições políticas não ortodoxas, socialistas e pacifistas prepararam o jovem Venturi para sentir-se quase confortável como um intruso^{13, 14}

¹⁰ VENTURI, Robert. “Robert Venturi’s response at the Pritzker prize award ceremony at the Palácio de Iturbide, México City, My 16, 1991”. In: VENTURI, Robert. *Iconography and electronics upon a generic architecture*. Cambridge, MA: Mitpress, 1996, p. 97. Tradução nossa.

¹¹ VENTURI, Robert. Disponível em: <<http://storiesofhouses.blogspot.com/2005/11/vanna-venturi-house-in-philadelphia-by.html>> Acesso em: 30 agosto de 2002. 9h 32 min 18 s. Tradução nossa.

¹² Também conhecida como *Quakers*. Sociedade religiosa criada na Inglaterra no século XVII, e sediada na Filadélfia a partir do século XIX. Segue a filosofia do cristianismo, porém rejeita qualquer forma de simbolismo religioso ou sacramentos. Procuram testemunhar sua fé na vida cotidiana cultuando a paz, a verdade, a simplicidade e a igualdade.

¹³ No original “outsider”.

¹⁴ VENTURI, Robert. Discurso de aceitação do Pritzker Prize. Disponível em <http://www.pritzkerprize.com/laureates/1991/> . Acessado em 27 de outubro de 2010, às 8h 38 min. Tradução nossa.

2.2 – FORMAÇÃO ACADÊMICA

Venturi fez seus estudos secundários na *Episcopal Academy* em Merion, Pensilvânia, um das mais respeitadas instituições de ensino médio norte-americana. Coursou arquitetura na Universidade de Princeton, onde se graduou *Summa Cum Laudae* ¹⁵. Viu em Princeton um belo ambiente onde em uma simples caminhada descobria uma infinidade de coisas jamais sonhadas. Venturi considerava-se um filho agradecido de Princeton; agradecido mas independente, pois em Princeton ele e seus colegas adquiriam “educação”, não uma “ideologia” ¹⁶, como dizia. Venturi explica que, nos anos 1950, Princeton era considerada *passé*, “atrasada” ¹⁷, dominada por Jean Labatut, um arquiteto francês de formação *beaux-arts*. Harvard era “o lugar”, incorporada com o espírito da época, onde Walter Gropius,

[...] com as idéias da Bauhaus ainda frescas, instilava confiante os cânones da arquitetura Moderna, e Sigfried Giedion, ao mesmo tempo, interpretava a história da arquitetura como uma justificação da Arquitetura Moderna, colocando-a como a culminância da história.¹⁸

Labatut, também um convincente modernista, transmitia aos alunos os princípios da projeção moderna, mas não via o Movimento Moderno como uma culminância dos tempos, mas apenas como um vocabulário apropriado a nossos dias. Era um começo, não o fim, e sempre interpretado dentro do contexto histórico.¹⁹

As vívidas e criativas analogias históricas de Labatut ²⁰ trabalharam no sentido de enriquecer a visão do curioso estudante. Desse arquiteto e professor, Venturi aprendeu não somente sobre questões metodológicas de composição, mas também sobre questões fenomenológicas, sobre a percepção dos edifícios pelo público nas ruas.²¹

¹⁵ “*Com a Maior das Honras*”. A maior distinção em uma titulação universitária nos níveis do mestrado ou doutorado.

¹⁶ VENTURI, Robert. “Essay derived from the acceptance speech, The Madison Medal, Princeton University” (escrito em 1985). In: VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *Iconography and electronics upon a generic architecture*. Cambridge,MA: Mitpress,1996. P. 93. Tradução nossa.

¹⁷ *Backwater* no original.

¹⁸ Idem nota 8, p. 94.

¹⁹ Idem, ibidem.

²⁰ Idem nota 3.

²¹ Disponível em: <<http://www.bookrags.com/biography/robert-venturi/>> Acesso em: 29 setembro de 2010. 9h. Tradução nossa.

Outro mestre admirado era Donald Drew Egbert, seu professor de História da Arquitetura Moderna e, mais tarde, seu orientador para o Mestrado. Egbert

[...] descrevia as glórias da arquitetura Moderna, mas sempre dentro do contexto histórico, empregando a história para descobrir e iluminar, nunca para justificar ou promover – história que implicitamente reconhece o Modernismo arquitetônico como uma direção válida para aquela época, mas um Modernismo com que nós estudantes podíamos nos envolver, não um Modernismo como fim da história, como uma ideologia. Em Princeton eu era verdadeiramente um estudante e não um seminarista – alguém que recebe o mundo que deveria ser universalmente disseminado. Em Princeton nós, estudantes de arquitetura, éramos encorajados a ir adiante.²²

É dessa época, verão de 1947, o início de um importante relacionamento. Venturi trabalhava com o arquiteto Robert Montgomery Brown, cujo escritório era no mesmo edifício de Louis I. Kahn. Encontravam-se no elevador e Kahn, muito cordial, dava atenção ao tímido recém formado. Em 1950, Bob convidou Kahn para integrar a sua banca de mestrado, que também contou com a presença de George Howe. Quando Bob ganhou o *Prix-de-Rome*, Kahn também estaria no Júri. Havia entre eles uma admiração mútua, que posteriormente se transformaria em uma grande amizade e mútua influência arquitetônica.

[...] Apesar de sua posição inicial de discípulo e protegido de Kahn, as influências arquitetônicas iam nas duas direções; isto é, Bob ensinou a Kahn tanto quanto aprendeu dele e a última fase da carreira arquitetônica de Kahn deve ser vista como sob a influência de Venturi [...] Quando Lou morreu, Bob chorou. Eu penso que ele sentiu ter perdido uma mãe arquitetônica.²³

Robert Venturi trabalhou um ano com Oscar Stonorov e Kahn o recomendou a Eero Saarinen, com quem Bob trabalhou por dois anos, de 1951 a 1953. Em 1953 trabalharia alguns meses para o próprio Louis I. Kahn, e seria seu assistente na Universidade da Pensilvânia. Os dois anos seguintes foram dedicados a *American Academy* em Roma. Ao retornar, em 1956, ficou nove meses no escritório de Kahn, o

²² VENTURI, Robert. "Robert Venturi's response at the Pritzker Prize Award Ceremony at the Palácio de Iturbide, Mexico City. May 16, 1991." In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *Iconography and electronics upon a generic architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. P. 97. Tradução nossa.

²³ SCOTT BROWN, Denise. "A worm's eye view of recent architectural history" In: *Architectural Record*, Fevereiro de 1984, pp. 69-81. P. 73. Tradução nossa.

qual deixou para abrir sua própria firma. Durante este período, Venturi assistiu novamente a Kahn na Universidade da Pensilvânia.²⁴

2.3 – A IMPORTÂNCIA DO CONTEXTO

Context in Architectural Composition foi o título da dissertação de Venturi para obtenção do título de *Master in Fine Arts* na Universidade de Princeton. Foi sua primeira incursão na teoria da arquitetura. Além disso, o tema era o primeiro item de uma agenda de interesses aos quais seria fiel pelo resto de sua vida. A inspiração lhe veio quando se deparou com o conceito de contexto perceptual na psicologia da Gestalt e reconheceu sua relevância na arquitetura.

[...] em uma época em que a arquitetura era exclusivamente projetada de dentro para fora e o Modernismo era confiantemente promovido como universalmente aplicável.²⁵

Em sua tese, Venturi aponta três principais motivações para aquele trabalho: sua impaciência com a falta de indicações sobre o sítio nos projetos produzidos pelo *Beaux Arts Institute of Design* de Nova Iorque, que frequentou quando estudante; suas interpretações das observações durante a viagem que empreendeu a França e Itália, em 1948, quando sempre lhe causava surpresa o conjunto formado pelos edifícios medievais e barrocos e o sítio onde era implantado; finalmente sua descoberta da psicologia da Gestalt, que lhe deu uma base teórica para a discussão das suas reações perceptuais.²⁶

A idéia de que o significado deriva do contexto, quando aplicada à arquitetura, era revolucionária nos anos 1950. Venturi declara que a partir de então a proposta foi reconhecida e aceita, mas também mal entendida e simplisticamente explorada,

²⁴ Apud RODELL, Sam. *The Influence of Robert Venturi on Louis Kahn*. Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Arquitetura da WASHINGTON STATE UNIVERSITY em maio de 2008. Disponível em www.spokane.wsu.edu/Academics/Design/documents/S_Rodell_09858138.pdf. Acessado em 11/10/2010, às 19h e 38min. Tradução nossa. Especialmente SCOTT BROWN, Denise. "A Worm's Eye View of Recent Architectural History (Selected Excerpt)", p. 80. Visitado em 29 de setembro de 2010, à 9 h 16 min.

²⁵ VENTURI, Robert. "Introduction to my M. F. A. Thesis". In: VENTURI, Robert. *Iconography and electronics upon a generic architecture. A view from the drafting room*, Cambridge, Mass: Mit Press, 1996. P. 333. Tradução nossa.

²⁶ VENTURI, Robert. "Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University. In: : VENTURI, Robert. *Iconography and electronics upon a generic architecture. A view from the drafting room*, Cambridge, Mass: Mit Press, 1996. P. 335. Tradução nossa.

sobretudo ao se ignorar que a harmonia contextual pode derivar tanto da analogia quanto do contraste. Era o que lhe mostrava seu grande mestre Jean Labatut.²⁷

Ainda marcante para a sua formação foi a segunda viagem que fez a Roma, agora como um *Prix-de-Rome*, definitiva para o fechamento de algumas de suas idéias, e o cruzamento que a partir de então fez, como nenhum outro arquiteto ou teórico, da arquitetura moderna com a arquitetura histórica.

Pouco antes de me graduar, eu fui a Roma, e eu me apaixonei por Roma. Eu comemorava todos os anos o aniversário de meu primeiro dia em Roma. E eu tive muita sorte quando voltei e lá vivi por dois anos. Eu me sentia no céu, andando pelas suas ruas.²⁸

Eu podia sair todos os dias no céu da arquitetura, e aprender novas lições via Miguelangelo, Borromini, Brasini, colinas, e outros mentores e lugares históricos. Lá descobri a validade do Maneirismo na arte para nossos dias, e sob esta perspectiva, como um expatriado, pude melhor perceber meu próprio país e o gênio de seu fenômeno cotidiano, ver *Piazza Navona* e *Main Street*.²⁹

Muitas lições que o jovem arquiteto trouxe de Roma, aplicou nos seus projetos e explorou nos seus escritos posteriores: questões de simetria, de escala, de hierarquias etc. Mas parece que o que mais o impressionou, visto que repetirá até os dias de hoje, foi o modo de fazer maneirista, cujos temas Venturi descreve como: a quebra de regras por pessoas que conhecem bem as regras; o fastio com as regras por conhece-las tão bem; a quebra da disciplina, desde que tudo é exceção; e uma necessidade da quebrar de regras devido à complexidade e contradição das situações nas quais se constrói.³⁰

A admiração por seu pai e sua mãe, ambos muito ligados à arquitetura e às artes, e as lições cotidianas recebidas desde a infância, a orientação de Jean Labatut e Donald Drew Egbert em Princeton, o convívio com Louis I. Kahn, suas pesquisas sobre contexto, que geraram sua dissertação de mestrado, e sua experiência na “cidade eterna” foram a forja para a sua primeiro grande obra escrita e para os seus primeiros projetos.

²⁷ VENTURI, Robert. “Architecture as sign rather tha Space” In: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. P. 7. Tradução nossa.

²⁸ VENTURI, Robert. Depoimento. Disponível em <http://www.bobanddenise.org/filmproject.php>. Visitado em 12 de setembro de 2008, 18h 36 min. Tradução nossa.

²⁹ VENTURI, Robert. “Robert Venturi’s response at the Pritzker Prize Award Ceremony at the Palácio de Iturbide, Mexico City. May 16, 1991.” In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *Iconography and electronics upon a generic architecture*. Cambridge, MA: Mitpress, 1996. P. 99. Tradução nossa.

³⁰ VENTURI, Robert citado em SCOTT BROWN, Denise. “Mannerism, because you can’t follow all the rules of all the systems all the time”. In: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. P. 212.



Fig. I - 3 – Robert Venturi em Princeton

2.4 – COMPLEXIDADES E CONTRADIÇÕES

Em 1958, Venturi iniciou seu próprio escritório como sócio da firma Venturi, Cope e Lippincott. Em 1961 associou-se a William Short e, em 1964, iniciou uma duradoura parceria com o arquiteto John Rauch. Desta época são duas de suas mais marcantes obras, de que falaremos em detalhe mais adiante: *A Guild House* e a *Vanna Venturi House*, concluídas em 1964. Venturi dividia seu tempo então entre sua atividade prática, como titular de sua firma de projetos, e sua atividade acadêmica, lecionando na Universidade da Pensilvânia.

Em 1966 saiu a primeira edição de seu livro *Complexity and Contradiction in Architecture*, o qual seria um divisor de águas no pensamento arquitetônico ocidental vigente. Tão importante quanto o conteúdo do livro em si foi o prefácio de Vincent Scully, um crítico dos mais influentes, que deu seu aval ao livro com palavras corajosas.

É um livro extremamente americano, rigorosamente pluralístico e fenomenológico no seu método. [...] É ainda, provavelmente, o mais importante escrito sobre o fazer arquitetônico desde “Por uma arquitetura” de Le Corbusier, de 1923. Na verdade, a posição de

Venturi parece exatamente oposta à de Le Corbusier, seu primeiro e natural complemento através do tempo.³¹

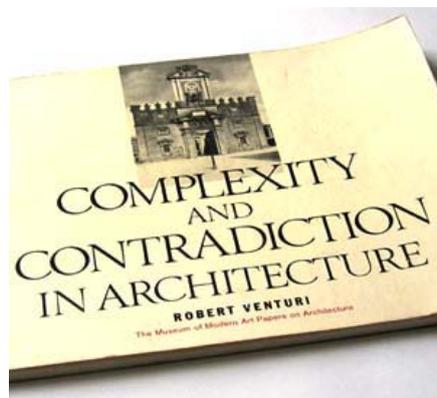


Fig. I - 4 – A obra seminal de Robert Venturi.

Scully continua o seu vaticínio dizendo que Venturi é dos poucos arquitetos americanos cujo trabalho se aproxima da estatura trágica, na tradição de Furness, Sullivan, Wright e Kahn. E não deixa de perceber o quanto as idéias de Venturi, já naquele momento, despertavam o mais amargo ressentimento nas mentes acadêmicas da geração Bauhaus, os quais, em sua estética puritana não admitiam o humor, a ironia e o reconhecimento da cultura popular, e, no entanto, eram incapazes de lidar com a escala monumental, e eram tão subservientes à tecnologia.³²

O aval de Vincent Scully funcionou como um forte apadrinhamento. Chamou a atenção das mentes mais abertas e funcionou como um escudo protetor que permitiu a Venturi prosseguir com o que tinha de melhor, sua crítica aguda, seu humor inovativo, suas idéias revolucionárias.

O livro resume e explora suas experiências e descobertas recentes. Fundem-se nele as observações que trouxe da Europa histórica, sobretudo de Roma, de Miguelangelo, Borromini, Bernini, Brasini, mas também da Inglaterra, de Hawksmoor, Soane, Lutyens com suas lições da arquitetura européia moderna, de Le Corbusier, de Aalto, e americana, de Wright e Kahn. Está ali também sua tese sobre contexto e significado, e suas descobertas resultantes do confronto entre arquitetura comercial e manifestações populares com as práticas maneiristas do século XVI. Tudo isto foi submetido a um método que Venturi deduziu da crítica literária via T. S. Eliot.

Ainda no prefácio Venturi se confessa um arquiteto prático e suas idéias são um derivado da crítica que acompanha o trabalho e que são de importância capital no trabalho criativo. Cita Eliot.

³¹ SCULLY, Vincent. "Introduction" In: VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966, p. 9. Tradução nossa.

³² Idem, ibidem, p. 11.

[Esta atividade crítica é] provavelmente, na verdade, a maior parte do trabalho de peneirar, combinar, construir, expungir, corrigir, testar; este assustador e árduo trabalho é ao mesmo tempo crítico e criativo. E digo ainda que o criticismo empregado por um escritor talentoso e treinado em seu próprio trabalho é a mais vital, a mais elevada forma de crítica.³³

A partir daí Venturi conclui

Estes métodos críticos são válidos para a arquitetura também: a arquitetura é aberta à análise como qualquer outro aspecto da experiência, e se torna mais vívida através das comparações. A análise inclui o desmembramento da arquitetura em elementos, uma técnica que eu frequentemente utilizo...³⁴

O método de crítica literária de Eliot é estratégico para Venturi, pois nele encontrou respaldo para muitas de suas reflexões a respeito da relação da arquitetura histórica com a moderna. Suas descobertas em Princeton e Roma haviam sido pensadas antes para a literatura.

Tradição é uma questão de maior amplitude. Não pode ser herdada, e se você a quer, terá de obtê-la a custo de muito trabalho. Ela envolve, em primeiro lugar, o senso histórico, quase indispensável para alguém que deseja ser poeta depois dos vinte e cinco anos; e o senso histórico envolve percepção, não tanto do que é passado do passado³⁵, mas da sua presença; o senso histórico compele um homem a escrever não meramente com sua própria geração nos ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura da Europa tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea.³⁶

Nesta época, a crítica arquitetônica dirigia-se aos planos formal, histórico, psicológico (com ênfase nas psicologias mais pragmáticas) e sociológico. A crítica fenomenológica estava dando seus primeiros passos³⁷; o livro inicial de Venturi, além de se utilizar da crítica psicológica, via Gestalt, e da crítica fenomenológica, inaugura, por assim dizer, a crítica semiótica da arquitetura. O termo semiótica, ou semiologia,

³³ ELIOT, T. S. Apud VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966, p. 13. Tradução nossa.

³⁴ VENTURI, Robert. *Ibidem*.

³⁵ No original "the pastness of the past".

³⁶ ELIOT, T. S. *Selected essays*, 1917-1932. Apud VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966, p. 13. Tradução nossa.

³⁷ O livro de Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge MA: MIT Press), um marco da abordagem fenomenológica, é de 1960.

não é utilizado em nenhum momento; nem mesmo nos livros que se seguem (*Learning from Las Vegas, A view from the Campidoglio*, etc.), onde a semiótica é aplicada com mais vigor, o termo é usado. Porém o método está presente na terminologia utilizada e na preocupação constante com o significado, os signos e a comunicação na arquitetura.

O seu “Gentil Manifesto”, na abertura do livro, um pequeno texto de menos de 400 palavras, que posteriormente se tornou um dos mais conhecidos no universo arquitetônico ocidental, é uma espécie de plano da obra, no que se refere ao livro, e uma espécie de carta de intenções, no que se refere à sua atividade profissional, à qual Venturi tem sido fiel até os dias de hoje, com uma coerência admirável, embora a coerência não seja exatamente um dos atributos buscados por Venturi. Fala-nos de sua preferência pela arquitetura ambígua, acolhedora de problemas e incertezas, convencional, inclusiva e rica de significados, e descarta a arquitetura direta e franca, exclusivista, articulada, acomodativa e inovadora, expressiva, mas não significativa. De maneira “gentil” conclui que “menos não é mais”³⁸. Mais adiante no livro seria menos gentil e escreveria um de seus próprios lemas: “Menos é chato”³⁹, que hoje é tão famoso quanto lema original.⁴⁰

Nesse texto aparece ainda uma expressão recorrente nos textos futuros e que bem definirá toda a busca de Venturi e seus parceiros, sobretudo Denise Scott Brown: “vitalidade desordenada”⁴¹. A expressão é contraditória com a busca vigente na arquitetura daqueles dias, influenciada pelo purismo corbusiano e pelo funcionalismo bauhausiano: a “óbvia unidade”. Este “gentil manifesto”, dadas as suas características de síntese, tem funcionado independente do contexto em que foi gerado: o livro como um todo.

Com uma farta exposição de exemplos (no corpo principal do texto, excluindo a apresentação das obras pessoais o livro, apresenta 253 fotos), Venturi desenvolve nos capítulos seguintes seus argumentos em favor da complexidade e da contradição. .

Interessante notar que as palavras de encerramento, uma defesa do “caos” da *main street*⁴² poderiam ser consideradas as primeiras palavras de seu próximo livro, *Learning from las Vegas*, que escreveu em parceria com Denise Scott Brown e Steven Izenour.

A apresentação de obras pessoais, a seguir, não é apenas uma autopromoção, mas uma prova de que as idéias defendidas no texto, tão originais para a época,

³⁸ “*Less is not more*”. Referindo-se ao lema de Mies van der Rohe “*Less is more*” (menos é mais”).

³⁹ “*Less is a bore*”.

⁴⁰ VENTURI, Robert. “Nonstraightforward architecture; a gentle manifesto”. In: : VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Ar, 1966, p. 16.

⁴¹ *Messy vitality*.

⁴² Ver adiante nota 42, Capítulo 3 – A colher de pau, pág. 118.

poderiam ser aplicadas na atividade projetual do arquiteto. Diferentemente da maioria dos críticos, Venturi nos abre uma possibilidade de uma avaliação dos resultados da aplicação de suas idéias, mostrando que seu livro não era apenas de crítica, mas um efetivo programa para a prática arquitetônica.

As teorias expostas em “Complexidades e contradições da arquitetura” seriam, para muitos o início de uma grande tendência na arquitetura – o Pós-modernismo. Embora seu autor reconheça sua influência, não gosta do rótulo. A verdade é que muita coisa que mudou na arquitetura ocidental a partir de 1966 tem a ver com as idéias de Robert Venturi.

O livro foi tardiamente publicado em português, apenas em 1995. Hoje existem traduções em 18 línguas, incluindo japonês, francês, espanhol, alemão, grego, italiano, chinês, servo-croata, húngaro, turco, finlandês, até mesmo uma versão *samizdat*⁴³ em tcheco-eslovaco. Em 1996 o livro recebeu o *Classic Book Award* da sétima premiação anual de AIA (American Institute of Architects).

As idéias desenvolvidas em *Complexity and Contradiction in Architecture* estavam longe de esgotar a participação de Venturi no cenário crítico da arquitetura. Tudo o que viria adiante, porém, teria também a marca de outro poderoso pensamento crítico – de Denise Scott Brown.

2.5 – DENISE SCOTT BROWN: JOANESBURGO, LONDRES, PENSILVÂNIA.

Denise Lakofski nasceu em Nkana, Zâmbia, filha de pais judeus, e sua família mudou-se quando ela tinha dois anos para Joanesburgo. Sua mãe estudara arquitetura até o segundo ano, mas não concluiu o curso. Quando se casou, entretanto, convidou seus antigos colegas para projetar sua bela casa. Denise lembra que, aos quatro anos, tentava entender as cópias heliográficas do projeto da casa, as quais observava admirada. Esta casa foi um marco arquitetônico de Joanesburgo e este foi provavelmente seu maior impulso para estudar arquitetura. Porém suas idéias trilhariam um caminho tortuoso, em nada facilitado pelo pluriculturalismo que envolvia a criança e depois a jovem Denise.

⁴³ *Samizdat*. Em russo, "auto-publicado". Os *samizdats* eram meios que muitos autores russos utilizaram para distribuir, clandestinamente, textos proibidos pelo regime stalinista, a única alternativa para publicar obras de autores estrangeiros e nacionais censurados pela “Cortina de ferro”.
(<http://recantodasletras.uol.com.br/e-livros/1462597>)



Fig. 1 - 5 – Denise criança.



Fig. 1 - 6 – A bela casa dos Lakovski, em Joanesburgo. Arquitetos Hansen, Tomkim e Finkelstein.. 1935.

Ouviu certa vez, de sua professora de arte Rosa van Gelderen, uma refugiada judia: “Você nunca será uma artista criativa se não pintar o que está ao seu redor” ⁴⁴. E o que estava ao seu redor era a vida dos africanos nas ruas de Joanesburgo. Veio daí o seu interesse pela cultura popular que, anos mais tarde dirigiria seu olhar para Las Vegas. Antes disso, porém, veria nascer em si certa xenofobia.

Fazíamos cartões de Natal na escola [...] Uma criança judia pintando cartões de natal. Naquela escola inglesa, pintávamos cenas com neve em Surrey. Isto acontecia no meio do verão sul-africano. Uma versão extrema desta dominação cultural colonial era um filme mostrando jovens negros franceses do Oeste da África recitando lições dizendo “*nos ancêtres les Gaulois*” (nossos ancestrais os gauleses).⁴⁵

Denise estudou arquitetura na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, de 1948 a 1952, e lá conheceu o primeiro marido, Robert Scott Brown. Em 1952, foi para Londres e ingressou na Architectural Association (AA). O ativismo político era parte da educação universitária naqueles tempos de pós-guerra em uma sociedade de levante social. Denise menciona a geração “*look-back-in-anger*” ⁴⁶,

⁴⁴ SCOTT BROWN, Denise. “Some Ideas and their history”. In: : VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. P. 105. Tradução nossa.

⁴⁵ SCOTT BROWN, Denise. “Some Ideas and their history”. In: : VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. P. 107. Tradução nossa.

⁴⁶ *Look back in anger* é o título de uma peça de John Osborn apresentada pela primeira vez em 1956, que através de um conflito de um casal mostra a profunda mutação cultural ocorrida então na Europa: a valorização do modo jovem de ser, a liberação sexual, a mudança na estrutura das famílias, o questionamento dos valores morais vigentes e sua transgressão. O título da peça, juntamente com a expressão *angry young men* caracterizaram aquele momento.

característica da Inglaterra e da Europa daqueles dias, tentando a reconstrução não somente física, mas também cultural, social e moral. Denise relembra que antes de Jane Jacobs, Michael Young e Peter Willmott, sociólogos pesquisadores da AA, criticavam a fratura social induzida pelo planejamento urbano. Associados aos pensadores estava um grupo de artistas, o *Independent Group*, que contava com artistas ligados à nascente Pop Art e arquitetos como Alison e Peter Smithson.

Denise e Robert Scott Brown, com quem se casou em 1955, juntaram-se a um grupo de estudantes cuja visão era semelhante à de Alison e Peter Smithson. Este grupo admirava a iconografia modernista dos elevadores de grãos corbusianos, as fábricas inglesas oitocentistas, feitas em tijolos, mas também admiravam a arquitetura comercial. Tanto no Team 10 quanto nos smithsonianos novos brutalistas havia um sentimento, maior ou menor, dependendo de quem se tratava, de renovação e mesmo de um “vitalidade iconoclástica”⁴⁷

Mas meus colegas ingleses estavam mudando da adesão à desconfortável solução direta para saborear a desconfortável solução indireta: o Maneirismo. A quebra de regras do Maneirismo parecia importante não como uma expressão de neurose (uma primeira interpretação), mas como um caminho de aproximação à complexidade da vida. Combinar Maneirismo com a *Neue Sachlichkeit*⁴⁸ sugeria que quebrar regras estéticas para atender a exigências funcionais poderia produzir excitação estética.⁴⁹

Nos anos de 1956 e 1957 Denise e Robert Scott Brown viajaram pela Europa seguindo um itinerário que contemplava a arquitetura Moderna de vanguarda e a arquitetura Maneirista. Frequentaram, em Veneza, a *CIAM Summer School* para jovens arquitetos. Lá testemunharam a eminente dissolução dos Congressos. Trabalharam no verão, em Roma, para o arquiteto Giuseppe Vaccaro. Em 1957, voltaram para a África por alguns meses. Em 1958 viajaram em definitivo para os Estados Unidos, para o único lugar em que se estudava arquitetura naquele país, segundo Peter Smithson – a Universidade da Pensilvânia, porque Louis Kahn ensinava lá.

⁴⁷ SCOTT BROWN, Denise. “Some Ideas and their history”. In: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. P. 110. Tradução nossa.

⁴⁸ *Nova Objetividade*. Poética pictórica vigente na Alemanha nos anos 1920 que se constitui em um desdobramento e uma crítica ao Expressionismo. Influenciou muito o pensamento da Bauhaus dos últimos anos. Na arquitetura tem muita relação com a visão funcionalista e a estética reductiva que viria a caracterizar a Bauhaus e seus seguidores. Diziam: “Se você olha de perto um problema, a solução que você encontra pode ser feia, mas esta feiúra pode estar certa.”

⁴⁹ SCOTT BROWN, Denise. Idem.

Em 1958, quando partimos para a América, nossa viagem de estudos e descobertas transmutara-se em algo diferente. Eu senti que plantara meus pés na arquitetura e compreendera meus temas mais importantes. Estes temas, ainda vigentes para mim, [...] seriam muito influenciados pelos anos seguintes de estudos na Universidade da Pensilvânia.⁵⁰

Entraram para o Departamento de Planejamento Urbano e tiveram a decepção de saber que Louis Kahn não ensinava lá. Seu orientador David Crane, entretanto, os fez ficar no departamento, prometendo que se empenharia para que tivessem o melhor de Kahn. Mas eles precisavam daquilo para retornar à África, como pretendiam.

Denise interessou-se diretamente pelas idéias do seu professor Herbert Gans, que recentemente havia se mudado para Levittown⁵¹, Nova Jersey para ser um observador-participante do nascimento desta comunidade. Dizia que Gans era seu padrão de medida. As comunidades planejadas haviam sido o tema de Denise para a tese apresentada em 1954 para a *American Association* em Londres. A partir daí desenvolveu uma consciência de planejamento social, que ainda hoje segue. Enquanto lecionava na Universidade da Pensilvânia, freqüentou como ouvinte cursos de sociologia, ciências regionais, desenvolvimento econômico, teoria da decisão, teoria do planejamento, computação, planejamento de tráfego e modelos de transportes.

A crítica de Herbert Gans, segundo Denise, antecipou Jane Jacobs de maneira mais ampla e acadêmica⁵². Temas antigos que trazia de suas observações sobre o colonialismo na África, como “o que é e o que deve ser” – o quanto pode o “deve ser” das recomendações divergir do “é” da vida real – encontraram finalmente uma forma e um caminho acadêmico.

⁵⁰ SCOTT BROWN, Denise. *Idem*, p. 112.

⁵¹ Ver adiante Capítulo 4 – Os Signos da Vida, P. 135 e seg.

⁵² SCOTT BROWN, Denise. “Some Ideas and their history”. In: : VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. P. 113.



Fig. 1 - 7 – Denise Scott Brown estudante. em Londres



Fig. 1 - 8 – Fisher Fine Arts Library (Furness Building) Universidade da Pensilvânia.

Os planos de Denise de voltar para a África do Sul mudaram. Em 1959, seu marido Robert faleceu em um acidente de carro. Ficou na Universidade da Pensilvânia. Lecionou com Kahn, com quem brigava frequentemente (*“Era uma boa briga entre colegas”*⁵³). Kahn era assistido por Robert Venturi.

*Robert Venturi e eu nos encontramos como membros da faculdade na Universidade da Pensilvânia em 1960 na minha primeira reunião da Escola de Belas Artes, quando eu fiz um apaixonado apelo para que a universidade não demolisse a Biblioteca Furness⁵⁴ – Pode-se imaginar que eles estavam planejando isto? A faculdade votou contra a demolição. Após a reunião Bob se apresentou: “Eu concordo com tudo o que você disse. Meu nome é Robert Venturi.” E eu respondi: “Se você concordou comigo, porque não disse alguma coisa”?*⁵⁵

O relacionamento que começava naquele momento dura até os dias de hoje. Tinham muito em comum. Denise enumera os interesses que partilhavam: pluralismo, multiculturalismo, ativismo social, simbolismo, iconografia, arte impura, Pop Art, cultura

⁵³ Idem, ibidem.

⁵⁴ O edifício é hoje conhecido como *Fisher Fine Arts Library*. Foi objeto de um trabalho de restauração pelo escritório de Venturi e Scott Brown (VSBA) em 1991.

⁵⁵ Idem, p. 117. Tradução nossa.

popular, a paisagem americana do dia-a-dia, Itália, Maneirismo, usos e abusos da história, o desconforto com as soluções simplórias.⁵⁶

Em 1962 e 1963, Venturi estava em contato com Denise em suas pesquisas sobre cultura popular, *Main Street*, e meio-ambiente. Partilhavam suas observações sobre a experiência europeia e curtiam sua admiração pelo Maneirismo. Ela aprendeu com o então colega sobre a arquitetura americana dos séculos XIX e XX. Em 1965 Denise foi lecionar na Universidade da Califórnia em Berkeley. Sentia a necessidade de conhecer aquele urbanismo. No caminho para Berkeley, parou em diversas cidades do sudoeste, inclusive Las Vegas.

Um ano e meio depois eu convidei meu colega, Bob Venturi, para vir à UCLA, para dar palestras aos meus estudantes, e o levei a Las Vegas porque pensei que ele deveria ver aquilo.⁵⁷



Fig. I-9 – O casamento de Bob e Denise.

⁵⁶ SCOTT BROWN, Denise. "Some Ideas and their history". In: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. P. 117. Tradução nossa.

⁵⁷ Idem, p. 118.

Venturi e Denise casaram-se em 1967, e Denise passou a colaborar na firma Venturi & Rauch, da qual se tornou sócia em 1969. Aquela visita a Las Vegas originou uma parceria em uma série de oficinas que chamaram “*Learning from*” na Universidade de Yale. Nestas oficinas fundiam ciências sociais com iconografia e uma visão Pop. Em 1968, Venturi e Denise conduziram uma oficina com um grupo de estudantes de graduação de Yale intitulada “*Learning From Las Vegas, or Form Analysis as Design Reserch*”. Esta foi a matriz do livro que publicariam em 1972.

2.6 – APRENDENDO COM LAS VEGAS

Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form é uma investigação sobre desenho urbano e arquitetônico que compreende, segundo seus autores:

- Planejamento de instalações recreativas e de entretenimento em um bairro de destinação específica e exclusiva para este fim;
- Investigação dos hotéis-cassino em diversos níveis para entender sua popularidade;
- Necessidades físicas deste distrito em relação com o meio-ambiente;
- Percepção do conjunto urbano pelos usuários potenciais usando o automóvel;
- Preferências arquitetônicas dos usuários e das características urbanas do seu meio ambiente de origem;
- Uso decorativo e simbólico de signos e outras formas de comunicação extra-arquitetônicas na *Las Vegas Strip* ⁵⁸, e as possíveis funções desempenhadas por estes signos
- Aspectos teóricos e acadêmicos destes tópicos e suas relações com as tradições arquitetônicas históricas. ⁵⁹

O livro *Learning from Las Vegas* foi publicado inicialmente em 1972, em uma edição de luxo, tamanho folio ⁶⁰. Em 1977, teve uma nova edição em formato A4, menos figuras, cujo preço era consideravelmente menor. Foram retirados os trabalhos apresentados da firma Venturi e Rauch e acrescentados um novo prefácio de Denise Scott Brown e uma bibliografia bastante extensa de escritos originais de Venturi, Denise e outros membros da firma, e de escritos sobre Venturi e Scott Brown. No

⁵⁸ A *Las Vegas Strip* corresponde a uma secção de 6,7km do *Las Vegas Boulevard*, rua principal da cidade, onde se localiza a maioria dos hotéis e casinos da cidade.

⁵⁹ Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/PublicationLearningfromLasVegas01.pdf> . Acessado em 24 de outubro de 2010, à 9h 03 min. Tradução nossa.

⁶⁰ 35,6 cm x 26,7cm.

prefácio da segunda edição Denise fala das reclamações dos estudantes sobre o preço. Com a nova edição, a autora esperava aumentar alcance do livro e servir também para focar a atenção dos leitores no texto e não nas belas imagens que a primeira edição privilegiava.



Fig. 1-10 – Denise Scott Brown, poderosa., com Las Vegas ao fundo. Intervenção sobre foto VSBA.

Havia também, por parte dos autores, uma reserva de natureza estética: o conflito entre as críticas contra a Bauhaus constantes do texto e a aparência da 1ª edição, última palavra em desenho gráfico bauhausiano.

Pode-se dizer que o livro ficou tão notório quanto o livro anterior de Venturi e é, de certa maneira, uma continuação do primeiro. Podemos alinhar os temas comuns: as eternas lições de Roma e a preocupação de criar, a nível teórico, um novo e atual Maneirismo; o olhar de cumplicidade sobre a “vitalidade desordenada”, a crítica ao pensamento vigente e às práticas arquitetônicas atuais etc.

Porém, se em alguns aspectos é uma continuação, em outros é uma forte deflexão no pensamento apresentado no livro anterior, e esta deflexão certamente se deve à combinação do pensamento crítico de Venturi, já bastante explícito, com a visão inovadora e pluriculturalista de Denise Scott Brown, que dirigiu o olhar dos três autores para Las Vegas.

O livro despertou uma grande reação contrária, que muito deve às idéias fortes defendidas pelo texto, exortando os arquitetos a tomarem como referência não mais as formas industriais dos elevadores de grãos e transatlânticos, fonte imagística do Movimento Moderno em sua fase heróica, mas as formas vernaculares comerciais da *Main street*, cuja expressão máxima seria a *Strip* de Las Vegas. Este era o lado acadêmico da polêmica, porém haveria um outro, menos acadêmico, mas extremamente poderoso. É o que Las Vegas representava, e ainda representa, com relação aos valores morais americanos. Las Vegas é a capital dos interesses envolvidos com jogo, diversão adulta sem constrangimentos morais e tudo o que se lhes associa. Pouco adiantou a advertência inicial dos autores.

Las Vegas é analisada aqui apenas como fenômeno de comunicação arquitetônica. Assim como uma análise da estrutura de uma catedral gótica não inclui o debate sobre a moralidade da religião medieval, também os valores de Las Vegas não são aqui questionados. A moralidade da publicidade comercial, os interesses do jogo e o instinto competitivo não estão aqui em discussão, embora, na verdade, estes assuntos devam fazer parte das tarefas mais amplas do arquiteto, das quais uma análise como esta é apenas um aspecto. A análise de uma igreja drive-in neste contexto equipara-se aquela de um restaurante drive-in, porque se trata de um estudo de método, não conteúdo.⁶¹

Não se pode dizer que apontar contradições nos textos de Robert Venturi e Denise Scott Brown seja algo insólito, talvez seja até bem-vindo. Mas parece que Las Vegas foi o local escolhido não somente porque trazia à lembrança a visão sul-africana e pluriculturalista de Denise, porque trazia de vitalidade desordenada a gosto de Venturi, mas também por sua carga polêmica, que obviamente não exclui as questões morais. Não se pode admitir que um texto sobre comunicação na arquitetura, com lastro, mesmo remoto na teoria da *Gestalt*, tenha ignorado toda a carga que pesava sobre a cidade escolhida. Parece que o título foi estrategicamente escolhido para alçá-lo imediatamente ao primeiro plano das discussões, para o bem e para o mal.

A verdade é que o livro, apesar do título e também por causa dele, consolidou as teorias sobre o contexto, as lições de Roma, as contradições na arquitetura, tão

⁶¹ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass: MIT Press. 1979 (Edição original 1972), p. xii. Tradução nossa.

bem levantadas no primeiro livro de Venturi, e trouxe novas e originais contribuições a este pensamento e à teoria da arquitetura de um modo geral.

2.6.1 – AS LIÇÕES DE LAS VEGAS

O livro compõe-se de duas partes bem distintas: a primeira – *Uma significação para os estacionamentos A&P ou Aprendendo com Las Vegas*⁶² – onde são abordados os temas diretamente envolvidos com a pesquisa levada a efeito na cidade objeto; a segunda – *Arquitetura feia e comum, ou o abrigo decorado*⁶³ – onde é desenvolvido o material crítico, em parte levantado pela pesquisa e em parte uma continuação do primeiro livro de Venturi.

Na Parte I aparece pela primeira vez, com clareza, um ponto diferencial do método de Venturi e Scott Brown: a busca de referências no vernacular comercial e não no vernacular industrial de Le Corbusier – dos silos de cereais e transatlânticos. Esta fonte imagística do movimento moderno era adequada ao purismo neoplatônico defendido pelas vanguardas modernas, porém a arquitetura daí resultante dava pouca importância ou simplesmente ignorava o entorno. Tratava-se, entretanto, de um mundo bem mais simples e com programas arquitetônicos adequados a ele. A complexidade dos anos 1960 mudou o meio ambiente. No contexto dos anos 1960, um motorista aprende a confiar nos signos e seguir suas indicações.

Quando os cruzamentos tornam-se um trevo, [o motorista] tem que virar à direita para ir para a esquerda [...] mas o motorista não tem tempo para ponderar sobre sutis paradoxos em uma perigosa e sinuosa confusão. Ele ou ela confia nos signos para sua orientação – enormes signos em vastos espaços a altas velocidades.⁶⁴

Os programas arquitetônicos complexos requerem complexas combinações de mídia para além da antiga tríade de estrutura, forma e luz a serviço do espaço: sugerem uma arquitetura de comunicação clara, em vez de expressão sutil.

Os autores chegam a esta conclusão através da análise, em termos de comunicação comercial, da evolução em escala dos espaços arquitetônicos. Fixando seis ambientes distintos, o antigo mercado do oriente médio, a rua medieval, a principal rua comercial das grandes cidades (*main street*), a faixa comercial das

⁶² “A significance for A&P parking lots, or learning from Las Vegas.”

⁶³ “Ugly and ordinary architecture, or the decorated shed”.

⁶⁴ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass: MIT Press. 1979, p. 9. Tradução nossa.

pequenas e médias cidades percorridas por automóvel (*strip*), a *strip* de Las Vegas e o Shopping Center, os autores mostram a importância cada vez maior dos signos anexados aos edifícios, em detrimento da comunicação direta dos edifícios em si – signos no espaço em vez de formas no espaço –, pois os edifícios se afastam tanto do usuário, que se tornam pouco visíveis sem o auxílio do signo.⁶⁵

A idéia não é nova. Venturi já havia sido despertado para o problema dez anos antes. Em 1964, na sua Guild House, colocou um letreiro com explícitas associações comerciais, grande o suficiente para ser lido na escala do automóvel passante.

Com acuidade e erudição, os autores abordam a questão do grande espaço aberto através da história, de Roma a Las Vegas, das *piazas* os grandes estacionamentos, buscando uma nova orientação para a arquitetura. Diferentemente dos grandes epígonos do Movimento Moderno, que não hesitavam em propor a destruição de grandes conjuntos históricos, como Le Corbusier em Paris, para implantar suas idéias revolucionárias, Venturi, Scott Brown e Izenour se debruçam sobre a realidade imanente buscando antes entendê-la, para depois estruturar uma proposta metodológica de projeção arquitetônica.

Outro tema abordado é o da monumentalidade nos dias atuais. Diferentemente da arquitetura do passado, limitada pelas possibilidades do vão que se poderia conseguir com a tecnologia disponível, e que a conduzia para uma solução em altura, mais adequada ao trabalho de compressão, as novas tecnologias, trabalhando no regime estrutural de tração e flexão, oferecem a possibilidade de conseguir maiores vãos.

Hoje em dia, grandes vãos são fáceis de conseguir e o volume é governado por limitações mecânicas e econômicas no que se refere à altura [...] Nos substituímos o espaço monumental da Pennsylvania Station por um terminal subterrâneo e o antigo terminal permanece apenas como um anúncio para os carros.⁶⁶

Raramente podemos conseguir monumentalidade através de elementos arquitetônicos simbólicos unificados, em grande escala. As luzes do cassino e dos grandes letreiros comerciais é que vão conferir monumentalidade. Os espaços monumentais da arquitetura tradicional são comparados, através de um quadro com os novos espaços monumentais, tal como vistos em Las Vegas. A antiga monumentalidade, vertical, que alçava o edifício ao status de signo, é substituída por uma monumentalidade expedita e artificial, conseguida por meios eletrônicos e

⁶⁵ Ver Capítulo 4, p. 159.

⁶⁶ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass: MIT Press. 1979, p. 50. Tradução nossa.

mecânicos e identificado através de elementos de comunicação visual, como letreiros e grandes cartazes (*billboards*).

Assim a arquitetura deve buscar os seus meios de expressão nos sistemas simbólicos da mídia eletrônica, ao invés de buscá-las nas infraestruturas construtivas fornecidas pela engenharia. O que leva à conclusão lógica de que o que foi deixado para a arquitetura foi um novo ecletismo descomprometido com a ideologia purista, racionalista e funcionalista do Movimento Moderno.

Por outro lado, não será tal ecletismo apropriado para as tarefas diárias que o arquiteto é chamado a resolver? Neste sentido, talvez o vácuo seja preenchido quando os conceitos tradicionais da arquitetura oitocentista de referencia histórica retornam nos mais recentes projetos de Venturi.⁶⁷

São estas pois as lições de Las Vegas, que os autores extraíram de sua pesquisa e que elaboram e desenvolvem a seguir.

2.6.2 – A ARQUITETURA “FEIA” DOS ABRIGOS DECORADOS.

Na segunda parte do livro, “*Arquitetura feia e comum, ou o abrigo decorado*”, os autores se propõem, de maneira menos direta do que na primeira, quando tinham o modelo de Las Vegas à sua frente, a estender sua reflexão de maneira mais abstrata para temas de maior amplitude teórica que foram levantados pela pesquisa e suas reflexões anteriores; a inserção de signos alienígenas na arquitetura, o inserção do ornamento, do simbolismo, da associação, da iconografia etc.

De particular interesse metodológico são os quadros comparativos, nos quais os autores sintetizam os confrontos entre a arquitetura do Movimento Moderno e sua proposta: o primeiro, “*Comparação entre a Guild House e Crawford Manor*”⁶⁸, e o segundo, “*Comparação entre expansão urbana*⁶⁹ e *megaestrutura*”. Já na primeira parte os autores nos haviam brindado com um quadro extremamente didático comparando a antiga monumentalidade e a nova monumentalidade. Este tipo de

⁶⁷ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and Projects*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, p. 59. Tradução nossa.

⁶⁸ Engenhosamente os autores comparam a obra de Venturi de 1961-4, a “Guild House” com um edifício semelhante, da mesma época e para os mesmos fins, de em New Haven, CT c. 1965. VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972, p. 102. Ver também nota 59 no capítulo 3, p. 125.

⁶⁹ *Urban sprawl*.

quadro, característico dos estudos comparativos, foram citados e muito explorados por Charles Jencks nos seus estudos sobre o Pós-modernismo.⁷⁰

Nessa segunda parte vamos reencontrar, às vezes, o mesmo tom exploratório e argumentativo do primeiro livro de Venturi, e em outras até mesmo um tom confidencial, que aparece pela primeira vez nos escritos de nossos autores, e que seria reutilizado exaustivamente mais adiante, em ensaios esparsos, na extensão e defesa de seus argumentos. De uma maneira insólita, talvez irônica, os autores fazem um “*mea culpa*” curioso.

Nos falhamos em colocar nos nossos edifícios os elementos vestigiais de dupla função, distorções circunstanciais, dispositivos expedientes, complexidades, revestimentos e camadas, espaços residuais, espaços redundantes, ambigüidades, inflexões, dualidades, difícil conjunto e o fenômeno do isto-e-aquilo. Havia pouco em nosso trabalho de inclusão, inconsistência, compromisso, acomodação, adaptação, superadjacência, equivalência, focos múltiplos, justaposição, ou bons e maus espaços.⁷¹

Este texto serve de introdução a uma das mais importantes reflexões do livro: a sua teoria do “*feio e do comum*”, que forma com a teoria do “*pato e do abrigo decorado*”, os pontos mais altos deste trabalho. Dada a sua relevância, não somente para esclarecimento do pensamento de Venturi e Scott Brown, mas também para o entendimento da arquitetura ocidental atual, voltaremos a estes dois assuntos em capítulos isolados de nossa tese.

Aprendendo com Las Vegas ocupa hoje uma posição invejável na bibliografia arquitetônica recente, traduzido em diversas línguas como francês, espanhol, alemão, chinês, japonês, turco, servo-croata, hebreu e também português. Leitura obrigatória para quem quer entender os rumos, perspectivas e possibilidades da arquitetura atual, este livro juntamente com *Complexidade e contradição na arquitetura* detém os créditos de iniciador da reformulação da arquitetura atual.

⁷⁰ Ver JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy, 1977.

⁷¹ . VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1972, p. 128. Tradução nossa.

3 – A CRÍTICA SOBRE VENTURI E SCOTT BROWN (FORTUNA CRÍTICA)

Venturi enfrentou, a partir de então a crítica furiosa, e mesmo o desdém de grande parte da *intelligentzia* do pensamento arquitetônico. O movimento contrário vinha em parte dos críticos de formação marxista, responsáveis pela cunhagem para a sua arquitetura do epíteto de *populista*. Esta mesma crítica, com uma coerência indefectível, já havia execrado a Pop Art, por motivos semelhantes. Mas a oposição viria também dos vanguardistas de primeira hora, já então conservadores, atingidos nos brios aos ver seus ídolos e seus princípios atacados impiedosamente, e era endossada pelo corporativismo da grande massa de arquitetos sem lastro teórico, mas que viam a necessidade de uma profunda reciclagem de conhecimentos que não estavam dispostos a empreender.

Parece que as questões levantadas pelos autores do texto sobre Las Vegas, que Venturi condensa dizendo que apenas apontara como alternativa ao vernacular industrial de Le Corbusier o vernacular comercial do meio oeste americano, tiveram menos importância que o nome Las Vegas, indicativo não somente do pior que havia em arquitetura (no dizer de seus críticos) como também dos mais baixos extratos morais e sociais da sociedade americana. O próprio Venturi diria mais tarde, em um dos poucos momentos em que se coloca na defensiva, que “aprender com Las Vegas” não significa “glorificar Las Vegas” ou elegê-la como modelo da arquitetura.

O site oficial de Robert Venturi e Denise Scott Brown ⁷², na página *Bibliografia* relaciona 6 500 trabalhos escritos sobre Venturi e Scott Brown, sendo o primeiro um artigo da revista *Architectural Forum* de janeiro de 1960, e o último, na data de nossa visita, a revista *Architect*, de março de 2010. Esta relação contempla desde livros fundamentais como o de Jencks ⁷³, artigos em periódicos, notícias de comentários da imprensa diária, e também citações em livros e ensaios. O número poderia ser mais desestimulante para o pesquisador, quando ele nota que muitos dos trabalhos que tem em mãos para estabelecer a sua fortuna crítica, não constam da relação.

Uma análise mais atenta dessa relação mostra, entretanto, que um grande número destes itens, sem dúvida alguma relevantes para uma extensa relação, não são pertinentes a um painel deste tipo; são notícias, citações, simples menções ao nome dos titulares, apresentação ilustrativa de imagens das obras em contextos alheios, ou mesmo simples apresentações de projetos, sem proposta crítica.

⁷² Disponível em <http://www.vsba.com/bibliography/index.html>. Acessado em 27 de outubro de 2010 às 9h 12 min.

⁷³ JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy, 1977.

Por outro lado, vemos que alguns autores, dos quais o pensamento sobre Venturi e Scott Brown é bastante conhecido, são assíduos freqüentadores da relação. Entre estes nomes estão o de Vincent Scully, Stanislaus von Moos, Ada Louise Huxtable, Paul Goldberger, Robert Stern, Charles Jencks, Tom Wolfe e James Wines. Pode-se, portanto, montar um painel diversificado de Venturi e Scott Brown, de uma maneira objetiva e qualificada, mas não tão extensa, através de uma leitura atenta e seletiva de sua fortuna crítica.

Em primeiro lugar devemos considerar que, dada a diversidade da obra dos arquitetos em questão, temos diversos tipos de avaliação. Venturi e Scott Brown têm uma obra escrita de grande influência no pensamento arquitetônico, sobretudo nos vinte anos que se seguiram à publicação de *Complexidade e contradição na arquitetura*. A par disso têm também uma significativa obra projetada e construída, que soma cerca de 190 edifícios construídos e aproximadamente 500 projetos.⁷⁴ A crítica, pois, pode endereçar-se à sua obra escrita, como à análise do pensamento dos autores, sua coerência, análise dos pontos polêmicos e mesmo a variação do seu pensamento no tempo. Em segundo lugar pode endereçar-se à obra construída e à relação desta com as formulações teóricas. Finalmente, pode objetivar a determinação da posição de Venturi e Scott Brown no contexto da cultura arquitetônica do final do século XX, por comparação com outros autores. Dentro deste escopo aparecem ainda temas que assumem grande relevância dentro da obra dos autores e que por isso mesmo mereceram especial atenção da crítica, como a questão do populismo, sua célebre dicotomia do pato e do abrigo decorado, a defesa da poética do feio e comum etc.

Começando do princípio, podemos estabelecer duas coisas. Primeiramente, a par das suas qualidades próprias, a obra teórica de Venturi e Scott Brown talvez não tivesse despertado tanta atenção, não fosse ter sido apadrinhada por dois peso pesados da cultura arquitetônica americana, e mesmo mundial: Arthur Drexler e Vincent Scully. Aquele, um dos mais importantes curadores americanos, diretor do Departamento de Arquitetura do MoMA, de 1951 a 1985. Foi extremamente influente na cultura arquitetônica americana ao fazer a curadoria de importantes exposições de mestres modernos como Le Corbusier, Louis I. Kahn, Richard Neutra, Buckminster Fuller, entre outros. Drexler prefacia o livro de Venturi com palavras extremamente elogiosas.

⁷⁴ PAPERNY, Vladimir. "An Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi" "**Architectural Digest Russia magazine**". 2005 Disponível em <http://www.paperny.com/Venturi.html>. . Acessado em 27 de outubro de 2010 às 9h 18 min. Tradução nossa.

Como seu edifícios, o livro de Venturi opõe-se ao que muitos considerariam as idéias estabelecidas, ou pelo menos as opiniões estabelecidas. Ele fala, com sinceridade incomum, referindo-se às condições atuais: os fatos ambíguos e às vezes sem atrativos com os quais os arquitetos estão envolvidos a cada momento, e em cuja natureza confusa Venturi buscaria fazer a base da arquitetura atual [...] Somos estimulados a garantir-lhe grande atenção.⁷⁵

Quanto às palavras de Vincent Scully ⁷⁶, à quais já nos referimos, ⁷⁷ estas se tornaram quase tão conhecidas como o “*Gentil Manifesto*”, com que Venturi abre o seu livro inaugural. Note-se que não são apenas elogios a um talentoso autor iniciante, mas são tão comprometidas que Scully joga todo o seu prestígio nelas. Arriscar a afirmação de que se tratava do livro mais importante sobre o fazer arquitetônico desde “*Vers une architecture*” ⁷⁸, era, para dizer o mínimo, temeroso. Onze anos depois, na nota da segunda edição, iria declarar-se especialmente satisfeito com sua perspicácia ao fazer aquela declaração.

O tempo mostrou que esta exorbitante declaração não era nada mais do que a mais pura verdade, e os críticos que a acharam divertida ou enfurecedora naquele momento, agora parecem gastar considerável energia citando Venturi sem admiti-lo ou repreendendo-o por não ter ido mais longe, ou mostrando que eles próprios haviam dito a mesma coisa muito antes.⁷⁹

Um outro trecho muito citado dessa introdução é aquele que declara, não somente sobre seu texto, mas também sobre os poucos edifícios até então construídos, ser Venturi um dos poucos arquitetos americanos cuja obra parece aproximar-se da dimensão trágica de Furness, Sullivan, Wright e Kahn.

As palavras de Scully foram tão importantes para a consideração posterior de Venturi que Colin Rowe, em um ensaio crítico, queixava-se da dificuldade de poder avaliá-lo corretamente.

⁷⁵ DREXLER, Arthur. “Foreword”. In: VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. P. 8. Tradução nossa.

⁷⁶ Vincent Joseph Scully Jr (1920), um dos maiores historiadores e críticos de arquitetura dos Estados Unidos, professor emérito da Universidade de Yale, categorizado como *Sterling Professor*, um grau atribuído nesta universidade apenas aos titulares considerados os melhores na sua área de atuação. Em toda a história de Yale somente 40. Autor de inúmeros livros importantes, foi considerado por Philip Johnson o mais influente professor de arquitetura de todos os tempos.

⁷⁷ Ver p. 8, retro.

⁷⁸ SCULLY, Vincent. “Introduction” In: VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. P. 9. Tradução nossa.

⁷⁹ Idem, p. 12. Tradução nossa.

[...] Seria agradável se nós pudéssemos chegar ao projeto de Venturi sem mais dificuldades verbais; mas, infelizmente, nós não podemos. Por que a aproximação direta parece ser bloqueada por palavras que entrevêm para desaprovar qualquer contato imediato, analítico.⁸⁰

Rowe prossegue dizendo que Venturi é uma vítima de uma campanha para aumentá-lo para além do que ele realmente é: reflexivo, atraente, mas insuficientemente considerado até aquela data. Este crítico lamenta, pois julga que este fato interfere na avaliação de um talentoso, íntegro, e interessante autor.

Estes estão entre espécimes do hiperbolismos críticos com que o nome de Venturi é enredado. Aparentemente um nicho já estava preparado no corredor arquitetônico da fama; e, desde que a imagem chegou, agora era só esperar a instalação.⁸¹

De qualquer maneira, dado o tom polêmico de sua obra, Denise Scott Brown e Robert Venturi, na maior parte das vezes, serão analisados com paixão, contra ou a favor, tendo a seu lado aqueles que entendem a “dimensão trágica” de seu trabalho, de que falava Scully, ou pelo menos, que lhe concedem a liberdade poética que normalmente é legada a obra dos artistas, e contra si aqueles que o analisam sob uma estrutura de idéias já dada e aceita como verdadeira, contra a qual Venturi se insurgiu, condição na qual sempre existirão brechas e incompletudes, exploradas pelos críticos, às vezes com muita competência. Entre os primeiros certamente estarão incondicionalmente Vincent Scully e Stanislaus von Moos, este uma espécie de crítico “autorizado”, autor de um livro explicativo da obra de Venturi e Scott Brown de grande importância.⁸² Ada Louise Huxtable e Paul Goldberger procurarão manter uma crítica independente, porém simpática. Tom Wolfe, com seu tom blasé e sua verve especial, oscilará entre uma aguda crítica e uma exploração de não ditos supostamente embaraçosos, e um posição favorável, apontando sua metralhadora verbal contra os opositores. O outro lado será liderado indefectivelmente por Kenneth Frampton, e às vezes contará com ajuda de peso de respeitáveis críticos e arquitetos, como Colin Rowe, Manfredo Tafuri e Alan Colquhoun. Por fim, mencionemos a impossibilidade de avaliar a posição de Charles Jencks, que em muitos momentos

⁸⁰ ROWE, Colin. “Robert Venturi and the Yale Mathematics Building” In: In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 135-153. Tradução nossa.

⁸¹ Idem, p. 145. Tradução nossa.

⁸² VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987. Tradução nossa.

parece ser implicitamente devedor do pensamento de Venturi, mas cujas menções explícitas são sempre em tom de reprimenda.

François Chaslin, em ensaio de 1991, nos resume as críticas endereçadas a Venturi e Scott Brown, ao longo dos passados 25 anos. Diz este autor que Manfredo Tafuri o reprova por ser o criador de uma escola de entediados, sem valores a transgredir. Paul Rudolph reflete que, se está quase tudo bem na *Main Street*, o arquiteto não tem utilidade. Jencks denuncia seu engajamento em favor da feiúra e do lado idiota das coisas.⁸³ Críticas estas que não conseguem, no ponto de vista de Chaslin, anular “a força mágica da expressão arquitetônica” e o “prazer da poética ancestral da casa”. Afirma este autor que, “seus princípios de composição e decomposição, longe de serem simples instrumentos de polêmica ou base de teorias abstratas” são, como podem testemunhar os anos decorridos, “totalmente de acordo com uma sensibilidade sutil e prioritariamente arquitetônica”.⁸⁴

3. 1 – ENTRE ROMA E LAS VEGAS

Um aspecto da obra de Venturi e Scott Brown que recebeu muitas páginas de crítica foi a acusada mudança de pensamento entre os dois principais livros da lavra destes arquitetos, *Complexidade e Contradição na Arquitetura* e *Aprendendo com Las Vegas*. Uma primeira e inevitável constatação é que, enquanto o primeiro livro expressa apenas o pensamento de Venturi, o segundo marca o ingresso definitivo de Denise Scott Brown na obra a quatro mãos dos arquitetos.

Eu apresentei a Bob o significado do dia-a-dia comum, que ele originalmente reconheceu na última parte de *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, e o corrompi (como ele diz) ao convidá-lo a visitar Las Vegas em 1966. Bob me apresentou às técnicas acadêmicas analíticas e comparativas da história da arquitetura, e às delícias de aplicá-las à arte de Las Vegas.⁸⁵

Não é nada de estranhar que um autor mude, ao longo do tempo, o seu pensamento; mas parece que as mudanças foram encaradas pela crítica como muito

⁸³ CHASLIN, François. “Un rêve américain.” *L’Architecture d’aujourd’hui*, n°273, fev 1991, p. 86 - 90, Tradução nossa.

⁸⁴ CHASLIN, op. Cit., p. 90. Tradução nossa.

⁸⁵ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. Prefácio, p. IX. Tradução nossa.

significativas considerando o tempo relativamente pequeno decorrido entre os dois lançamentos. A explicação pode estar mais na questão da autoria.

O livro chamado “Complexidade” fui eu (que escrevi), embora perto do fim ela (Scott Brown) influenciou o seu conteúdo. “Aprendendo com Las Vegas” é de ambos. Partes ela escreveu e eu critiquei, partes eu escrevi e ela criticou [...] ⁸⁶

O primeiro livro foi, com grande interesse, aceito pela comunidade arquitetônica, e poder-se-ia falar quase de unanimidade, não fosse um certo travo de desconfiança de alguns, quem sabe até pela intuição de que ali não estava tudo, e mais tarde viria chumbo grosso. Afinal Venturi, conscientemente, inseria-se em uma tradição que dava continuidade a uma postura crítica ao Movimento Moderno, que já vinha do Team X, de Alvar Aalto e Louis I. Kahn, os quais conseguem escapar sem qualquer observação contrária das 131 páginas de *Complexidade e Contradição na Arquitetura*.

Observe-se ainda, como ressalta Montaner, que:

[...] Uma parte da arquitetura deste país (Estados Unidos), a mais nacionalista, nunca chegou a se identificar com a arquitetura da “Nova Objetividade” de origem centro-européia importada aos Estados Unidos por Mies, Gropius, Breuer etc. Para muitos arquitetos, o sistema Beaux-arts [...] seguia constituindo a linguagem mais genuinamente norte-americana, já que o neo-classicismo foi a linguagem vigente do momento de seu nascimento como nação. ⁸⁷

O dado novo era a energia e convicção com que o jovem arquiteto (se quarenta anos é juventude para um arquiteto) arriscava-se a confessar a “nudez do rei” ⁸⁸. Se alguma desconfiança podia ter sido despertada pela leitura de “Complexidades...”, o “ódio dos profissionais da arquitetura e de alguns críticos” ⁸⁹ viria, depois de alguns anos, com a publicação de *Aprendendo com Las Vegas*.

Nenhum autor que tenha empreendido uma leitura crítica da obra escrita de Venturi e Scott Brown deixará de notar a mudança. Frampton acusa a transformação.

⁸⁶ PAPERNY, Vladimir. “An Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi” . **Architectural Digest Russia Magazine**. 2005. Disponível em <http://www.paperny.com/venturi.html>. Visita em 01 de setembro de 2010, 9h 30 min. Tradução nossa.

⁸⁷ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. P. 152.

⁸⁸ MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. P. 52.

⁸⁹ SCULLY, Vincente. Apud FRIEDMAN. Alice T. “It’s a wise child: The Vanna Venturi House.” In: FRIEDMAN. Alice T. *Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History*. Nova Iorque. Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998. Páginas 188-213.

Com a publicação, em 1972, de *Aprendendo com Las Vegas* [...], a sensata e sã avaliação de Venturi com respeito às realidades culturais frente a prática cotidiana [...] passou da aceitação da astúcia da mídia à sua glorificação, de uma modesta avaliação da *Main Street* como “quase correta” a uma leitura dos cartazes como utopia, transformada por arte da magia, da ilustração, aí colocada como uma transposição de ficção científica em pleno deserto.⁹⁰

Rafael Moneo mostra a mudança de maneira mais descritiva, dizendo que os dois livros buscam conciliar a leitura da arquitetura histórica de “*Complexidades*” com o uso da iconografia apreendida em Las Vegas.

Paulatinamente, o Venturi de *Complexidade e Contradição na Arquitetura* vai caminhando em direção ao Venturi de *Aprendendo com Las Vegas* [...]. O Venturi que descobriu em Roma e na arquitetura antiga o interesse da abstenção da norma se sente atraído agora por reconhecer a lógica que existe na arquitetura espontânea, declarando-se um admirador ardente da arquitetura comercial da qual estão repletas as cidades americanas.⁹¹

Se, no primeiro livro, Venturi ataca o modernismo usando a Academia, em *Aprendendo com Las Vegas* o faz usando os argumentos e as obras dos populistas, que defendem a “maioria silenciosa” ante os excessos elitistas dos intelectuais.⁹²

Josep Maria Montaner, semelhantemente a Moneo, ao destacar a mudança de atitude, exime-se de condená-la. Diz que, no primeiro livro, Venturi tentava ligar todas as preocupações pelos efeitos de fachada com a tensão do espaço interior. Mais adiante, Venturi vai propor a decomposição da arquitetura em organização e imagem, substituindo espacialidade por simbolismo, uma atitude que, ao propor a autonomia da fachada, concebida como independente do dado funcional, seria inadmissível para o Movimento Moderno. Trata-se, para Montaner de uma posição antípoda àquela de Loos, para quem a casa deveria ser despida por fora e calorosa e comunicativa por dentro.⁹³

⁹⁰ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 294.

⁹¹ MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. P. 7.

⁹² Idem. P. 77.

⁹³ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. P. 160

Alan Colquhoun faz do tema o assunto principal de um ensaio sobre o casal de arquitetos⁹⁴. Partindo da observação de que não se tinha dado até aquele momento (1978) atenção suficiente à mudança de pensamento de Venturi entre um livro e outro, dispõe-se a esclarecê-la, considerando a distinção fundamental para o entendimento da obra construída dos arquitetos.

Começa por assinalar que a mudança não é total, tendo os dois livros muito em comum e que a alteração se dá mais na ênfase do que na introdução de algum novo conceito. Porém assinala dois principais caminhos através dos quais o ponto de vista é modificado. Inicialmente refere-se ao tema populismo, que, apenas latente no primeiro livro, torna-se o tema principal no segundo.⁹⁵

Em uma crítica dirigida especificamente ao primeiro livro, Colquhoun acusa Venturi de tratar a história como um mero reservatório de exemplos, e não ter visto a arquitetura em seu envolvimento histórico.⁹⁶

[...] as dimensões semânticas da arquitetura são apresentadas como supra históricas. Os significados arquitetônicos são vistos como resultado da manipulação das formas cujas qualidades exemplares são independentes das condições históricas sob as quais elas foram produzidas.⁹⁷

Objetivando já o segundo livro, Colquhoun condena o ponto de vista dos autores de *Learning from Las Vegas*, que reservam ao arquiteto, segundo diz, o papel de apenas entender e interpretar os desejos do cliente. Prossegue dizendo ser uma atitude insustentável em uma relação de sinceridade entre arquiteto e cliente.⁹⁸

Quanto ao segundo caminho de modificação do ponto de vista, Colquhoun afirma que, no segundo livro, o ato arquitetônico não é mais visto como a busca de um objeto estético integral, mas um objeto cuja unidade estética é impossível *a priori*.⁹⁹ O autor do ensaio crítico sustenta que a origem da teoria do *Pato e do Abrigo Decorado* está justamente no auto confessado fracasso de Venturi em prover os seus edifícios com as desejadas “complexidades e contradições”, partindo então para o artifício retórico que justificaria a cesura definitiva que o levou à preferência do *Abrigo Decorado* como tipo mais relevante de arquitetura.

⁹⁴ COLQUHOUN, Alan. “Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas and Oberlin” In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 176-187.

⁹⁵ Ibidem, p. 178.

⁹⁶ Ibidem, p. 177.

⁹⁷ Ibidem, p. 177.

⁹⁸ Ibidem, p. 179.

⁹⁹ Ibidem.

De fato o argumento de *Complexidade e Contradição* já havia incluído a idéia do abrigo decorado como uma forma fraca, uma vez que estabelecera a meramente indireta conexão entre a aparência do edifício e sua substância e chamou a atenção para a natureza arbitrária do signo arquitetônico. Mas o significado da pele decorativa ainda era vista como se referindo obliquamente à estrutura por detrás.¹⁰⁰

No segundo livro, pelas palavras do crítico, o argumento é rejeitado em favor de um paradigma medieval segundo o qual o frontispício de uma catedral é um outdoor com um edifício atrás dele.¹⁰¹

3.2 – POPULISMO

Muitas das críticas feitas a Venturi e Scott Brown, e mesmo a análise dos seus edifícios empreendida por outros críticos acusam esta mudança de pensamento como ponto marcante, porém o segundo livro em si será o alvo principal, em que pese a idéia da *Main Street*, espécie de antecipação do elogio da *Strip*, esteja no primeiro livro. Este é o caso do termo *populismo*, frequentemente aplicado à obra de Venturi e Scott Brown, mas que não parece ter a aquiescência dos mesmos, uma vez que jamais é usado pelos próprios arquitetos.

Avessos a se colocar como participantes de qualquer movimento, são dúbios quanto ao Pós-modernismo, uma questão que é também enfrentada pela crítica.

Quando ele nega ser o pai do movimento pós-moderno em arquitetura, ele pode apenas realmente negar o que ele controla [...] Embora Robert Venturi e Denise Scott Brown jamais tenham sido pós-modernistas, através de uma desafortunada confluência de teorias, sua arquitetura tornou-se pós-moderna [...] Se eles jamais construíram ou escreveram qualquer coisa para esposar o Pós-modernismo, eles o fizeram contra a sua vontade, sem nada planejado.¹⁰²

¹⁰⁰ Ibidem p. 180. Tradução nossa.

¹⁰¹ Apud COLQUHOUN, op. cit. p. 180.

¹⁰² LEONE, Gerard. *Robert Venturi and Denise Scott Brown's Confrontation with Postmodernity*. University of Pennsylvania 2005-2006 Penn Humanities Forum on Word & Image. Undergraduate Humanities Forum Mellon Research Fellow. Final Project Paper. April 2006. P. 26-7. Tradução nossa.

Kenneth Frampton, entretanto, reserva a classificação de pós-modernistas a outros como Michael Graves, James Stirling, Hans Hollein e Ricardo Bofill, legando a Venturi o rótulo de “populista”.¹⁰³

A ironia com que os arquitetos, de Lutyens a Venturi, trataram de transcender, através do engenho, as circunstâncias contraditórias sob as quais lhes pedem que construam parece degenerar aqui em uma aquiescência total, e o culto *camp*¹⁰⁴ “do feio e comum” torna-se indistinguível das conseqüências ambientais da economia de mercado.¹⁰⁵

O termo populismo, em inglês, segundo o dicionário *Merriam-Webster*, designa, em uma de suas entradas “*a crença nos direitos, sabedoria, ou virtudes do povo comum*”.¹⁰⁶ A outra entrada nos fala de práticas políticas que pretendem representar o povo comum.

Em português, no dicionário Houaiss, encontramos uma rubrica, referente à literatura “corrente estética e literária que busca assuntos e temas para suas obras junto ao povo mais simples, que ali é retratado com simpatia”; na rubrica política diz: “prática política em que se arroga a defesa dos interesses das classes de menor poder econômico, a fim de conquistar a simpatia e a aprovação popular”.¹⁰⁷ O Aurélio reproduz as duas acepções. Na primeira entrada define o termo como “gênero literário que procura os seus temas no povo.”, mas também “política fundada no aliciamento das classes sociais de menor poder aquisitivo.”¹⁰⁸

Na aplicação do termo à obra de Venturi e Scott Brown não parece ter apenas a conotação neutra da definição do Dicionário Webster. Uma das posturas de Venturi e Scott Brown que mais despertou a desaprovação dos colegas foi justamente a sua defesa da estética urbana expressa em sua atenção pelos modos de comunicação da

¹⁰³ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

¹⁰⁴ *Camp* é uma sensibilidade estética em que o objeto é atraente por causa de seu mau gosto e seu valor irônico. O conceito é relacionado de perto com o kitsch. Quando o termo apareceu, em 1909, denotava ostentação, exagero, comportamento afetado, teatral, e afeminado, e, por volta dos anos setenta, passou a incluir: banalidade, artificialismo, mediocridade, e ostentação tão extrema que chega a ser sofisticadamente perversa. A escritora americana Susan Sontag, em seu marcante ensaio “Notes on Camp” (1964) enfatizou seus elementos fundamentais como: artifício, frivolidade, pretensiosidade ingênua da classe média, e intenção de chocar. O Camp como uma estética foi popular desde anos sessenta até o presente, e foi estudado academicamente sobretudo entre os anos 1970 e 1990, muitas vezes relacionado a uma das características do pós-modernismo.

¹⁰⁵ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 294e seg.

¹⁰⁶ <http://www.merriam-webster.com>

¹⁰⁷ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0.

¹⁰⁸ Dicionário eletrônico Aurélio.

Strip de Las Vegas e sua aceitação da imagística da *Main Street*. Isto, principalmente, motivou a aplicação do termo *Populismo* à sua obra.

Em um famoso ensaio crítico, sobre *Learning From Las Vegas*, Fred Koetter¹⁰⁹ parece resumir a desaprovação de ampla fatia da comunidade arquitetônica americana para com o pensamento dos autores do livro em questão a esse respeito.

Para além de simplesmente violar os padrões estabelecidos de “bom gosto” a interpretação de Venturi sobre Las Vegas reivindica muito mais [...] Por que implica em ver uma certa correção nesta atividade. Para além das qualificações que os autores fazem como limitadas a Las Vegas está contida [...] uma idéia de que o mundo como está revela a trilha da verdade.¹¹⁰

Para Koetter, pelo texto do livro somos levados a acreditar que estas “banalidades”^(sic), a *Strip*, o espraiamento suburbano etc., são manifestações do *continuum* humano e que devem estar acima de qualquer julgamento e a argumentação dos autores de *Learning From Las Vegas* sugerem que nós deveríamos “ajudar as pessoas a obter o que desejam e não impor o que pensamos que elas deveriam ter”.

[...] Nós estamos aqui lidando com uma aberta sugestão que estas condições, guiadas essencialmente por seu próprio momentum podem servir como material de fundação, não apenas para uma teoria da arquitetura, mas também, talvez, para uma teoria da sociedade.¹¹¹

Koetter não aceita como possível a separação, que os autores do livro pretendem, dos fenômenos comunicativos de Las Vegas de sua moralidade e dos interesses do jogo, qualificando a proposta de “lobotomia”, e que a “pesquisa direta de técnicas analíticas e comunicativas” deixa implícita a aceitação da duvidosa proposta de “*Mickey Mouse para adultos e velhinhos, puro produto da indústria de dinheiro fácil*”¹¹²

¹⁰⁹ Fred Koetter sócio fundador da Koetter, Kim and Associate, Inc. Boston, Massachusetts, é crítico convidado na Universidade de Yale, em Connecticut. Ele também leciona na Universidade de Kentucky. Autor de inúmeros artigos e livros. No seu trabalho mais conhecido, o livro *Collage City* (1978) divide a autoria com Colin Rowe.

¹¹⁰ KOETTER, Fred. “On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour’s Learning From Las Vegas” In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 655. Tradução nossa.

¹¹¹ Idem, p. 657.

¹¹² Idem, p. 656.

Este autor questiona, mais adiante a posição de Venturi, Scott Brown e Izenour, os quais, em suas palavras, não conseguem disfarçar um elitismo que ironicamente está presente em sua tentativa.

Certamente, as chamadas "casas de má reputação" de Venturi, por exemplo, são tão valiosos para uma audiência seleta como qualquer número equivalente de gestos polêmicos poderiam ser; mas, imaginamos, elas não são produtos populares a preços populares. Elas são, sem grande surpresa, essencialmente para os outros arquitetos olharem. E se, nesse sentido necessariamente limitado, tudo está muito bem, a confusão geral causada por uma interpretação literal de tais atividades não é tão agradável.¹¹³

Manfredo Tafuri também discorda deste aspecto no qual Venturi e Scott Brown se envolvem com tanta determinação, sobre o sistema de comunicação da autovia e da *Main Street*, o qual qualifica de "puro cinismo".¹¹⁴ A crítica é sobre o *Bicentennial International Pavillion*, de 1972.

Aqui, não há mais o desejo de comunicar; a arquitetura é dissolvida em um desestruturado sistema de signos efêmeros. Em vez de comunicação, há um fluxo de informação; em vez de arquitetura como linguagem, há a tentativa de reduzi-la a *mass-medium*, sem qualquer resíduo ideológico.¹¹⁵



I - 11 – Bicentennial International Pavillion. Filadélfia, 1972.

O termo "cinismo", que não costuma freqüentar estudos sérios será, aliás, aplicado outras vezes à obra de Venturi e Scott Brown, sobretudo referindo-se a este aspecto comunicativo de sua proposta, como em Frampton, quando relaciona a obra destes arquitetos com a obra final de Charles W. Moore.

¹¹³ Idem, p. 658.

¹¹⁴ TAFURI, Manfredo. "L' Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language." In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 309. Tradução nossa.

¹¹⁵ Idem, ibidem.

O cinismo que em última instância motiva este tipo de operação cenográfica foi abertamente admitido por Moore [...] ¹¹⁶

Frampton, aliás, é um crítico contumaz de todas as propostas contidas em *Learning from Las Vegas*, sustentando que seus autores estendem “a sincrética capacidade da tradição pitoresca inglesa para além dos limites aceitáveis” ¹¹⁷ Rejeitando a pretensão dos autores de fazer uma análise sob o prisma de um “mero estudo fenomenológico”, segundo suas palavras, vê implicações morais, críticas e urbanísticas condenáveis, firmando uma posição que resume o pensamento contrário à obra de Venturi, Scott Brown e Izenour. Sua argumentação parte de uma descrição do ensaio em que não se pode deixar de ver um toque irônico, para o qual Frampton invoca um mestre da ironia, Tom Wolfe, com a sua rascante caracterização de Las Vegas como um lugar onde os senhores idosos deixam suas economias e as senhoras buscam liberação nos seus últimos anos de vida.

O texto coletivo “A significance of A&P parking lots or Learning from Las Vegas”¹¹⁸, de 1968, exalta as virtudes daquela cidade como o supremo exemplo de uma urbanidade, merecedor de um sério estudo por parte de futuros arquitetos e planejadores.¹¹⁹

Frampton vai às raízes do pensamento dito populista, citando Herbert Gans, admirado mestre de Scott Brown, a quem atribui, de forma redutiva e descontextualizada, a sentença “o que o povo quer é aquilo que já tem”, perguntando-se de forma indireta se os projetistas deveriam agir como os políticos e esperar os ditames da maioria silenciosa.¹²⁰

A hipocrisia estabelecida, na forma de sanção econômica em meio a afluência, acabou com qualquer esperança de que o planejamento participativo¹²¹ pudesse atender as reais necessidades dos pobres com base no consenso participativo.

¹¹⁶ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 294 e seg.

¹¹⁷ FRAMPTON, Kenneth. “América 1960–1970. Notes on urban Images and Theory”. *Casabella*, nº 359-360, Dezembro 1971. P. 25. Tradução nossa.

¹¹⁸ Título do ensaio de abertura do livro *Learning from Las Vegas* publicado inicialmente na revista Architectural Forum, Março de 1968, pp.37-43 e na revista Lotus, 1968, pp. 70-91.

¹¹⁹ FRAMPTON, Kenneth. “América 1960–1970. Notes on urban Images and Theory”. *Casabella*, nº 359-360, Dezembro 1971. P. 25. Tradução nossa.

¹²⁰ Ibidem, p. 31.

¹²¹ No original *Advocacy Planning*, prática de planejamento participativo criado por Paul Davidoff, muito utilizado nas anos 1960 e 1970.

Mais uma vez, o autor recusa-se a aceitar a *epoché* de Scott Brown e Venturi, com a qual, através da suspensão do juízo visa combater o dogmatismo vigente. Afirma que não se trata de um adiamento ou suspensão de julgamento; longe disso, afirma tratar-se sim de provocativos julgamentos de valor.¹²²

3.3 – A POÉTICA DO FEIO E COMUM

Outro tema que mereceu extensas críticas foi a argumentação enfeixada pelos termos “feio e comum”, desenvolvida no livro “Aprendendo com Las Vegas”. Para mencionar este tema os críticos se utilizam muitas vezes dos termos “inclusivismo”, “tolerância” e mesmo “permissividade”. A questão colocada inicialmente por Colin Rowe objetivando um edifício específico, mas que pode ser estendida para outros momentos da obra de Venturi e Scott Brown, é que, se estes aspiram construir edifícios cuja imagem é comum e a substância é comum, e se não houver nada de errado com isso, se se tratar apenas de trivialidade, o que dizer? Por que prestar atenção a este fato?¹²³ E responde

Por que [...] não é evidente que a palavra "comum" pertença não tanto ao reino público, como a um idioma quase privado? Que insinua valores que não são nenhuma trivialidade, mas são enigmáticos? Que sendo "comum" a chave de um ponto de vista, implica não uma condição passiva mas polêmica? Que, na medida em que ser "comum" seja parecer ser comum, é, também, ser qualificado por 'suave', secreto, atraente, informando sobre um Venturi irônico, difícil?¹²⁴

Mais adiante vai endossar uma crítica freqüente à poética do “feio e comum”, de que esta seja um alibi para o não desempenho, preocupando-se com o risco de estar-se em presença de algo que, mesmo pretextando ser ativo, é mais passivo do que julga, e embora Venturi, ele próprio, não corra o risco de ser traído por sua apologética, haverá sempre o risco de outros seguidores o fazerem.¹²⁵

Este é também o pensamento de Stuart Cohen, ex-discípulo de Colin Rowe, ao ter uma leitura literal dos termos “*feio e comum*”, ignorando o contexto em que

¹²² FRAMPTON, Kenneth. “América 1960–1970. Notes on urban Images and Theory”. *Casabella*, nº 359-360, Dezembro 1971. P. 31. Tradução nossa.

¹²³ ROWE, Colin. “Robert Venturi and the Yale Mathematics Building” In: In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 145. Tradução nossa.

¹²⁴ Ibidem, p. 153.

¹²⁵ Ibidem, p. 153.

passaram a ser utilizados, para expressar a objeção contra o “heróico e original”, utilizado pela primeira vez não por Venturi, mas por Philip Johnson, se assusta com a possibilidade desta proposta passar a orientar o fazer arquitetônico.

Eles são, se esta descrição está correta, modelos parciais para uma arquitetura inassertiva e antitética para a visão revolucionária. Como tal, a sua maior falha poderia ser uma tendência para ser reacionário, dogmático ou proselitista; em outras palavras, tentar ser mais que uma arquitetura cuidadosamente considerada .¹²⁶

3.4 – □ PATO E □ ABRIGO DECORADO

Essa outra dicotomia apresentada no livro “Aprendendo com Las Vegas” foi também muito criticada, principalmente em dois aspectos: por sua característica redutiva, limitando o amplo espectro da produção arquitetônica a apenas dois tipos principais, e também especificamente visando a predileção manifesta de Scott Brown e Venturi pelo segundo termo.

Colin Rowe reinterpreta o par binário nos termos “edifício como objeto” em oposição a “edifício como textura”. E aponta para uma contradição inerente a esta proposta quando inserida em um contexto de “edifícios objeto”, consagrada prática arquitetônica dos anos 1960.

[...] Em qualquer caso, poder-se-ia sugerir que Venturi produziu um edifício [Pavilhão de Matemática de Yale] que, enquanto é visto como tendo sido concebido como textura, opera como objeto, e que, embora ele possa ter tanto desejado intelectualizar a sua contribuição, ele fez algo mais notoriamente agressivo de que a maioria dos edifícios que desejassem ser assim.¹²⁷

Essa situação fora já admitida por Venturi, que se manifestou favorável à idéia. Ao explicar um outro edifício seu o Pavilhão de Humanidades da Universidade Estadual de Nova Iorque, de 1968, Venturi dizia

Um edifício comum, que, no contexto de tantos edifícios extraordinários assinados por arquitetos que desejam deixar a sua

¹²⁶ COHEN, Stuart “Including it All”. In: *Oppositions reader* © 1998. p. 86 (publicado inicialmente em *Oppositions* nº2. 1974) Tradução nossa.

¹²⁷ ROWE, Colin. “Robert Venturi and the Yale Mathematics Building” In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 151. Tradução nossa.

assinatura no Campus, parecerá ele mesmo, incomum.¹²⁸

A idéia do abrigo decorado, edifício que apresenta um ornamento superficial e elementos simbólicos isolados, não buscando a integridade da relação estrutura e ornamento, merece também uma crítica veemente de Alan Colquhoun, que afirma ser uma redução simplista, igual àquela da arquitetura moderna, que Venturi pretende superar.

Nenhuma teoria de significado pode fazer sentido a menos que procure estabelecer uma relação entre o conceito geral de edifício e suas partes, ou entre o ornamento e seus sistemas estrutural e espacial. Sob este ponto de vista a noção de abrigo decorado parece ser o resultado de uma má interpretação da tradição arquitetônica.

129

O tema é também abordado por Peter Eisenman, que, embora sem questionar a dicotomia criada por Venturi e Scott Brown, a amplia, criando a distinção entre “patos tipológicos” e “patos tecnológicos”

O compromisso em devolver a abstração modernista à história parece resumir, em nosso tempo, o problema da representação. Este foi apresentado enquanto uma inversão "pós-moderna" na distinção de Robert Venturi entre "duck" (pato) e "decorated shed" (abrigo adornado)^{sic} [...] Neste sentido as "abstrações" despojadas do modernismo são, ainda, objetos referenciais: são "patos" tecnológicos ao invés de tipológicos.¹³⁰

Este autor discorda de certas conclusões expostas em *Learning from Las Vegas*, as quais não tem tanto interesse para nós neste momento, de vez que ele aceita a proposição dicotômica de Scott Brown e Venturi. Vale apenas ressaltar que ele explica o suposto equívoco em termos de uma análise semiótica, que merece ser visitada, atentando não para o conceito do abrigo decorado em si, mas na possibilidade de este ser um sistema de representação.

¹²⁸ Apud MOOS, Stanislaus von. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and Projects*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, p. 166. Tradução nossa.

¹²⁹ COLQUHOUN, Alan. "Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas and Oberlin" In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 184. Tradução nossa.

¹³⁰ EISENMAN, Peter. "O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim" In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Catálogo da exposição *Malhas, escadas, rastros e obras na obra de Peter Eisenman*. São Paulo, 1993. P. 30

Quando não há distinção entre representação e realidade, quando a realidade é tão somente simulação, então a representação perde a fonte apriorística de sua significação, tornando-se, igualmente, simulação.¹³¹

Toda esta discussão aconteceu prioritariamente nos anos 1970, como vimos. Parece que alguns fatos muito importantes no universo arquitetônico vieram a arrefecer a polêmica centrada em Venturi. Primeiramente, o lançamento do livro de Charles Jencks *"The language of Post-Modern Architecture"*, em 1977, no qual este autor consagra o termo "pós-modernismo" e assinala o desenvolvimento de uma forte tendência com múltiplos aspectos, dispersando a atenção dos críticos. Em segundo lugar, temos a exposição "A presença do passado" para Bienal de Veneza de 1980, que consagrou diversas vertentes das tendências pós-modernas e deu maior visibilidade a outros protagonistas. Temos ainda a adesão de Philip Johnson ao "pós-modernismo". No dizer sarcástico de Tom Wolfe, referindo-se à final superação deste arquiteto da poética de Mies van der Rohe, Johnson "finalmente tirou os joelhos do chão, depois de quarenta anos."¹³² Este fato ajudou a sancionar as críticas ao já ferido Movimento Moderno, que deixou de contar com um dos principais arautos, ele mesmo um ferrenho crítico de Venturi, o verdadeiro criador da expressão "feio e comum".

Em 1988, a exposição *Deconstructivist Architecture*, no Museu de Arte Moderna selou finalmente a superação, pelo menos na mídia especializada e em alguns ambientes acadêmicos, do incômodo "pós-modernismo".

A concessão a Venturi do Premio Pritzker, em 1991, também ajudou a baixar o tom das críticas, pois agora se tratava de um arquiteto consagrado em alguns enclaves do próprio meio. Junte-se a isto o fato de não ter aparecido mais nenhum livro tão polêmico na lavra do tão criticado casal, a ponto de um arquiteto, em uma palestra de Venturi em 2003, reclamar que ele e Scott Brown não tiveram uma nova idéia em quarenta anos.¹³³

As idéias originais de Venturi e Scott Brown e as críticas a elas, sua poética complexa e contraditória, incorporaram-se definitivamente à cultura arquitetônica da segunda metade do século XX.

¹³¹ Ibidem.

¹³² WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao nosso caos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991. P. 102

¹³³ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 1. Tradução nossa.

O fato é que sua obra tem, desde então, uma importância muito grande na arquitetura ocidental, não somente como um ponto de referência passado, de uma obra escrita e construída, localizada na segunda metade do século XX, com a qual nomes de ponta da arquitetura americana como Charles W. Moore, Robert Stern, Philip Johnson e da arquitetura européia, como Ricardo Bofill e Hans Hollein têm algum débito, mas também como um método de abordagem que tem muito a dizer no presente, se é que a arquitetura é para todos, em um mundo plural e inclusivo, um mundo de diferenças tão marcantes, e não para os grandes clientes, das grandes corporações, do grande mundo globalizado e exclusivista.

A retomada da discussão de seus temas parece relevante no momento, pois a grande arquitetura, que tem sido divulgada nos periódicos especializados, tem-se ocupado pouco do dia-a-dia, voltada que está para as grandes encomendas. O método de Venturi é insubstituível no que se refere ao “pensar pequeno” e dar ao pequeno uma grande relevância cultural.

4 – HIPÓTESE

Nossa principal hipótese é de que o pensamento e a obra de Robert Venturi estão perfeitamente afinados com o pensamento filosófico atual de uma vertente do chamado Pós-estruturalismo, relacionado sobretudo com a filosofia das diferenças. O valor de troca simbólico dos signos, a hiper-realidade, a questão do simulacro, desenvolvidas por Jean Baudrillard, o “pensamento fraco” de Gianni Vattimo, a regeneração através do grotesco, desenvolvida por Mikhail Bakhtin, a desconstrução de Jacques Derrida, todos estes temas vão estar representados com maior ou menor intensidade e frequência na obra do arquiteto americano, que divide as honras de grande expoente da chamada Escola da Filadélfia com Louis I. Kahn.

Não é uma visão comum. Mais habitual é ouvirmos a versão de que o Pós-modernismo, tendência na qual Venturi tem sido incluído, foi um conjunto de práticas arquitetônicas dos anos 1970 e 1980 na Europa e Estados Unidos, e que nos anos 1990, estas práticas foram substituídas por aquelas do Desconstrutivismo, este pensamento sim, mais afinado com o Pós-estruturalismo. Muitas vezes até estes comentários vêm acompanhados de certo acento de alívio, pois desta forma o mundo da grande arquitetura estaria a salvo daquelas manifestações grotescas, bizarras, de freqüente mau gosto, e seriam substituídas por formas mais abstratas, mais afinadas

com o pensamento moderno. É uma versão que encontra mesmo certo respaldo em alguns pesos-pesados da crítica, como Bruno Zevi.¹³⁴

Se isto pode conter alguma verdade com relação, sobretudo, ao número de realizações e entusiasmo dos arquitetos e estudantes com relação a estas práticas, é, não obstante, uma simplificação conceitual inadmissível para aqueles que estão preocupados com a arquitetura no mundo atual, e que se dedicam ao entendimento de suas manifestações.

Na verdade, não existe tal oposição rígida entre o que chamamos de Pós-modernismo e Desconstrutivismo em arquitetura. Mais adequado seria falarmos, de dois conjuntos secantes, isto é, diferentes entre si, com campos externos um ao outro, mas que possuem também um campo comum. No nosso caso específico, um campo comum bastante vasto.

O assunto é oportuno, pois, ao provarmos que não existe a proclamada ruptura entre Pós-modernismo e Desconstrutivismo, mas sim uma continuidade, estaremos assegurando um melhor tratamento às manifestações daquela tendência, que se constitui, a nosso ver o mais rico e promissor conjunto de idéias urdido nas últimas décadas do século XX.

Pretendemos provar o nosso ponto de vista, utilizando como exemplar a obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown, e estudarmos a sua abrangência e aplicabilidade.

5 – QUADRO TEÓRICO

Achamos necessário para este empreendimento teórico, primeiramente, recolocar as grandes questões levantadas por Venturi. Primeiramente temos a questão de sua grande e primeira inspiração – a Pop Art, e como esta se rebate da pintura para a arquitetura, sobretudo na sua obra construída.

A seguir, faremos uma discussão de dois pontos precisos de sua proposta, e que são dois dos principais fundamentos: o *contextualismo* e o *historicismo*. Nossa intenção é, após uma exposição de princípios destas duas tendências, percorremos alguns dos mais importantes exemplos de edifícios de Venturi.

¹³⁴ Por ocasião da Exposição do MoMA “Deconstructivist Architecture” de 1988, Bruno Zevi, em uma carta ao Comitê Internacional de Críticos de Arquitetura, dizia que o pós-modernismo de Philip Johnson era ridículo e que agora, com o Desconstrutivismo, parecia que a arquitetura estava no rumo certo.

5.1 – LIVROS E ENSAIOS DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

Para esta discussão utilizaremos como base o trabalho original de Robert Venturi e Denise Scott Brown, exposto nos dois livros já mencionados e diversos ensaios, publicados em periódicos especializados, muitos deles reunidos posteriormente no livro em outras coletâneas.

*A view from the Campidoglio*¹³⁵ é uma coleção de ensaios cobrindo trinta e um anos de carreira dos autores, começando pelo trabalho título, um texto de Robert Venturi, que data de 1953, relacionado com a sua experiência de estudos em Roma, certamente fundamental para a tessitura de suas idéias. Além de acompanhar o desenvolvimento das idéias dos Venturi e Scott Brown nestes anos, o livro apresenta a resposta dos autores a diversas reações aos seus escritos e edifícios, como a resposta a Frampton em “*Pop off*”, e a resposta a dois textos de Alison e Peter Smithson sobre Edwin Lutyens, em “*Learning from Lutyens*”. Merece ainda destaque os ensaios de Robert Venturi “*A definition of architecture as shelter with decoration on it*” e *Diversity, relevance and representation in historicism*, continuações de sua tese sobre a arquitetura do “abrigo decorado”, mas com argumentação própria e de grande interesse.

*Iconography and electronics upon a generic architecture*¹³⁶, assinado apenas por Venturi, cobre mais doze anos de ensaios, cartas, manifestos e textos, com sua usual natureza polêmica, já em um momento em que a sua firma trabalha em grandes encomendas. Venturi define estes textos como “respostas do senso comum, urgentes e diversificadas, de um arquiteto muito ocupado” e aborrecido com a exagerada postura de alguns arquitetos com uma arquitetura por demais conceitualizada.¹³⁷

Em *Architecture as signs and systems*,¹³⁸ Venturi e Denise Scott Brown apresentam uma retrospectiva de sua obra e uma definitiva declaração de princípios de seus aportes teóricos. Menos polêmicos e iconoclastas, e reconhecendo sua influência sobre gerações anteriores de arquitetos, o livro adquire um caráter mais didático, esclarecendo sua posição para abrir os horizontes e descobrem que sua

¹³⁵ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984.

¹³⁶ VENTURI, Robert. *Iconography and electronics upon a generic architecture*. Cambridge,MA: Mitpress,1996

¹³⁷ <http://www.vsba.com/bibliography>. Acesso em 28/08/2010.

¹³⁸ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge,MA: Belknap/Harvard, 2004.

posição em defesa de uma arquitetura “maneirista” apontam para a frente, para uma sociedade complexa e multi-cultural.

5.2 – QUADRO TEÓRICO

O cerne de nosso trabalho: a demonstração da afinidade do pensamento dos Venturi com o viés do pensamento filosófico europeu conhecido como metafísica das diferenças. Consiste então no confronto das principais teorias de grandes pensadores atuais como Lyotard, Baudrillard, Bakhtin, Vattimo e Derrida com o pensamento do arquiteto americano.

De Baudrillard retiramos sua tese sobre a economia política dos signos e a análise semiótica dos sistemas de objetos, e a rebatemos sobre o trabalho de Venturi. A questão simbólica na arquitetura e sua interpretação pelo viés da semiótica, fundamental nos nossos dias, tal como vista por Venturi – que é um dos iniciadores desta abordagem, é então recolocada.

Jean Baudrillard é um dos mais influentes e originais pensadores do pós-modernismo. Seus escritos se caracterizam por uma certa fatalidade, que leva as análises ao extremo, fazendo de sua obra menos uma representação que uma transcendência da realidade. Advindo de uma tradição marxista, mas utilizando também um impulso psicanalítico, este autor se fixa no modelo semiótico para entender o mundo atual. Contra as tradicionais medidas de “valor-de-uso”, Baudrillard enfatiza o valor simbólico dos objetos, vendo nossa sociedade como uma sociedade da mídia, saturada de imagens e comunicação, tornando real o epíteto de McLuhan “o meio é a mensagem”. Objetos e discurso não mais têm qualquer referente ou ponto de apoio. O real foi ultrapassado pelo virtual; a imagem suplantou a realidade, introduzindo o que Baudrillard chama de “hiper-realidade”, um mundo de signos auto-referentes.

Os livros escolhidos são, na nossa visão, os que mais caracterizam o pensamento do sociólogo francês relacionado com a nossa argumentação. O primeiro, *O sistema dos objetos*¹³⁹, a sua tese de doutorado sob a orientação de Henri Lefebvre. O segundo, *Para uma crítica da economia política dos signos*¹⁴⁰ um desenvolvimento oportuno onde está contida a principal teoria de Baudrillard e onde ele começa a afastar-se do marxismo tradicional, afirmando que a gênese ideológica das necessidades precede a produção de bens de consumo.

¹³⁹ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos* São Paulo: Perspectiva 1989 (Ed. original *Le system des objets* (1968)

¹⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política dos signos*. Lisboa: Edições 70, 1981 (Ed. original 1972).

*Simulacros e simulação*¹⁴¹, escrito em 1981, marca uma virada do pensamento de Baudrillard, abandonando o foco econômico, embora ainda mantendo interesse na semiótica tradicional saussureana, debruça sua atenção em Marshall McLuhan, desenvolvendo idéias sobre como as relações sociais são determinadas pelas formas de comunicação.

Este autor francês pensa que a América é um grande deserto, um grande vazio cultural onde o irreal e o real se fundem tão completamente que as necessárias distinções desaparecem e propõe um novo método de análise, a viagem rápida, não se permitindo atolar em sua realidade social. Isto é sustentado em seu livro *América*¹⁴², escrito em 1986.

O carro, a velocidade, os signos da vida real e sua influência na arquitetura são temas recorrentes em Venturi. Acharmos assim oportuno, mais que isto, até mesmo tentador, confrontar as idéias do arquiteto e do pensador francês.

Um outro ponto dos mais polêmicos, talvez o alvo principal dos críticos, é a feição do grotesco tão presente nas obras dos Venturi. Mikhail Bakhtin, principalmente em seu trabalho sobre Rabelais, nos fornece uma visão incomum daquilo que chama *realismo grotesco*, visto pelo autor russo como forma de regeneração e inversão de uma ordem sócio-cultural insatisfatória. É sobre este crivo que analisaremos os elementos incidentais grotescos tão marcantes nos edifícios de Venturi.

O grotesco é um tema recorrente na obra dos Venturi, quer no desenho livre de suas ordens gregas reinterpretadas, ou nas suas contextualizações do barroco à maneira pop, como na sua Sainsbury Wing em Londres, nos seus surpreendentes jogos de escala ou mesmo na leitura de Las Vegas, em tantos projetos, enfim. Uma análise como a nossa não poderia deixar passar este tema.

Pretendemos analisá-lo, em primeiro lugar inspirados em Nietzsche. Em *O nascimento da tragédia*¹⁴³, o filósofo alemão coloca a questão do grande corte na cultura ocidental – o apolíneo e o dionisíaco, sustentando que somente foi possível o aparecimento da tragédia quando a cultura dionisíaca foi aceita. O privilégio ao apolíneo (o refinamento, a sobriedade e a ênfase na aparência superficial) sobre o dionisíaco (a imersão na totalidade da natureza, na intoxicação, na irracionalidade e inumanidade), domina a cultura ocidental. Não é difícil estender para a arquitetura, sobretudo no Movimento Moderno esta preferência pelo apolíneo. Queremos sugerir,

¹⁴¹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991 (Ed. original *Simulacra e simulation* (1981)).

¹⁴² BAUDRILLARD, Jean. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Edição original *Amerique*. Paris: Bernard Grasset 1986.

¹⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Edição original *Die Geburt der Tragödie*, 1872.

em primeiro lugar, que o grotesco em Venturi, e em outras importantes manifestações, desde Miguelangelo, passando por Borromini e Gaudi, ou na arquitetura expressionista, são uma busca de um caminho alternativo para esta visão reducionista.

Em *A gaia ciência*¹⁴⁴ Nietzsche critica a seriedade da ciência e clama pela presença do humor, mostrando as grandes contradições da própria ciência devem ser melhor avaliadas, de maneira mais integral. Esta seriedade é de inspiração apolínea, e podemos também inferir que a crítica arquitetônica adota o mesmo procedimento condenado pelo filósofo.

O estudo das manifestações grotescas recebeu importante contribuição vinda do filósofo e crítico russo Mikhail Bakhtin. Escrito durante a Segunda Guerra Mundial como tese de doutorado e publicado em inglês apenas em 1965 com o título de *Rabelais and his World*, ganhou importância nos anos 1990 no ambiente epistemológico pós-moderno, onde recebe nova leitura. Nele Bakhtin traz à tona a cultura do grotesco renascentista de Rabelais, entre outros autores, como uma busca de abertura, assinalando que na cultura dominante há linguagens permitidas e outras não permitidas pelo sistema social vigente.

Sob esta ótica, fazendo um cruzamento entre estas duas fontes referenciais, Nietzsche e Bakhtin, pretendemos explicar a presença do grotesco em Venturi.

O “*pensamento fraco*” de Gianni Vattimo e toda a sua discussão sobre aquilo que este filósofo chama de *Fim da Modernidade* nos serve de fundamentação para a análise de um outro aspecto do nosso objeto, onde os arquitetos vão buscar toda a força de sua inspiração, posicionando-se criticamente contra a grande abstração do Movimento Moderno. É ainda nestas fontes, no chamado Renascimento Nietzscheano, que questões importantes da nossa época encontram uma nova formulação e ajudam a entender a arquitetura pós-moderna.

O filósofo italiano Gianni Vattimo (n. 1936) estabeleceu-se como um proeminente teórico da arte e o mais importante pensador italiano na linha da fenomenologia. Aluno de Hans-Georg Gadamer, escreveu exaustivamente sobre Heidegger e Nietzsche. Ao focar a crítica que estes autores fizeram do pensamento moderno, Vattimo explorou a questão de como estes debates podem informar nosso entendimento emergiu como importante teórico da pós-modernidade.

Ponto central na contribuição de Vattimo foi a noção de “pensamento fraco”. Vattimo sustenta que a metafísica tradicional privilegiou o “pensamento forte” na forma

¹⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Edição original *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882.

de "razão". Nos pensadores niilistas como Nietzsche e Heidegger, o filósofo italiano advoga, em vez disto, o ontológico como uma forma de "pensamento fraco". Desta forma o próprio Ser torna-se um "evento desapercibido e marginal". Isto apresenta importantes ramificações para obras de arte em geral, e para a arquitetura em particular.

De Vattimo utilizamos principalmente três obras que pensamos atenderem diretamente com nossos objetivos. A primeira, o ensaio "*Dialettica, differenza, pensiero debole*."¹⁴⁵ Neste o autor, partindo do pressuposto de que naquela época, diferentemente das décadas anteriores, nada acontecia na filosofia sobre uma base única e normativa, se propõe a enfrentar a crise então delineada, tentando mudar a cena do saber humanístico, com uma nova trama, estruturalista e fenomenológica.¹⁴⁶ No ensaio em questão, o "pensamento fraco" é visto com uma alternativa, afinada com a ética da Diferença, ao pensamento dedutivo da metafísica ocidental.

No livro "O fim da modernidade"¹⁴⁷ como um todo, Vattimo relaciona a problemática do eterno retorno nietzscheano ou ultrapassamento da metafísica heideggeriana sob seus diversos aspectos, acusando o fim da época moderna. Particularmente no ensaio "Ornamento monumento"¹⁴⁸, o pensador italiano caminha paralelamente ao Jacques Derrida de "*La Vérité en peinture*", de 1978, como o ornamento e o decor têm sido vistos tradicionalmente como periférico e acessórios da obra de arte em si. Ornamento, para Vattimo, é necessariamente parte da obra de arte. Vattimo sustenta que a obra de arte é um exemplo de "ontologia fraca" e deve assim ser percebida em termos de ornamento. Assim, o ornamental é uma parte intrínseca da obra de arte. Nada mais próximo da prédica de Venturi e Scott Brown sobre o "abrigo decorado".

No ensaio "O Fim da Modernidade, o Fim do Projeto?"¹⁴⁹ Vattimo questiona a "forte" legitimação da estética humanista com sua ênfase em pressupostos universais. A complexidade da vida contemporânea deve ser reconhecida neste momento como uma multiplicidade de "jogos de linguagem", que deveriam refletir-se em sua arquitetura. Igualmente há uma necessidade de se atentar para o relativo encurtamento do simbólico e do ornamental na arquitetura contemporânea. Os arquitetos deveriam considerar-se como "funcionários da sociedade" e deveriam

¹⁴⁵ VATTIMO, Gianni. "Dialettica, differenza, pensiero debole." In: VATTIMO, G. e ROVATTI, P. A. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983, p. 12-28.

¹⁴⁶ ROVATTI, P. A. e Vattimo, G. "Premessa". In: VATTIMO, G. e ROVATTI, P. A. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983, p. 7.

¹⁴⁷ VATTIMO, Gianni. *O fim da Modernidade; niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

¹⁴⁸ Idem, p. 73-82

¹⁴⁹ VATTIMO, Gianni. "The end of modernity, the end of the project ?" In: LEACH, Neil (Ed.). *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997. P. 148 e seg.

responder mais diretamente às condições culturais do lugar e da comunidade, Uma posição defendida por Venturi nos anos sessenta, e muito criticada por seus pares,

Como último tópico, enfrentamos o tema da desconstrução, e pretendemos mostrar que ela já está presente na obra de Venturi, na medida em que as estruturas representadas em pares binários, método utilizado por Jacques Derrida (forma/função, estrutura/ornamento, presença/ausência, etc.) estão também contemplados no trabalho dos Venturi.

Jacques Derrida desenvolveu a técnica de crítica que chamou desconstrução. Sua prolífica produção de mais de 40 livros publicados, juntamente com ensaios e palestras, tiveram um impacto significativo sobre o pensamento ocidental no final do século XX, nas ciências humanas, em especial sobre teoria literária e filosofia da cultura. Sua afirmação mais conhecida com relação a sua metodologia é que "não há o fora-texto."

Derrida, como muitos outros contemporâneos europeus teóricos, preocupou-se com o enfraquecimento das tendências da tradição filosófica que vinha acontecendo no mundo Ocidental. Ao invés de propor uma outra grande narrativa, ou outra teoria sobre a natureza, o mundo, as relações sociais, cuja criação tinha ocupado os filósofos e pensadores nos dois últimos séculos, propõe a crítica profunda das narrativas já existentes, para revelar a suas fraturas expostas ou escondidas. Na verdade, são os dualismos, o estabelecimento de hierarquias e sistemas de subordinação implícitos, não ditos, ou mesmo negados enfaticamente, o ponto de ataque da desconstrução, seu modo particular de intervir. A Desconstrução é, pois, uma reflexão dependente, por isto diz trabalhar nas margens da filosofia.

O filósofo francês-argelino sempre se preocupou com a popularidade do termo desconstrução e à tendência correspondente de reduzir o seu trabalho filosófico a esta etiqueta. Apesar de suas reservas, a desconstrução tornou-se associada ao trabalho crítico de expor e minar as oposições e paradoxos dos textos seminais da cultura ocidental filosóficas ou outros. Ele freqüentemente chamava estes paradoxos de "oposições binárias". Sua estratégia era explicitar as raízes históricas das idéias filosóficas, questionando a chamada "metafísica da presença", que ele vê como tendo dominado a filosofia desde os gregos antigos.

O termo "desconstrução" vai aparecer em sua obra já em 1967, em *De la grammatologie*.¹⁵⁰ Neste trabalho está não somente o conteúdo de uma das mais importantes desconstruções de Derrida, aquela que diz respeito à fala e escrita,

¹⁵⁰ Paris : Minuit, 1967.

oposição binária que ocupará grande parte da obra do escritor argelino, mas também um dos melhores exemplos da aplicação de seu método.

Nos outros trabalhos desta época, sobretudo, objetivando aquilo que diz respeito à arquitetura, arte e cultura, em *L'Écriture et la différence*¹⁵¹, *Marges de la philosophie*¹⁵², *Glass*¹⁵³ e *La vérité en peinture*¹⁵⁴, Derrida vai continuar a sua reflexão sobre a filosofia e a cultura, aplicando o método desconstrutivo, por ele reivindicado em épocas recentes, porém em muito devedor de Nietzsche.

O termo desconstrução, entretanto, somente será aplicado à arquitetura, de uma forma ampla, em 1988, com a famosa exposição do MoMA, de 1988 de Nova Iorque. A mostra reuniu sete escritórios de arquitetura: do canadense-americano Frank O. Gehry; do polonês-milanês Daniel Libeskind; do holandês Rem Koolhaas; do americano Peter Eisenman; da iraquiana-inglesa Zaha M. Hadid; do suíço - americano Bernard Tschumi; e o escritório Coop Himmelblau, do austríaco Wolf D. Prix e do polonês Helmut Swiczinsky. Todos os trabalhos eram datados dos anos 1980. Em comum, uma atitude com relação ao edifício para a qual a palavra *desconstrutivismo* é muito adequada: a lógica, ou lógicas projetuais, são questionadas e levadas a um limite, estabelecido pelas técnicas de construção disponíveis. Philip Johnson chamaria de “perfeição violada” a esta tendência para o inquietante, o deslocado e o misterioso, presentes nos trabalhos expostos então.¹⁵⁵

Este rebatimento se fará sempre pela via metodológica, explorando estratégias projetuais, e técnicas auxiliares, as quais são desarticuladas. Poder-se-ia ver aí uma semelhança com o trabalho desconstrutivo de Derrida, pois as formas perfeitas, cubos, cilindros, esferas, cones, e sobretudo o privilégio que vinham gozando como formas inspiradoras, podem também ser vistos como manifestações, ou representações, do logocentrismo, semelhantes aos conceitos logocêntricos alvejados por Derrida. Isto foi por mim demonstrado em ensaio de 2009.¹⁵⁶ Porém Mark Wigley, um dos curadores da exposição, nega esta relação peremptoriamente.

É essa habilidade para alterar nossas idéias sobre a forma que faz com que estes projetos sejam desconstrutivos. Não o fato de derivarem da modalidade filosófica contemporânea chamada

¹⁵¹ Paris : Seuil. 1967.

¹⁵² Paris : Minuit, 1972

¹⁵³ Paris: Galilée, 1974.

¹⁵⁴ Paris : Flammarion, 1978.

¹⁵⁵ JOHNSON, Philip. “Prefácio” In: JOHNSON, Philip e WIGLEY, Mark. *Arquitetura desconstrutivista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, p. 8.

¹⁵⁶ COLIN, Silvio. “Estruturalismo, Pós-Estruturalismo e Arquitetura. Para entender o Desconstrutivismo.” In: *AU, Arquitetura e Urbanismo*. Nº. 181. Abril de 2009. P. 84-89. São Paulo: Pini., 2009.

“desconstrução”. Não são uma aplicação da teoria desconstrutiva. Melhor seria dizer que emergem da tradição arquitetônica e exibem certas qualidades desconstrutivas.¹⁵⁷

Como acreditar nesta afirmação de Wigley, se sabemos da estreita ligação, nesta mesma época, entre Derrida em pessoa com dois arquitetos apresentados na exposição: Peter Eisenman e Bernard Tchumi. No texto citado, porém, o curador da exposição do MoMA tenta ressaltar a forte ligação entre a Vanguarda Russa do início do século XX e o trabalhos dos arquitetos apresentados. Um ligação evidente, de fato, mas que não impossibilita a leitura de que este trabalho das vanguardas russas eram um desconstrução “*avant la lettre*”

Há porém, uma desconstrução mais literária, mais aproximada da prática derrideana, que poderíamos chamar “epistemológica”, é também parte do trabalho de revisão dos postulados modernistas, mas que não diz respeito a questões metodológicas da prática projetual, ligado às oposições binárias apontadas por Derrida, como forma e função, estrutura e ornamento, e mesmo a conceitos muito trabalhados pelo filósofo, como “suplemento”, “parergon”, “presença”, que podem orientar uma leitura do trabalho de Robert Venturi e Denise Scott Brown, que pretendemos levar a efeito.

6 – METODOLOGIA

Nosso trabalho é baseado em um material disponível, a maior parte do qual o temos em nosso próprio acervo de textos originais de Venturi e Denise Scott-Brown, de imagens de sua obra e de textos de apoio, em sua grande maioria de teses já consagradas de pensadores da atualidade. Para o desenvolvimento de nossa tese propriamente dita, cabe, porém, uma diferenciação metodológica, relacionada com suas partes componentes.

Inicialmente enfocaremos basicamente a obra de Venturi e Scott Brown, a qual por si mesma impõe o seu método. Trata-se de uma obra de muitas faces. Seus conteúdos alternam-se entre o histórico e o vernacular, o formal e o grotesco, o simbólico e o simples comercial, o que caracteriza, aliás, a Pop Art, sua primeira fonte de referência. Nosso primeiro passo então será separar os conteúdos e estudá-los

¹⁵⁷ WIGLEY, Mark. “Arquitectura desconstrutivista”. In: JOHNSON, Philip e WIGLEY, Mark. *Arquitectura desconstrutivista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, p. 10-11. Tradução nossa.

isoladamente. Os dois métodos principais que utilizaremos em nosso estudo analítico são o método comparativo e método semiótico, usados de acordo com sua conveniência para a abordagem do nosso objeto.

O método comparativo se impõe quando é o caso da investigação de dois ou mais objetos simultaneamente, ou de referir nosso objeto com outro. Como é o caso do confronto entre as principais teses da Poética das Diferenças com as teses de Venturi que levaremos a efeito.

Historicamente, este caminho foi consagrado por Sir Banister Fletcher em um dos mais exaustivos estudos de história da arquitetura de tradição ocidental: “*A History of Architecture on the Comparative Method*” O próprio autor explica o método:

O método analítico-comparativo favorece atingir facilmente a essência dos estilos individuais: assim o caráter do gótico é enfatizado pela comparação com a Arquitetura Clássica e o Renascimento.¹⁵⁸

Típico do método comparativo é o estabelecimento prévio de critérios e categorias para a comparação. No caso específico exemplificado, sir Fletcher estabeleceu seis categorias de influência: geográfica, geológica, climática, religiosa, social e histórica; e seis planos para a análise comparativa: plantas, paredes, aberturas, telhados, colunas, modinaturas e ornamento. Baseado nestes critérios, o autor desenvolve toda a sua obra, resultando em um trabalho de fácil compreensão e extremamente didático.

Recentemente, quando da necessidade de teorização sobre a arquitetura pós-moderna, e do entendimento de sua relação com as proposições anteriores do Movimento Moderno e Estilo Internacional, o método analítico-comparativo volta a mostrar sua eficiência. Os próprios autores de *Learning from Las Vegas*, Venturi, Scott Brown e Izenour o elegem como um eficiente caminho para a abordagem. Os quadros comparativos sobre a nova e velha monumentalidade arquitetônica nas margens da estrada em Las Vegas, sobre a Expansão Urbana contra as Megaestruturas, sobre a Guild House de Venturi contra a Crawford Manor, de Paul Rudolph¹⁵⁹ – este uma das obras primas da crítica arquitetônica recente, estabelecem definitivamente o método como o mais eficiente para a defesa de seus pontos de vista.

Venturi nos fala do método.

¹⁵⁸ FLETCHER, Sir Banister. *A History of Architecture on the comparative Method*. Londres: B. T. Batsford, 1954. P. IX.

¹⁵⁹ Ver nota 59 no Capítulo 3 – A colher de pau, p. 125.

Quando os arquitetos falam ou escrevem, filosofam somente para justificar seu próprio trabalho e nossa apologia não será diferente. Nosso argumento depende de comparações, porque é tão simples que chega a ser banal. Precisa de contraste para ressaltá-lo. Nos utilizaremos, um tanto sem diplomacia, dos trabalhos de importantes arquitetos atuais como contraste e contexto.¹⁶⁰

Os quadros comparativos, introduzidos por Venturi na literatura crítica da arquitetura do pós-modernismo foram utilizados à exaustão por Charles Jencks nos seus ensaios ¹⁶¹, e mais adiante, seguindo a mesma prática, por David Harvey no seu livro referencial sobre o Pós-modernismo.¹⁶²

O método analítico-comparativo é, pois, de grande valia tanto apologética como pedagogicamente.

Já o método semiótico nasceu nas primeiras décadas do século XX, como consequência dos trabalhos fundadores de Ferdinand de Saussure e de Charles Sanders Peirce.

Abrimos um parêntese para o esclarecimento de uso dos dois termos (semiótica e semiologia) para designar o mesmo objeto de conhecimento. *Semiótica* foi o nome dado por Peirce, à “ciência geral dos signos”, por ele fundada no início deste século. *Semiologia* foi o termo proposto por Ferdinand de Saussure, no seu livro “Curso de lingüística geral”, peça chave da lingüística estrutural, para a ciência que estudaria “a vida dos signos no seio da sociedade”, ciência da qual a lingüística, seu objeto de interesse, seria apenas uma parte; sua sugestão para o desenvolvimento de tal ciência foi aceita por diversos teóricos, dentre os quais se destacam Louis Hjelmslev, Roman Jakobson e Roland Barthes, que ampliaram o modelo da lingüística estrutural para as linguagens não verbais.

As duas ciências, de ascendências diferentes, a semiótica nascida na confluência da lógica formal e da filosofia de extração fenomenológica, e a semiologia, aparentada à lingüística, têm o mesmo objetivo: o estudo geral dos signos, das linguagens não verbais, das estruturas de suas mensagens e de seu efeito nas pessoas. De uma maneira geral o nome “semiologia” é usado pelos teóricos cujo pensamento tem origem no modelo lingüístico, e “semiótica” por aqueles que seguem o modelo lógico-matemático de Peirce. Alguns anos atrás isto seria quase a mesma

¹⁶⁰ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972. P. 88. Tradução nossa.

¹⁶¹ JENCKS, Charles. *Modern Movements in Architecture*, Anchor Press, NY 1973; *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy, 1977; *Late modern architecture and other essays*. Londres: Academy, 1980.

¹⁶² HARVEY, David. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992

coisa que dizer, como Umberto Eco, que autores de língua inglesa preferem semiótica, e aqueles de língua latina, com exceção para o próprio Eco, preferem semiologia. Hoje em dia, dada a grande penetração do pensamento francês, sobretudo de Derrida, nos Estados Unidos e Inglaterra, esta situação tem mudado, visto que estes autores seguem a terminologia do mestre francês, muito ligado a Saussure.

Como o uso da simbolização, seu aceite e mesmo sua adoção como ponto de doutrina, foi o traço diferencial em relação ao Movimento Moderno, o método se impõe em qualquer trabalho crítico relacionado ao pós-modernismo. Podemos mesmo dizer que Venturi foi um dos precursores de sua utilização, embora os termos “semiótica” ou “semiologia” não sejam mencionados. O método, entretanto, está claramente delineado quando Venturi segue os passos de T. S. Eliot, aplicando instrumentos da crítica literária à arquitetura. O termo “significado” (*meaning*) é recorrente, assim como “signos” e “símbolos”, objeto inclusive de um de seu mais recente trabalho publicado.¹⁶³

O cruzamento dos métodos “comparativo” e “semiótico” aparecem em *Learning from Las Vegas*, nas análises comparativas levadas a efeito pelos autores. Neste caso é explícita a utilização da célebre dicotomia saussureana entre “conotativo” e “denotativo”.¹⁶⁴

Basicamente o método semiótico (na sua feição lingüística) consiste em aplicar ao objeto a malha de conceitos desta ciência e estabelecer as relações necessárias entre por exemplo significante/significado, conotação/denotação, sistema/sintagma, sincronia/diacronia etc. e, a partir daí, desenvolver o pensamento suscitado pela dinâmica das relações estabelecidas.

A análise semiótica na arquitetura, entretanto, apresenta uma dificuldade particular, quando comparada à língua ou outros códigos, uma vez que há uma profunda descontinuidade entre os significantes. Enquanto na língua falada e escrita, por exemplo, os significantes são da mesma natureza, sons ou sinais gráficos, na arquitetura estes significantes podem assumir configurações volumétricas, espaciais, murais, ou mesmo elementos isolados de qualquer natureza, muitas vezes compondo um mesmo discurso. Um exemplo disso está na proposição de Venturi, que se constitui no cerne de sua teoria, quando sugere uma mudança de ênfase nos significados volumétricos (a arquitetura “pato”) para os significados murais (“abrigo decorado”).

¹⁶³ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004.

¹⁶⁴ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1972, p. 100 e seg.

Os estudos calcados no modelo saussuriano são muito mais freqüentes na crítica arquitetônica do que aqueles baseados no modelo peirceano. Entretanto as tricotomias do filósofo americano, que não têm no seu nascedouro a inspiração da língua falada, sendo portanto muito mais aberta quanto à natureza do signo e sua utilização (símbolo/ ícone/ índice; quali-signo/ legi-signo/ sin-signo; rema/ discente/ argumento etc.) podem ser úteis e esclarecedoras.

Sobre este manto envolvente do método semiótico, entretanto, devemos ter a liberdade de utilizar outros caminhos, como a análise histórica, fenomenológica ou mesmo a tradicional análise formal.

7 – QUESTÕES DE AUTORIA

O enfrentamento de nossa tese nos colocou uma questão adicional, que se relaciona com o fato de estarmos lidando com dois autores, que, embora com pensamento convergente, e apresentado como tal, exibem nuances as quais não podemos descartar. Uma curiosidade que sempre acompanha os pesquisadores e entrevistadores diz respeito a como o trabalho de nossos dois autores é dividido entre eles. Denise Scott Brown, tocando em uma questão das mais importantes no mundo acadêmico, e aludindo à discriminação das mulheres, neste ambiente supostamente igualitário, porém muitas vezes dominado por conceitos machistas, responde à pergunta sobre a natureza da colaboração mútua e “separação de poderes” com sarcasmo:

Eu digito e ele faz todo o resto.¹⁶⁵

Embora, obviamente, não seja assim, a natureza de sua parceria acadêmica reservou a Denise um papel muitas vezes declaradamente insatisfatório para a autora.

Bob e eu permanecemos como usuários ávidos das idéias um do outro [e] leitores atentos notarão uma mútua fertilização e referenciação no nosso trabalho [...] Nossas idéias [são] tão inextricavelmente entrelaçadas que não [é] possível designar uma autoria individual para o nosso trabalho [...] Entretanto, lá pelos anos 1970 eu aprendi que,

¹⁶⁵ PAPERNY, Vladimir. “An Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi” . **Architectural Digest Russia Magazine**. 2005. Disponível em <http://www.paperny.com/venturi.html>. Visita em 01 de setembro de 2010, 10h 25 min. Tradução nossa.

onde quer que meu nome estivesse, qualquer material com ambos os nomes seria atribuído apenas a Bob.¹⁶⁶

Esta omissão é feita, quase sempre, inadvertidamente, embora encontremos algumas entradas eufemísticas como a de Fred Koetter, em sua resenha sobre Learning From Las Vegas.

Por questões de conveniência, os autores deste livro são mencionados coletivamente como “Venturi”, “ele”, “os autores” etc. Isto de forma alguma pretende subestimar as contribuições dos vários autores.¹⁶⁷

Denise Scott Brown nos adverte que ela, como muitas mulheres do meio, podem contar “histórias de horror” sobre discriminação na carreira, que vão desde trivialidades sociais até grandes traumas¹⁶⁸, questões que afetam a autoria, de maneira até mesmo injusta. É o que aconteceu com o legendário personagem de sua obra, o “pato”, que é sempre atribuído a Venturi.

[...] Eu reclamei com um editor que se referiu aos “patos de Venturi”, informando-lhe que eu inventei o “pato.” Ele publicou a minha carta sob o título “Menos é chato”, uma citação do meu marido. Mas minhas queixas enfurecem os críticos, e alguns têm alimentado hostilidades duradouras contra nós dois a esse respeito. Arquitetos não suportam críticos hostis. E mesmo assim eu comecei desgostar do meu próprio temperamento hostil.¹⁶⁹

As palavras “consoladoras” vêm de colegas mulheres, tais como “Eu ficaria satisfeita se meu trabalho fosse atribuído ao meu marido”, ou “Por que você se preocupa com essas coisas? Sabemos que você é boa. Você conhece o seu verdadeiro papel no trabalho e no ensino. Não é o suficiente?”

Duvido que fosse suficiente para os meus colegas do sexo masculino. O que Peter Eisenman faria se o seu mais recente artigo fosse atribuído ao seu co-editor, Kenneth Frampton? Ou Vincent

¹⁶⁶ SCOTT-BROWN, Denise. “Introduction” In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984., p. 9. Tradução nossa.

¹⁶⁷ KOETTER, Fred. “On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour’s Learning From Las Vegas. In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 654. Tradução nossa.

¹⁶⁸ SCOTT BROWN, Denise “Sexism and the Star System in Architecture,” escrito em 1975, publicado. Com o título “Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture,” in *Architecture: A Place for Women*, (ed) Ellen Perry Berkeley, 1989. Republicado em SCOTT BROWN, Denise *Having Words*, London: Architectural Association, 2009, pp. 79-89) Disponível em

<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=124016082&blogId=208258270>

Visita em 1 setembro de 2010, 12 h 22 min.

¹⁶⁹ Idem, ibidem

Scully, se o livro sobre casas de Newport fosse atribuído à sua co-autora, Antoniette Downing, talvez com um parêntese com o sentido de que esta não foi a intenção de menosprezar as contribuição dos outros?¹⁷⁰

Denise reconhece que seu marido é melhor designer que ela, mas sabe que no campo das idéias, eles se equivalem. Se assim não fosse, pergunta-se ela, por que suas idéias são citadas pelos críticos (“mesmo quando atribuídas a Bob”) ? Como em todas as empresas, as suas idéias são traduzidas e reinterpretadas pelos colegas de trabalho, especialmente os parceiros de longa data. Diretores e assistentes podem se alternar nos papéis de criador e crítico. O “*star system*”, entretanto, que vê a empresa como uma pirâmide com um designer no topo, o que tem pouco a ver com as relações complexas de hoje em arquitetura e construção. Mas o preconceito machista define Denise, segundo ela, como uma escriba, datilógrafa, e fotógrafa para o seu marido. Como então, pergunta-se, este mesmo sistema define os nossos associados: como “segundas bananas” e nossa equipe como apenas lápis.¹⁷¹

Enquanto estamos em torno da prancheta, não há nenhuma maneira de os críticos de nos separar. Aqueles que o fazem me magoam em particular, mas a outros na empresa também, e ignorando a nós e nosso trabalho, onde Bob tem interagido com outros, como sem importância, estreitam a sua amplitude para atender aos limites de sua percepção.¹⁷²

Estas justas considerações nos fazem pensar sobre como atribuir a autoria, nas inumeráveis passagens deste trabalho em que isto se faz necessário. Quanto aos textos, tudo fica mais fácil, pois eles são assinados, e a autoria é atribuída conforme a assinatura, o que, se por um lado implica em uma repetição às vezes cansativa para o leitor, por outro faz a reclamada justiça autoral.

Quanto às obras, a situação é mais complicada, pois a referência autoral pode variar, conforme a fonte considerada. Obra seminal, primeira a ser construída de Venturi, a North Penn Nursery é atribuída a Robert Venturi e William Short tanto no livro *Complexity and Contradiction*¹⁷³ quanto em *Venturi, Rauch & Scott Brown* de Stanislaus VON MOOS.¹⁷⁴ Quanto às suas mais importantes obra dos anos sessenta,

¹⁷⁰ Idem, ibidem.

¹⁷¹ Idem, ibidem.

¹⁷² Idem, ibidem.

¹⁷³ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. 2ª edição, de 1977, reimpressa e 1998, p. 109.

¹⁷⁴ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, P. 244

a casa Vanna Venturi é assinada por Venturi & Rauch¹⁷⁵, e a Guild House é creditada a Venturi, Rauch, Cope and Lippincott, Arquitetos Associados.¹⁷⁶

No site oficial, entretanto, atualmente todos os trabalhos são referidos como de autoria da firma Venturi, Scott Brown and Associates, Inc. (VSBA)¹⁷⁷. Esta é a autoria que atribuímos aos edifícios, tanto nas ilustrações quanto no texto, usando nas ilustrações preferencialmente a abreviatura, por questão de comodidade. Achamos que estamos autorizados a fazer assim, uma vez que assim é feito no site oficial, pelos titulares do escritório e do projeto, e mesmo por não possuímos outra fonte, além, é claro das menções anteriores, também autorizadas.

O escritor pensa, às vezes, em questões de escrita de natureza estética, e evita, às vezes, repetições deselegantes e muitas vezes enfadonhas, porém diante de questões maiores, como as citadas, pensamos primeiramente em atender à ética.

8 – OBJETIVOS

Nossos objetivos são de duas ordens: teórico-crítica e pedagógica. Quanto aos primeiros, propomos uma análise original, desde que calcada em pressupostos teóricos ainda não explorados, uma vez que o trabalho crítico de Venturi é baseado, além das fontes endógenas, na obra crítica de T. S. Elliot, uma grande influência na época, nos Estados Unidos. Em que pese a abrangência crítica deste autor, ele ainda não incorpora o mais fértil pensamento recente, a que chamamos “Poética das Diferenças”, cujas matérias se constituem em nossa fonte principal. Diga-se, de passagem, que é surpreendente, para uma obra tão relevante quanto a de Venturi, que muito pouco se escreveu sobre ele aqui no Brasil, nestas quatro décadas que vão da sua entrada no meio arquitetônico até os dias atuais. Nosso trabalho almeja também preencher esta lacuna, em especial para o público de estudantes brasileiros.

Quanto ao aspecto pedagógico, consideramos de grande importância dar a conhecer a obra teórica e prática dos Venturi. Se em algum momento, nas décadas anteriores, Venturi era uma referência obrigatória e tinha muitos seguidores, hoje tem menos seguidores no seu engajamento para uma arquitetura que responda às reais condições da sociedade e cultura modernas.

Não se trata de um fenômeno periférico, do qual nos devamos envergonhar. Podemos dizer que é um fenômeno mundial, que começa no próprio berço do

¹⁷⁵ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. 2ª edição, de 1977, reimpressa e 1998, p. 118.

¹⁷⁶ Idem, p. 116.

¹⁷⁷ A firma tem este nome (Venturi, Scott Brown and Associates, Inc.) a partir de 1989, desde o afastamento de John Rauch. De 1980 a 89, chamava-se Venturi, Rauch & Scott Brown. Anteriormente a esta data, Venturi & Rauch.

“venturismo”. Sua obra, bem como o grande acervo crítico parece obscurecido pela produção das grandes grifes atuais, que ocupam as melhores páginas dos periódicos, das mega-intervenções e dos magníficos exemplares de edifícios comemorativos de grandes eventos mundiais. A experiência de Venturi e Scott Brown compreende uma grande variedade de projetos, e um espectro que vai das artes decorativas ao planejamento urbano. Mas em sua diversidade, seus projetos têm o atributo comum de uma abordagem simples e inovadora de problemas complexos. A identidade única de seus projetos deriva de uma cuidadosa consideração do espírito da época, da filosofia do cliente, das tradições do local, das necessidades programáticas, das características sócio-culturais e históricas do sítio e das práticas construtivas locais. Esquecendo preconceitos e mergulhando na atmosfera de sua proposta e do entorno, suas obras geralmente resultam em inovação e relevância cultural.

A reflexão sobre o pensar pequeno, sobre a arquitetura expediente, simples e prática, contextualizada e sustentável, do qual Venturi é um grande expoente, talvez até mesmo seu fundador, parece ter perdido a força nos dias de hoje, em uma sociedade que não mais busca a verdade, mas aceita passivamente o simulacro e o controle.

Seu programa, em sua aparente simplicidade, demanda uma consciência e um comprometimento com a arquitetura, um conhecimento do fazer arquitetônico em seus múltiplos e complexos aspectos e uma postura crítica intransigente que parecem cada vez mais distantes dos objetivos acadêmicos. Não, talvez, intencional ou propositalmente, mas consequência, pelo menos aqui no Brasil, de uma cada vez menor disponibilidade de recursos e também, por que não dizer, do relativo afastamento da arquitetura de um projeto cultural mais abrangente, relegando-a a uma simples matéria de prestação de serviços.

Retomar a discussão levantada por Venturi, estudar o seu programa e seus métodos, inserem-se assim em um projeto cultural da maior relevância e pertinência e em uma proposta maior para o aprendizado arquitetônico.

São diversos os pontos que podem plenamente justificar o interesse hoje, pela obra de Venturi. O motivo menos importante, mas não desprezível é a simples visita à obra de um arquiteto consagrado, um Pritzker, cuja obra foi tão marcante a partir dos anos 1960 para a arquitetura mundial. Qualquer geração pode beneficiar-se do estudo das gerações precedentes, pois embora as questões desta última geração sejam diferentes, os pontos levantados são outros, e justamente o que marca a permanência de certas obras é a capacidade destas de melhor responder a questões tardias.

Um outro motivo é que Venturi foi dos primeiros arquitetos a criticar as práticas minimalistas do Estilo Internacional, que se esgotava em sua capacidade representativa face os novos questionamentos levantados pela nova situação sócio-econômica, geopolítica e cultural mundial. A firma Venturi, Scott Brown and Associates, Inc. se manteve fiel aos princípios defendidos nos anos sessenta e setenta, época em que teve muitos seguidores, e tem desenvolvido, nas últimas décadas, um relevante e diferenciado trabalho cujos aspectos mais profundos não são tão conhecidos atualmente.

A obra de Venturi e Denise Scott Brown, tanto na teoria como nos seus trabalhos relacionados com arquitetura do edifício e da cidade, apresentam (ou representam) questões extremamente atuais, ainda não suficientemente exploradas pela crítica.

Esta obra, apesar de ser em grande parte vinculada à tradição do meio leste americano e suas raízes arquitetônicas (históricas e vernaculares), pode, em uma leitura mais aberta, servir de orientação para sua aplicação em qualquer lugar, com outras raízes e tradições, desde que bem conhecidas e exploradas. O próprio Venturi tem incursões na arquitetura de outros meios culturais como Londres, Nikko, Japão e Toulouse, França, além de exercitar o seu método em toda a extensão dos Estados Unidos, cujas diferenças mesológicas são bem conhecidas. E não tem limites geográficos, históricos ou culturais: esta é uma de suas mais importantes características.

CAPÍTULO 1

ARQUITETURA POP

No início dos anos 1960, Robert Venturi estava começando a construção de sua obra teórica e de seus primeiros edifícios, e Denise Scott Brown concluía a sua formação em Londres. O mundo convulsionava à sua volta na dúvida sobre segurança e prosperidade, definitivamente abaladas pela Segunda Guerra Mundial. Os meios de comunicação iniciavam uma escalada sem volta, e o universo da arquitetura buscava aparelhar-se para enfrentar a nova realidade, para a qual não mais servia a simples abordagem objetivista pregada pelos epígonos do Primeiro Modernismo.

Os mais críticos apontavam para as limitações expressivas que, de uma maneira ou outra, eram veiculadas pelas “certezas” sobre as quais se assentava o fazer arquitetônico de então: o anti-individualismo, a abstração, a teleologia, o desconhecimento das individualidades, o anti-historicismo etc.

Sobre este terreno movediço, começou Venturi a construir a sua crítica e seu novo programa, partindo do reconhecimento da importância da linguagem e dos sistemas simbólicos de representação, da consideração do contexto e sua relevância na construção de uma trincheira contra a banalização promovida pela universalização de produtos, imagens e comportamentos, da utilização da memória individual e coletiva, universal e local, na construção de peças culturais, da necessidade da valorização do mundano, do comum, do aparentemente inconseqüente, mas que continha a imagística do dia-a-dia.

A Pop Art, calcada na crítica tanto da cultura comercial quanto da arrogância do elitismo, oferecendo nos salões da grande arte a possibilidade de acesso fácil e legibilidade, inclusão e mistura, no universo da pintura, será a primeira parceria. Venturi vai-se debruçar sobre as fontes históricas, remotas e próximas, sobre a tectônica vernacular e a imagística comercial, e, utilizando técnicas emprestadas da

pintura pop, traduzindo-as em linguagem arquitetônica, dará início à construção daquilo que seria chamado Arquitetura Pop.

Assim como os modernistas da primeira hora olharam para o vernacular industrial, em sua simplicidade e objetividade, para estabelecer seus princípios, Venturi irá olhar para o vernacular comercial para estabelecer sua crítica e seu novo programa.

Veremos agora como se deu esta aproximação entre a Pop Art e a Arquitetura Pop.

1.1 – POP ART

O termo Pop Art, cunhado por Lawrence Alloway¹⁷⁸, inicialmente referia-se a produtos da mídia, e não a obras de arte em geral. Entre 1955 e 1957, a expressão tornou-se corrente entre os membros do *Independent Group*¹⁷⁹, ao qual Lawrence pertencia como membro destacado. O movimento tinha dupla nacionalidade. Nasceu primeiro em Londres e depois nos Estados Unidos. Embora não tenha raízes em nenhum país especificamente, foi internacionalmente difundido como uma determinação do mundo contemporâneo de adotar uma atitude positiva e não negativa diante da realidade amarga da guerra fria, do tardio entendimento dos efeitos dos meios de comunicação e da industrialização no dia-a-dia das pessoas. Surgiu após uma década de introspecção, tragédia e mesmo, para alguns, de auto destruição, representada pelo Expressionismo Abstrato de Pollock. O impetuoso figurativismo da Pop Art e sua reflexão sobre o nosso meio ambiente, entretendo, representou ar fresco. Robert Indiana falava mesmo de atmosfera malcheirosa.

Apesar de seus aspectos carnavalescos, suas cores orgiásticas e escala gigante, a alternativa da Pop Art aos impastos emocionais e técnicos do seu predecessor imediato era claramente baseado em padrões duros, não refinados, não preciosos, adequados aos anos 1960.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Lawrence Alloway (Londres, 1926 - Nova Iorque, 1990) crítico de arte inglês. Nos anos cinquenta ele era o principal líder do *Independent Group* no Reino Unido. A partir dos anos sessenta trabalhou nos Estados Unidos e foi influente escritor e curador.

¹⁷⁹ Grupo de artistas ingleses, fundado em 1952 no *Institute of Contemporary Arts* em Londres por Lawrence Alloway, Alison e Peter Smithson, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Reyner Banham, entre outros. O grupo de artistas pregava a utilização dos novos meios de produção gráfica com o objetivo de produzir uma arte que atingisse as grandes massas. O Independent Group teve forte ligação com a Pop Art e dissolveu-se formalmente em 1956 depois de organizar a exibição "This Is Tomorrow" em Londres, na Whitechapel Gallery. Informalmente, os ex-membros continuaram a se encontrar até meados dos anos 1960.

¹⁸⁰ LIPPARD, Lucy R., *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1966. P.10. Tradução nossa.

A pré-história da Pop Art teve precursores isolados muito antes de manifestar-se como fenômeno de grupo. Entre 1912 e 1914, Picasso fez várias colagens com objetos do dia-a-dia. Giorgio De Chirico, em 1916, em nome de certa aura de ansiedade que tentava transmitir, pintou pacotes de biscoito, caixas de fósforos, carretéis de linha etc. O que insere entre as preocupações do artista a “anti-arte” das embalagens. Isto, décadas mais tarde, será chamado de *proto-pop*.

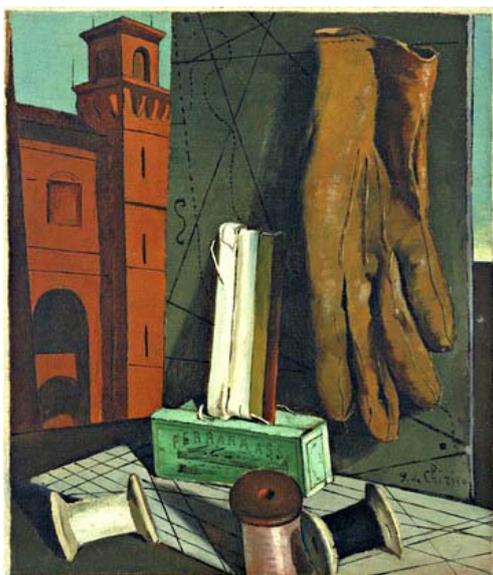


Figura 1-1 – *Divertimento de uma menina*. Giorgio de Chirico. 1916.



Figura 1-2 – *Lucky Strike*. Stuart Davis, 1916

Outros artistas, como Edward Hopper, Stuart Davis, Fernand Léger tiveram obras afinadas com o que viria a ser a Pop Art. Nenhuma influência, porém, seria mais efetiva do que Marcel Duchamp. Durante a Primeira Guerra Mundial, ao lado de Kurt Schwitters e dos dadaístas, o artista percorria as ruas de Nova Iorque à cata de "lixo", ou o que chamou de *ready-made*. A criação de *Fountain* começou quando, acompanhado pelo artista Joseph Stella e o colecionador Walter Arensberg, ele comprou um mictório Bedfordshire Standard na loja de artefatos de ferro J. L. Mott Quinta Avenida. O artista trouxe o mictório ao estúdio, ajustou-o e nele escreveu "R. Mutt 1917". Duchamp era membro da direção da *Society of Independent Artists* de Nova Iorque e enviou a peça para exposição de 1917 com o nome R. Mutt, presumivelmente para esconder o seu envolvimento. Tinha sido proclamado que seria exibido na exposição todo o trabalho submetido. Depois de muito debate entre os sócios (a maioria ignorando a participação de Duchamp) sobre se a peça era ou não uma obra de arte, *Fountain* foi escondida do público durante a exibição. Duchamp e Arensberg abandonaram a direção da sociedade. A obra, apesar de recusada, foi elogiada por artistas e setores da crítica. Recentemente foi considerada por críticos a

obra que mais influenciou os artistas no século XX. Os objetos *ready-made* eram escolhidos não por qualquer apreciação estética, mas exatamente pela reação de indiferença visual. O efeito de um objeto exposto sem qualquer implicação de gosto, bom ou mau, é extremamente desconcertante. Este efeito foi muito explorado anos mais tarde pela Pop Art.

Um outro importante movimento preliminar na direção de Pop Art inglesa aconteceu de 1949 a 1951, período no qual Francis Bacon começou a usar fotografias no seu trabalho, como por exemplo a imagem da enfermeira ferida no olho, com pincenê quebrado, na seqüência *A escadaria de Odessa*, do filme *Encouraçado Potemkim* (1925) de Sergei Eisenstein.

Embora misturado com outros elementos, a referência fotográfica era conspícua e foi muito discutida na ocasião. Bacon seguiu este caminho usando outras fontes fotográficas, particularmente os estudos de movimento das pessoas e animais feitas nos 1890 por Eadweard Muybridge. O uso que Bacon faz dos meios de cultura de massas difere de usos anteriores por pintores, no reconhecimento da origem fotográfica da imagem, ponto central em seu intento. Na realidade, a arte dele nesse momento dependia da tensão entre a grande arte e os episódios de movimento ou violência, advindos da fotografia. Devemos lembrar que Bacon era o único pintor britânico da geração anterior respeitado por artistas mais jovens em Londres.¹⁸¹ Henry Moore, Ben Nicholson, Victor Pasmore, equivalentes em idade a De Kooning, Pollock e Clyford Still, não eram considerados relevantes por qualquer nova proposta em arte nos anos 1950 na Inglaterra.



Figura 1-3 – *Fountain*. Marcel Duchamp. 1917.



Figura 1-4 – Fotograma de “Escadaria de Odessa” do filme *Encouraçado Potemkim*, de Eisenstein utilizado por Francis Bacon em 1949.

¹⁸¹ ALLOWAY, Lawrence. “The development of British Pop” In: LIPPARD, Lucy R., *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1966. P. 28.

O *Institute of Contemporary Art* de Londres era, a esse tempo, um lugar de reunião para artistas jovens, arquitetos e escritores que não tinham outro lugar de contato. Londres não tinha cafés como Paris, nem salas de exibição como Nova Iorque. Uma organização pequena e informal, o *Independent Group* (IG) foi criado dentro do Instituto com a finalidade de promover reuniões exploratórias para buscar novas idéias e novos oradores para os programas públicos. Foi convocada a primeira reunião no inverno de 1952-53 por Reyner Banham ¹⁸²; o tema do programa era relacionado com “Técnicas”. Depois de um ano, o IG foi reconvocado no inverno de 1954-55 por John McHale e Lawrence Alloway, com o tema “Cultura Popular”. Chegou-se a este tópico como o resultado de encontros em Londres que envolveram Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson ¹⁸³, Nigel Henderson, Reyner Banham e Richard Hamilton. O grupo descobriu que tinha uma cultura vernácula comum que superava qualquer interesse especial ou habilidades particulares em arte, arquitetura, desenho, ou crítica de arte, de qualquer dos membros.

O Smithsons junto com Paolozzi, Henderson, Ronald Jenkins, Toni del Renzio, Banham e outros organizaram a exibição altamente significativa, *Parallels of Life and Art*, no outono de 1953, onde se expunha a pintura de Magda Cordell, a escultura de Paolozzi e a arquitetura dos Smithson. John McHale e Lawrence Alloway encarregaram-se da curadoria de *Collages and Objects* no ICA em 1954, onde McHale exibiu suas colagens, que já tinham um embrião da Pop Art. Richard Hamilton organizou a exposição *Man, Machine and Motion* em 1955 na Hatton Gallery, em Newcastle.

Em 1956 o grupo conseguiu atingir um maior público com a exposição *This is Tomorrow*, considerada o berço da Pop Art inglesa. Um pequeno quadro de aproximadamente 26 x 25 cm, com o provocativo título *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*¹⁸⁴, de Richard Hamilton passou a ser uma referência mundial como primeira obra canônica da Pop Art. O quadro é um inventário de cultura popular: homem musculoso, mulher nua, dona de casa, eletrodomésticos,

¹⁸² Peter Reyner Banham (1922-1988) foi um prolífico crítico de arquitetura e escritor dos mais importantes para a cultura arquitetônica, mais conhecido pelo livro seminal *Theory and Project in the First Machine Age* (1960). Em português *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979. Sua ligação com Peter e Alison Smithson e James Stirling foi documentada em *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (1966). Escreveu ainda *Megastructures, Urban Futures of the Recent Past*. Londres: Thames and Hudson, 1976. Foi professor na Universidade de Londres, Universidade Estadual de Nova Iorque (*State University of New York – SUNY*) Buffalo, e na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, nos anos 1980.

¹⁸³ Alison Smithson (1928-1993) and Peter Smithson (1923-2003), casal de arquitetos ingleses, criadores do *Novo Brutalismo*, membros destacados do Team X, dos mais importantes nomes da arquitetura ocidental nos anos 1950.

¹⁸⁴ “O que é isso que faz os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?”

pagina de revista de histórias em quadrinhos, anúncio de um filme visto através da janela, escudo de uma fábrica de automóveis etc. Tudo o que estava latente nas exposições anteriores, vieram à tona. Alloway declarou que:

Não sentíamos a aversão pela cultura comercial comum entre a maioria dos intelectuais, mas a aceitávamos como um fato, a discutíamos em detalhe e a consumíamos entusiasticamente. Um dos resultados de nossas discussões era tirar a cultura pop do domínio do escapismo, puro entretenimento, relaxamento, e a tratávamos com a seriedade de arte. Isto nos colocou em oposição tanto com relação aos adeptos da arte dita popular e ao sentimento anti-americanista vigente na Grã-Bretanha.¹⁸⁵

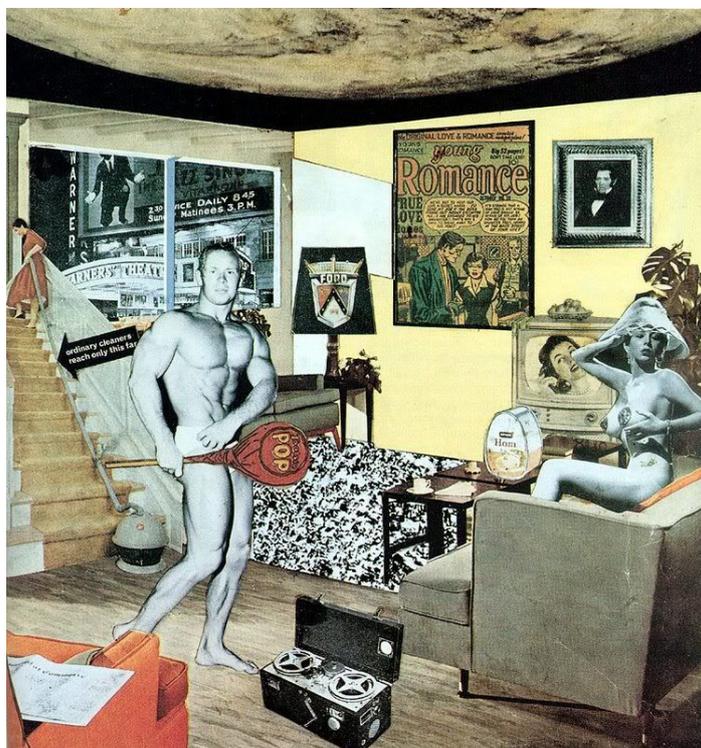


Figura 1-5 – *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*
Richard Hamilton, 1956

Nos Estados Unidos, a origem da Pop Art é mais difícil de rastrear. Ao que parece, o ano de 1955 foi definitivo, com o aparecimento de Robert Rauschenberg e Jasper Johns¹⁸⁶. Lucy Lippard¹⁸⁷ nos fala de um “núcleo duro” na Pop Art composto

¹⁸⁵ ALLOWAY, Lawrence. “The development of British Pop” In: LIPPARD, Lucy R., *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1966. P. 32. Tradução nossa.

¹⁸⁶ LUCIE-SMITH, Edward. “Arte Pop”. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1991. P. 160-169.

¹⁸⁷ Lucy Lippard (1937) prestigiosa escritora novaioquina, ativista e curadora. Lippard foi dos primeiros críticos para reconhecer a desmaterialização no trabalho em arte conceitual e era uma incentivadora da

apenas de cinco artistas novaiorquinos e “uns poucos mais na costa oeste e na Inglaterra”¹⁸⁸. Os cinco de Nova Iorque são Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist e Claes Oldenburg.

O ponto de partida da Pop Art em Nova Iorque foi, segundo Lippard, o trabalho de Jasper Johns. Sua ironia vai encontrar Marcel Duchamp, porém ele era, mais do que qualquer outro artista Pop, um legítimo pintor, antes de ser um ideólogo. Johns era vizinho de Rauschenberg, mas afastou-se dele como artista ao despersonalizar suas técnicas de pintura gestual. A maior resistência que encontrou a Pop Art, nos Estados Unidos, foi justamente pretender substituir o expressionismo abstrato, cultuado naquele país por ter sido o primeiro estilo norte-americano a conseguir prestígio internacional. Apesar disso, a Pop Art consolidou-se rapidamente de forma impactante.

Não devemos nos deixar levar pela aparente leviandade da arte pop, e pensar que seja um produto da falta de cultura ou alienação. Ao expor em outro contexto os motivos da cultura de massa, expõe-se o seu lado crítico, e mesmo cáustico. Pessoas que deixaram de ser vistas qual seres reais, objetos que perderam o seu reconhecimento visual, são expostos como se fosse pela primeira vez, não exatamente as pessoas que são, ou objetos de uso, mas pessoas e objetos apresentados através de um filtro midiático, que lhes aplica uma redução a qual muda o seu conteúdo.



Figura 1-6 – *Flag*. Jasper Johns. 1954.



Figura 1-7 – *Bathtub # 3*. Tom Wesselmann. 1963

arte feminista. Autora de dezoito livros sobre arte contemporânea. Escreve crítica de arte para *Art in America*, *The Village Voice*, *In These Times*, e *Z Magazine*.

¹⁸⁸ LIPPARD, Lucy R., *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1966. P.69.



Figura 1-8 – *Still Life #30*. Tom Wesselmann . 1963



Figura 1-9 – “*Smoker # 1 mouth # 12*”. Tom Wesselmann . 1967.



Figura 1-10 – *Hopeless*. Roy Lichtenstein. 1963.



Figura 1-11 – *Nomad*. James Rosenquist. 1963



Figura 1-12 – *Two Cheeseburgers*. Claes Oldenburg. 1962



Figura 1-13 – *Profiterole*. Claes Oldenburg. 1990

Não foi por acaso que a Pop Art nasceu em Londres e Nova Iorque. Ela é um produto da megalópole moderna, do dia-a-dia das cidades e de seus habitantes. A cidade dá o contexto necessário para sua criação – o estilo de vida pop. O artista pop busca um sentido, um nexo para o meio ambiente à sua volta. Andy Warhol disse certa vez:

A razão porque estou pintando assim é porque quero ser uma máquina, tudo o que faço, e faço como máquina, é porque é isso que quero fazer. Penso que seria estupendo se todo o mundo fosse igual.¹⁸⁹

Isto foi muito mal entendido por uma sociedade cujos valores mais duradouros são ameaçados pela mecanização. A declaração de Warhol é menos uma capitulação que um irônico desafio. A crítica de arte sempre se recusou a aceitar que os sentimentos do artista possam ser afinados com um objeto, especialmente se este objeto tem um rótulo. Entretanto, muito daquilo que é bom e valioso na vida é aquilo que é público e pode ser partilhado.¹⁹⁰

Há algo contraditório na atitude de trazer os objetos da cultura popular para o nível da grande arte. Uma lata de sopas Campbell, desenhada com técnica serigráfica, não é mais uma lata de sopas Campbell, é um Warhol, uma obra de arte. Quando os objetos de uso são feitos à máquina, em grande quantidade, eles perdem as características de um demarcador, perdem seu poder de atribuir identidade a quem o possui. A marca distintiva já não é mais o esmero, a elaboração, mas a novidade. A arte passou a ser, como definiu Richard Hamilton, transitória, popular, de baixo custo, produzidas em massa, jovem, espirituosa, sexy, esperta, glamourosa.



Figura 1-14 – Marilyn. Andy Warhol. 1967



Figura 1-15 – Campbell's soup. Andy Warhol. 1968.

¹⁸⁹ Andy Warhol. Apud LUCIE-SMITH, Edward. "Arte Pop". In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1991. P. 165.

¹⁹⁰ LIPPARD, Lucy R., *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1966. P.10.

Fica claro, com a Pop Art, que as condições do mundo atual, sobretudo com os objetos relacionados com a cultura, são reconhecidas. Marx e Engels, no *Manifesto Comunista* diziam que, na sociedade burguesa “tudo o que é sólido desmancha no ar”¹⁹¹. Foi a Pop Art entretanto a primeira arte a aceitar a denuncia e assimilar esta condição de obsolescência da cultura. Não se trata nem de cinismo nem excentricidade, mas uma constatação lúcida, uma condição irrevogável da moderna sociedade industrial; tudo é provisório e se tornará obsoleto em pouco tempo. Os artistas pop e sua obra, assim, tornam-se a figura e a imagem refletida desta sociedade.¹⁹²

1.2 – ARQUITETURA POP

Robert Venturi e Denise Scott Brown chegaram à Pop Art por caminhos distintos, antes de estabelecerem a duradoura parceria responsável pela sua extensa obra. Lucy Lippard assinala que “os jovens de todo mundo reagiram entusiasmamente ao calor e ao frescor”¹⁹³ daquela linguagem franca. Embora não sendo a Pop Art exatamente um produto da “era da discoteca”, foi a juventude que fez a primeira recepção. O casal de arquitetos não havia chegado aos trinta quando aconteceu o grande momento da cultura pop.

A Pop Art tinha tudo a ver com as intenções de Venturi. Foi contra décadas de dominação da arte abstrata, que na arquitetura era representada pelo Estilo Internacional. Era figurativa e simbólica, e uma tentativa de se aproximar com intenções artísticas do mundo contemporâneo. Mantinha uma atitude positiva e otimista, embora crítica, com relação à era da comunicação. Finalmente, permitia uma mistura impura, confusa, e inclusiva a favor da qual Venturi se declarou já na abertura de seu primeiro livro.

Em diversos momentos Venturi vai buscar a citação direta da Pop Art.

Os pintores Pop empregam a ambigüidade para criar um conteúdo paradoxal assim como para explorar as possibilidades perceptuais.¹⁹⁴

Os pintores Pop atribuem significados incomuns a elementos comuns ao mudar os seus contextos ou aumentar a sua escala. Através do envolvimento na relatividade da percepção e relatividade do

¹⁹¹ MARX e ENGELS, apud BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Campanhia das Letras, 1998. P. 20.

¹⁹² LUCIE-SMITH, Edward. “Arte Pop”. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1991. P. 169.

¹⁹³ LIPPARD, Lucy R., *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1966. P.9.

¹⁹⁴ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Ar, 1966. P. 20.

significado, velhos clichês em novos ambientes alcançam ricos significados que são, ambigualmente, novos e velhos, banais e vívidos.¹⁹⁵

As últimas palavras do texto de *Complexidades e Contradições na Arquitetura* são uma recomendação, de inspiração Pop:

Algumas das melhores lições da Pop Art, envolvendo contradições de escala e contexto, deveriam ter despertado os arquitetos de seus sonhos primitivos de pura ordem [...] realmente impossíveis de atingir em grande extensão.¹⁹⁶

Não somente na obra escrita mas também em seus edifícios, Venturi fará citações diretas ou buscará uma inspiração mais remota na Pop Art e em seu programa.

Nas suas mais importantes construções como Vanna Venturi House, na Guild House, na Brant House, para citar apenas alguns exemplos, Venturi trabalhará com as mudanças de escala e contexto, com a “colagem” de elementos arquitetônicos ou construtivos, com as cores excitantes, com a redução formal, típicas da arte pop.

Se, na tradicional Filadélfia, Venturi estava a menos de duas horas do berço da Pop Art americana, na mesma época, meados dos anos 1950, Denise Scott Brown vinda da África do Sul, foi parar no epicentro da Pop Art inglesa. Ela narra sua chegada a Londres para cumprir seus créditos na *Final School*, da *Architectural Association*:

Eu desembarquei em uma Inglaterra [...] em uma sociedade de levante, onde o ativismo social era parte da educação [...] Por um lado, havia o frufu do Festival da Bretanha¹⁹⁷, por outro, socialismo [...] Fora do burburinho vinha o inovativo pensamento social dos sociólogos Michael Young e Peter Willmott [que] antes de Jane Jacobs acusavam a fratura social induzida pelo planejamento urbano [...]
Livrentemente aliado aos pensadores socialistas estava um conjunto de jovens artistas chamado *Independent Group*. Neste grupo havia membros do movimento da *Proto Pop Art*.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Idem, ibidem. P. 43-44. Tradução nossa.

¹⁹⁶ Idem, ibidem. P. 104.

¹⁹⁷ O Festival da Bretanha, 1951, era uma celebração do fim da guerra e uma tentativa de apoiar as realizações da nação nas artes, ciência e indústria. (nota DSB).

¹⁹⁸ SCOTT BROWN, Denise. “Some Ideas and their history”. In: : VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. P. 109. Tradução nossa.

Mas a sua aproximação com a Pop Art vinha ainda de mais longe, da miscelânea cultural de seu país natal e dos conselhos de sua professora de arte, Rosa van Gelderen, “pinte o que está a sua volta”.¹⁹⁹

O choque de culturas na África do Sul, embora politicamente temível, era artisticamente excitante e revigorante. As interpretações por artistas populares africanos de artefatos ocidentais têm enorme vitalidade.²⁰⁰



Fig. 1-16 – Vila de tribo Mapoch. Nos portais de entrada, interpretação Mapoch de vilas suburbanas ocidentais.



Fig. 1-17 –Cerâmica popular africana representando a cidade de Bulawayo, no Zimbábue: arranha-céus e estação de trem.

O encontro editorial entre Venturi e Scott Brown se deu no livro *Aprendendo com Las Vegas*. Desnecessário buscar citações sobre a Pop Art nele, como o fizemos em *Complexidades e Contradições...* O livro todo é uma argumentação sobre a já então estabelecida Arquitetura Pop. Sua tese se desenvolve calcada em termos contraditórios, de um lado a cultura estabelecida, do outro, a cultura pop. Assim é o *feito e comum* pop contra o *heróico e original* da arquitetura modernista; o *comercial* contra o *industrial*; a *significação* contra a *expressão*; *Levittown* contra *La Tourette*; *desenvolvimento urbano linear*²⁰¹ contra *megaestruturas* etc.

Um desses pares, talvez o mais importante, que coloca em contradição o *pato* e o *abrigo decorado*, merece algumas considerações. É que o *pato*, tal como apresentado, é um ícone que poderia ser perfeitamente identificado com a cultura pop. A arquitetura de Venturi e Scott Brown é, entretanto, declaradamente favorável à arquitetura do *abrigo decorado*. A escolha da figura do pato, entretanto, é uma escolha mais provocativa do que emblemática. A arquitetura “pato”, de um modo geral, é uma arquitetura abstrata, não figurativa, “heróica e original”; a arquitetura “abrigo decorado” é uma arquitetura com decoração aplicada, carregada de significação, figurativa em

¹⁹⁹ Idem. P. 105.

²⁰⁰ Idem. P. 108. Tradução nossa.

²⁰¹ *Urban sprawl*.

sua decoração, “feia e comum”. Para usar um exemplo dos próprios autores, A Crawford Manor é um *pato*, a Guild House é um *abrigo decorado*.

A Arquitetura Pop é obviamente inspirada na Pop Art. Cabe entretanto nos debruçarmos sobre algumas de suas características, e na reelaboração das estratégias pop para o domínio da arquitetura que, em uma primeira abordagem, em alguns casos, pode causar certa confusão.

1 – *Elementos arquitetônicos da cultura popular*. Assim como a Pop Art se baseia na importação de elementos da cultura popular (garrafas de refrigerante, rostos da mídia, ambientes domésticos etc.) para o ambiente da grande arte, os salões de exposições, assim a Arquitetura Pop traz elementos da arquitetura popular para o ambiente da grande arquitetura. É o caso das janelas de guilhotina, que habitualmente são utilizadas na arquitetura vernacular, mas não na grande arquitetura, que prefere as janelas projetantes, e são colocadas na Guild House, um edifício que aspira ser um manifesto da grande arquitetura.

2 – *Busca de inspiração direta na Pop Art*. Por vezes, assim como acontece nos edifícios projetados no Estilo Internacional, que vão buscar inspiração na pintura abstrata, cujos exemplos mais comum são esquadrias desenhadas segundo uma pintura neoplasticista, de Mondrian ou Theo van Doesburg, também a arquitetura Pop vai, por vezes, buscar inspiração direta na Pop Art.

É o caso da citação ao quadro “*Three Flags*” de Jasper Johns, no desenho da fenestração da Guild House.²⁰² Nesse caso, o processo de elaboração foi indireto e complexo. Há caso, entretanto, que o uso das imagens é mais direto. Veja-se o projeto de Robert Venturi para a esquina do Times Square, em Nova Iorque, conhecida mundialmente pela alcunha de Big Apple. Venturi projetou de fato uma grande maçã. Frutas gigantescas, entretanto são um tema recorrente de um dos mais importantes representantes da Pop Art, Claes Oldenburg. O arquiteto inspira-se em um quadro de Jasper Johns, do qual retira a idéia da perspectiva ao contrário, com o elemento menor na frente do maior. A mudança de escala cria uma falsa perspectiva, que contribui para a expressividade e tensão, e permite além da leitura convencional, uma outra leitura sobreposta, não convencional.

²⁰² Ver outras referências a este edifício nos capítulos 2, p. 91, 7, p. 228. e Corpus 1.3, p. 25.



Fig. 1-18 – Crown Hall. Instituto de Tecnologia de Illinois (IIT) Arquitecto Mies van der Rohe. Interior.



Figura 1-19 – Guild House. Filadélfia. Vista de Sudoeste.



Figura 1-20 – Three Flags, 1958. Jasper Johns.



Fig. 1-21 – Guild House. Janelas de guilhotina



Fig. 1-22 – Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen. Spoonbridge and cherry. 1985-1988.

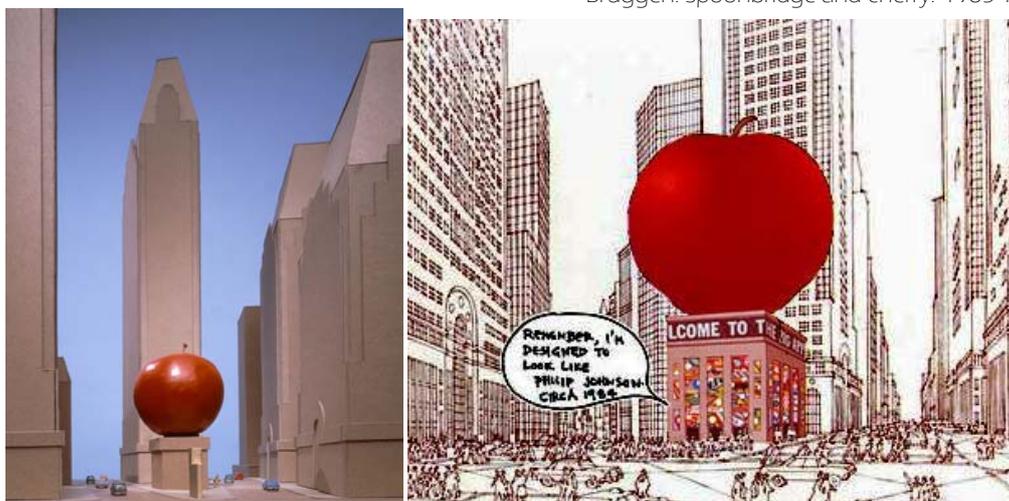


Fig. 1-23 – Projeto para revitalização da Times Square. Nova Iorque. Robert Venturi, 1984

3 – *Mudança de contexto*. A chave para toda a questão significativa na Pop Art é a mudança de contexto. O mictório Bedfordshire num banheiro é um simples mictório, colocado em um salão de exposições, torna-se a obra *Fountain*, de Marcel Duchamp. Um desenho de uma lata de sopas Campbell num anúncio não é um Warhol, mas se transformará em tal quando assinado pelo artista e exposto em uma galeria. A arquitetura dos anexos projetados por Venturi para o Allen Memorial²⁰³ seria de uma banalidade injustificável se não estivesse ladeando um edifício que o próprio arquiteto reconhece como mais importante que o seu. Assim sua atitude de ficar em segundo plano, e todo o trabalho a que se deu para banalizar o seu edifício, ganha significado. Aliás, esta estratégia de banalizar a sua criação é muito freqüente nos edifícios de Venturi, não pelo simples gosto do banal, mas para evitar uma atitude centrada, relacionada com a “Poética das Identidades” própria do movimento moderno,

²⁰³ Ver referências a este edifício nos capítulos 2, p. 99 e 7, p. 242.

e recorrer à uma “Poética das Diferenças”. O arquiteto sempre repete que um elemento banal em um novo contexto poderá adquirir renovada importância.



Figura 1-25– Allen Memorial Museum. Vista do conjunto.

4 – *Uso de tecnologia convencional.* É o equivalente ao uso de técnicas de reprografia, como silk-screen, nas pinturas pop. Venturi e Scott Brown sempre se utilizam de técnicas expedientes, jamais explorando as mais sofisticadas possibilidades, os grandes vãos, os materiais de alta tecnologia. Tijolos aparentes, alvenaria revestida, estruturas de concreto moldado *in loco*... Mesmo as suas cortinas de vidro são cuidadosamente desenhadas para evitar aquele grande plano abstrato e transparente, característico do Estilo Internacional. Ao desenhar os montantes, travessas e pinásios das esquadrias, estes são cuidadosamente proporcionados para parecerem convencionais e, ainda assim, não convencionais. É o caminho contrário à leveza e transparência buscada pelo Estilo Internacional.

5 – *Ênfase na representação e no significado.* Analisados do ponto de vista da semiótica, a pintura Pop se utiliza de significantes banais, imagens do dia-a-dia, objetos comerciais e símbolos exaustivamente apresentados nos meios de comunicação. O que importa são os significados, o porquê desses símbolos estarem ali. Enquanto que o significante, com suas qualidades estéticas próprias individualizam a obra tradicional, é o significado que individualiza uma obra Pop. Seus significantes são, por definição, sem individualidade, objetos do consumo de massas, feitos para serem consumidos. Estes elementos são, entretanto, retirados de seu contexto e expostos, adquirindo significados diversos. Os hamburgeses, os cachorros-quentes, os ice-creams que são produzidos pela indústria de alimentação como combustível para máquinas, são colocados num espaço que é nosso, modificando a relação que temos com eles, onde não podem ser comidos mas apenas observados. Por outro lado, estes objetos representam também a cultura, uma outra forma de consumo a digerir.



Fig. 1-26– Edifício sede da Província de Haute Garonne.
Toulouse, França. Venturi e Scott Brown, 1999.
Cortinas de vidro.

Na arquitetura Pop, a representação substitui a expressão. Os materiais utilizados por Venturi, suas formas, em geral, representam um modo de fazer arquitetura, um estilo. Muitas vezes não o são. As duas casas Tubek e Wislocki em Nantucket Island, não são de fato casas de pescadores, não são exemplares do *Shingle Style*, mas representam este estilo. Ao mesmo tempo, porém, oferecem todo o conforto de uma casa moderna, com espaços expressivos e diferenciados,



Fig. 1-27– Casas Wislocki e Tubek. Nantucket Island, Massachusetts. Arq. Robert Venturi, 1970.

6 – Uso da colagens. A colagem está na raiz do movimento pop. A primeira obra canônica do movimento da Pop Art inglesa era uma colagem (Fig. 5). Muitas das

naturezas mortas de Tom Wesselmann são colagens. A Natureza Morta # 30 é um quadro em que o artista se utilizou de óleo, esmalte e pintura sintética de polímero em madeira, colagem de anúncios impressos, flores plásticas, porta de refrigerador, réplicas de plástico de garrafas de refrigerante 7-Up e metal estampado.

As colagens expressam uma disposição aleatória de figuras, objetos, folhetos, rótulos, coisas que fazem parte de nosso dia-a-dia, que, apesar da falta de ordem, nos põe em contato com nossa realidade imediata. Têm a vitalidade desordenada de que nos fala Venturi, à qual ele e Scott Brown são sensíveis, cada um a seu modo e por suas razões. Venturi a descobriu em Roma, Denise na África do Sul.

As fachadas de muitos dos edifícios de Venturi, em particular destacamos a Guild House e a Vanna Venturi House, são fundo para uma “colagem” em que se sobrepõem elementos da arquitetura clássica, moderna e vernacular, janelas cujas formas têm genealogia distinta, técnicas construtivas atuais e vernaculares.

7 – *Utilização de elementos da mídia.* A ligação da Pop Art com a vida cotidiana se dá, em grande parte, através da utilização crítica de elementos da mídia, como jornais e revistas, dos quais já falamos no item anterior. Na obra de Venturi e Scott Brown é freqüente a presença de tais elementos. Neste caso estão incluídos diversos projetos para fins comerciais como lojas das redes Mc Donald’s e Best, e as diversas utilizações de *billboards*²⁰⁴ nas fachadas de edifícios. Um outro elemento de características comerciais, que não costuma freqüentar a grande arquitetura, exceto pelas mãos de Venturi, é a iluminação em néon, e mais recentemente, grandes painéis eletrônicos iluminados por LED. Para Venturi, é uma idéia revolucionária:



Figura 1-28 – Vanna Venturi. Fachada NE.

Qual numa colagem, a moldura cimbrada de madeira sobrepõe-se à verga estrutural de concreto e a janela tradicional da esquerda equilibra-se com a “fenêtre em longuer” da direita.

²⁰⁴ *Billboard* é um grande painel de propaganda ao ar livre grande, colocado em áreas de tráfego intenso como ao lado de grandes rodovias. No Brasil usamos o termo *outdoor*, embora em inglês o uso deste termo seja mais genérico.

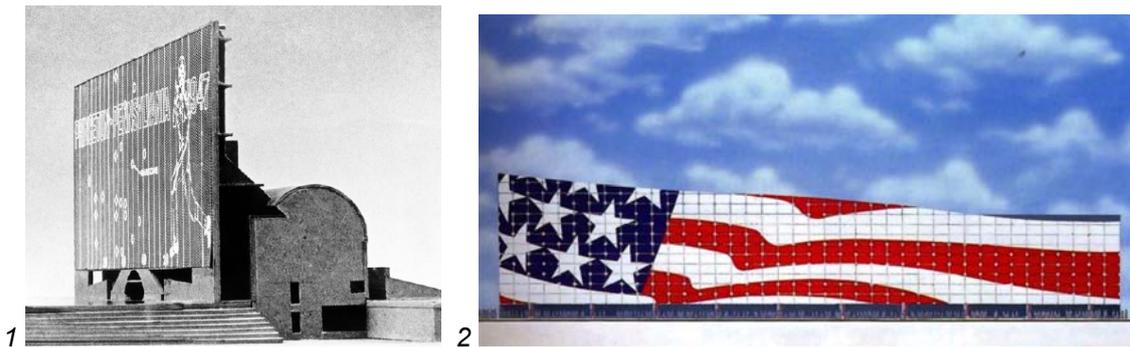


Figura 1-29 – *Hall of Fame*. Rutgers University. Nova Jersey. 1967. Arq. R. Venturi.
 Figura 1-30 – Proposta para o Pavilhão dos Estados Unidos na Expo 92. Espanha. Arq. Venturi e Scott Brown.



Fig. 1-31 – Whitehall Ferry Terminal. Nova Iorque, 1995. Arq. Venturi e Scott Brown.
 Fig. 1-32 – Trabant University Center. Newark, Delaware, 1996. Arq. Venturi, Scott Brown.

[...] a tecnologia eletrônica para uma Era Pós-Industrial da Informação. Ao fim, esta idéia revolucionária se envolverá em uma forma de mudança na comunicação em uma escala arquitetônica e urbana – apropriada para o mundo multicultural de hoje.²⁰⁵

8 – *Mudança de escala*. Trata-se de uma estratégia poderosa de comunicação da Pop Art. Através da ampliação do significante, a obra de arte exerce um domínio sobre o espectador favorável à idéia veiculada. A boca fumante de Tom Wesselmann (fig. 9) nos mostra de maneira enfática o poder de sedução erótica, tal qual veiculado nos anos quarenta pelo cinema hollywoodiano, por exemplo, utilizando-se, para tal, da ampliação da imagem: a boca é capaz de engolir uma pessoa. Venturi se utiliza frequentemente da mudança de escala para fins expressivos, às vezes em simples elementos, que se inserem em um edifício, de resto bem proporcionado, como no Faculty Club.²⁰⁶ Outras vezes, o trabalho com a escala, envolve todo o edifício, como

²⁰⁵ VENTURI, Robert. "Architecture as Sign rather than Space". In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 9. Tradução nossa.

²⁰⁶ Ver também referência a este edifício no capítulo 5. p. 181.

no caso da Casa Tucker.²⁰⁷ Nesta casa, o beiral e o clerestório, ampliados desmesuradamente, comunicam a falsa idéia de que se trata de uma casa bem pequena, o que é desmentido no interior:

Este programa simples constitui-se um tributo à tradição Shingle americana e também um gesto maneirista. É uma casa projetada para parecer vulgar à primeira vista, mas extraordinário a uma segunda apreciação. É uma casa pequena, mas grande em escala: suas poucas partes constituintes são grandes e sua forma é simples e simétrica.²⁰⁸

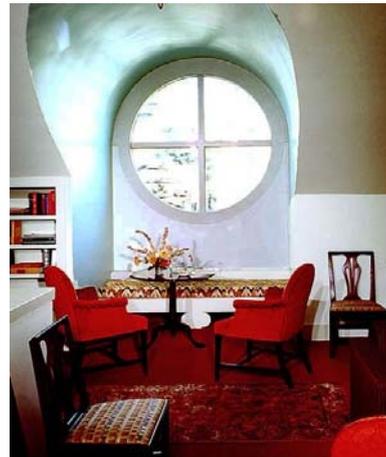


Fig. 1-33 e 1-34 – *Faculty Club*. Universidade da Pensilvânia. Robert Venturi. 1964.

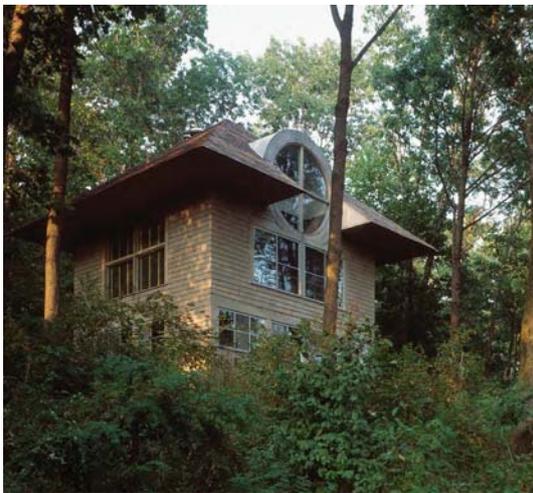


Fig. 1-35 e 1-36 – *Casa Tucker*. Katonah, Nova Iorque. 1975. Arq. Robert Venturi.

²⁰⁷ Ver outras referências a esta casa nos capítulos 5, p. 182 e 6, p 207.

²⁰⁸ Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/HouseinKatonahNY01.pdf>. Acessado em 27 de outubro de 2010 às 13 h e 04 min. Tradução nossa.

9 – *Aparência efêmera e provisória.* A Pop Art foi a primeira a aceitar a condição de pouca duração da arte de nossos dias. Tudo na arte pop é provisório, desde a inspiração, que se refere sempre a coisas passageiras e corriqueiras, até sua realização. Na verdade é uma observação realista da sociedade urbana de nosso tempo. Isto, no âmbito da arquitetura se constitui em uma contradição, pois a grande maioria dos programas arquitetônicos tem uma expectativa de vida muito maior do que o próprio estilo de representação que adotam, no caso da arte pop. No caso da obra de Venturi e Scott Brown não se trata da obsolescência em si mesma, mas de sua representação.



Figura 1-37 – Sede da North Penn Visiting Nurses. Entrada principal.

É o que pode ser exemplificado pelo arco, na entrada principal do pequeno edifício Sede da North Penn Visiting Nurses.²⁰⁹ É feito em madeira, enquanto que o resto do edifício é de alvenaria revestida. Sua estrutura é aparente, casual e leve, até mesmo um tanto descuidada, uma vez que deixa aparecer as escoras inclinadas que se apóiam nas paredes laterais, e servem também para apoiar a laje. Trata-se de um elemento cenográfico. Como Venturi diria anos mais tarde, um elemento que parece nos dizer “Eu sou a entrada principal”.

Recurso semelhante pode ser mostrado na casa em *Stony Creek, Connecticut*.²¹⁰ É uma casa solidamente construída, até mesmo por se tratar de uma região de inundações e furações, mas não parece assim. A forma simbólica da casa de praia *shingle*, com traços humorísticos sobre decoração náutica, recebe uma decoração

²⁰⁹ Ver outra referência a este edifício no capítulo 7, p 241.

²¹⁰ Ver outra referência a este edifício no capítulo 5, p. 177.

revivalista clássica, com formas distorcidas e grotescas, de maneira a dar uma impressão de pouca durabilidade, qual um cenário ou uma decoração leve e provisória, aplicada a uma estrutura.

A arquitetura pop é pois uma arquitetura de inclusão, que acolhe um pluralismo da sociedade a que se destina e a qual representa. É uma arquitetura impura, com raízes tanto nas figuras clássicas quanto nos ambientes populares e vernaculares. O que a Pop Art ensinou a Venturi e Scott Brown foi uma alternativa ao simplismo cartesiano do Movimento Moderno. Denise Scott Brown adverte

O movimento da arte popular para a grande arte²¹¹ implica um adiamento de julgamento, o qual é contido no interesse do entendimento e da receptividade. Esta é uma técnica heurística excitante mas também perigosa, desde que gostar de toda cultura popular é tão irracional quanto detestá-la totalmente [...] O julgamento é adiado meramente para se fazer um julgamento subsequente, mais refinado.²¹²

²¹¹ No original “...from low art to high art”

²¹² SCOTT BROWN, Denise. “Learning from Pop”. In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 33

CAPÍTULO 2

GRAVATA CINZA COM BOLINHAS VERMELHAS

□ CONTEXTO NA OBRA DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

2.1 – □ CONTEXTO NA OBRA DE VENTURI E SCOTT BROWN

Na sua primeira obra escrita, *Context in Architectural Composition*, dissertação de Venturi para obtenção do título de *Master in Fine Arts*, na Universidade de Princeton, em 1950, Venturi abordava a questão do *contexto*, uma de suas grandes preocupações através do tempo. Tratava-se, na época, de um confronto, pois a idéia de monumento arquitetônico, para os arquitetos modernistas, era aquela do objeto especial e notável, de valor “estético”, e não a dos conjuntos construídos e significantes pelos valores culturais e afetivos transmitidos. Aquela idéia teria levado Le Corbusier a propor a destruição de grande área de Paris para implantação de sua *Cidade de Três Milhões de Habitantes*, no Salão de Outono de Paris em 1922, preservando poucos edifícios isolados, como o Museu do Louvre.

A preocupação de Venturi com o contexto parte de duas vertentes: a primeira é o interesse histórico, e a segunda, é relacionado com os fenômenos perceptivos. No que se refere ao lado histórico, Venturi declara:

Como arquiteto eu tento ser guiado não pelo hábito mas por um senso consciente pelo precedente passado, cuidadosamente considerado.²¹³

E busca a autoridade de T. S. Eliot como orientação, transpondo idéias da poesia para a arquitetura.²¹⁴ A influência deste poeta na obra de Venturi pode ser

²¹³ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. P. 13. Tradução nossa.

²¹⁴ Ver Introdução, p. 12, retro.

constatada nas inúmeras citações feitas no livro *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, e na transposição da crítica literária para a arquitetura, a qual, se Venturi não é um precursor, é um importante divulgador. Com o poeta, inglês por opção, mas nascido nos Estados Unidos, cujas raízes emocionais estavam na América, Venturi aprendera muito sobre a questão da tradição, a qual deveria ser conquistada pelo agudo senso histórico, pelo sentimento do passado e de seus traços remanescentes no presente. Dizia Eliot que passado e presente devem ser encontrados em sua simultaneidade e este sentimento era uma condição necessária para uma poesia madura.

Esta orientação, ao ser transportada para a atividade projetual, nos anos sessenta, significava uma reviravolta, pois a orientação do Movimento Moderno de então era, poderíamos dizer, até contrária. Veja-se o exemplo do Carpenter Visual Arts Center, uma das obras finais de Le Corbusier. Um belo discurso dos “volumes sob a luz”, como queria Le Corbusier. Uma obra prima da arquitetura vista como objeto artístico, porém tratado como um monumento isolado, que tem por finalidade diferenciar-se do contexto e marcar a sua presença. Veja-se que nenhuma das dominantes do campus de Harvard, volumetria, sistemas construtivos, orientação das vias etc., foram levados em conta no projeto. O Carpenter Center foi projetado como a finalidade de destacar-se e exercer um discurso autocentrado, tendo a si mesmo como referência.

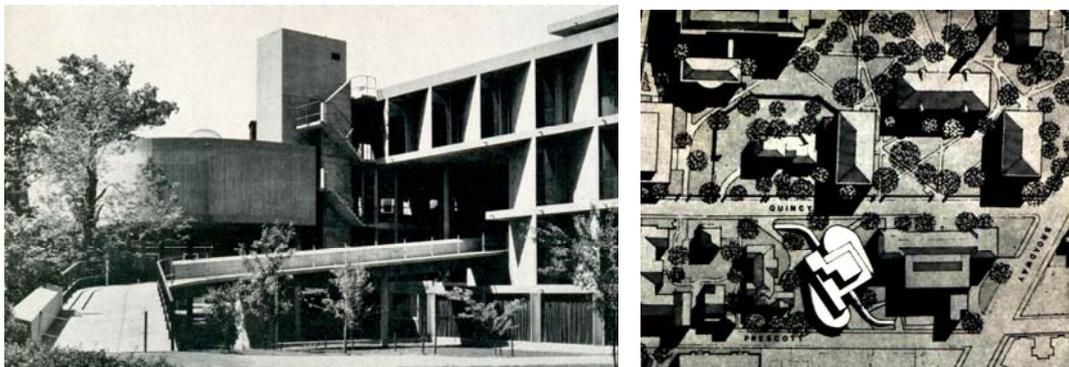


Figura 2-1 – Carpenter Visual Arts Center. Universidade de Harvard. Cambridge, Massachusetts. 1961-4. Arquiteto Le Corbusier. Vista externa. Figura 2-2 – Implantação

O trabalho de Venturi, naquela ocasião, vai olhar para outro lado, ao estabelecer que o significado de um edifício deriva do seu contexto. A própria busca de um significado já implica em uma atitude diferenciada. O arquiteto americano coloca em oposição os termos *expressão* e *significação*, sendo que o primeiro termo designa um objetivo buscado pelos modernistas, e o segundo, contrariamente, o seu próprio objetivo.

As condições existentes no entorno de um sítio, ao tornar-se parte de qualquer problema de projeto, devem ser respeitadas, e pelo controle da relação do velho com o novo, pode o projetista, através do novo, intensificar perceptualmente as relações existentes [...] Em resumo, o conjunto dos elementos dá a um edifício expressão; seu contexto é o que dá ao edifício seu significado.^{215, 216}

Os edifícios dos modernistas buscam sua identidade pela expressão; os edifícios de Venturi e Scott Brown buscam a *significação*. A *expressão* é autossuficiente, enquanto que a *significação* depende de um código alheio ao objeto, a um sistema de signos anterior a este. Tal sistema de signos é preexistente ao edifício e é dado pelo contexto.

A partir daí Robert Venturi estabelece algumas diretrizes projetuais, relacionadas ao tema.

- O Contexto é um elemento arquitetônico essencial porque o significado deriva do contexto, como enfatizou a psicologia de Gestalt.
- O Contexto é importante porque reconhece a qualidade de um lugar, de um conjunto que envolve um único edifício, e acentua uma unidade estendida.
- Contextualizar não significa que o novo tem que parecer com o velho – o vocabulário arquitetônico velho –, ou com a composição urbana, ou com o vocabulário simbólico.
- Harmonia no contexto pode derivar do contraste como também da analogia. (Você pode usar um terno cinza com uma gravata cinza ou um terno cinza com uma gravata vermelha e pode conseguir a harmonia perceptual).
- Dissonância no contexto, como também o lirismo – qual os acordes dissonantes nas sinfonias de Beethoven – podem provocar tensão dentro da composição. (Você também pode usar um terno cinza com uma gravata cinza que tem bolinhas vermelhas e assim conseguir um maneirismo dissonante).
- A complexidade admite uma gama de contextos: cultural, estético, sociológico, urbanístico, e não apenas o formal e ideológico.²¹⁷

²¹⁵ No original “*The thesis of the problem in short is that its setting gives a building expression; its context is what gives a building its meaning*”.

²¹⁶ VENTURI, Robert. “Context in Architectural Composition” MFA Thesis, Princeton Un. In: *Iconography and electronics upon a generic architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. P. 335. Tradução nossa.

²¹⁷ VENTURI, Robert. “Context in Context- Embracing Dissonance” In: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 10. Tradução nossa.

Há, entretanto, em Venturi e Scott Brown, algumas preocupações com relação à sua atitude diante do contexto. Em primeiro lugar, que isto não se constitua em cerceamento da criatividade. Em segundo lugar, que isto não banalize a condição do arquiteto ou o produto de seus projetos.

Ver o contexto como vivo e ajudá-lo a estar vivo parece uma orientação apropriada para projetistas da paisagem urbana. Há um milhão de modos para fazer isto. Em termos estéticos, interações com contexto podem ser tão literais quanto pedir emprestado do edifício vizinho; assim como insinuações também podem ser tão passageiras quanto o rasto de um peixe na água. Eles provavelmente estarão lá quer estejamos conscientes deles ou não, mas a observação do contexto de forma criativa e instruída pode resultar em uma arquitetura mais rica, mais pertinente. O excesso, porém, pode produzir uma arquitetura insípida e servil. O arquiteto que não se importa com o contexto é uma pessoa rude; o que só se importa com este é uma pessoa enfadonha.^{218, 219.}

Nossos arquitetos procuram definir sua posição como continuadores da tradição moderna e rejeitam o epíteto de pós-modernos, sobretudo no que se refere à relação com o contexto. Não que rejeitem os temas do Pós-modernismo na filosofia, mas sim a forma arquitetônica do movimento. Os *PoMo* – termo com o qual frequentemente Denise designa os arquitetos adeptos do Pós-modernismo, têm, segundo a arquiteta, uma visão simplista da história e dão as costas para as questões sociais. A atitude destes, com relação ao contexto, é questionada por ser imediatista e carecer de uma maior fundamentação, não indo além de idéias bastante contíguas, sem uma reflexão mais profunda. Em suas palavras, apenas “pedem emprestado indiscriminadamente do vizinho da porta ao lado.”²²⁰

Uma outra consideração importante é que Robert e Denise não vêm o contexto de forma estática, mas dinâmica. Fazer algo contextualmente pertinente não significa congelar um determinado tecido urbano, mas dar condições a este que se desenvolva de uma maneira harmônica.

Por fim, é necessário ressaltar que trabalhar com o contexto não é, para Venturi e Scott Brown apenas levar em consideração a configuração física, mas

²¹⁸ A autora se utiliza de um trocadilho intraduzível, mas que tem história na obra de Venturi, evocando seu famoso mote “Less is a bore”. “*The architect who cares not at all for context is a bore; the one who cares only for context is a bore.*”

²¹⁹ SCOTT BROWN, Denise. “*Context in Context*”. In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 177. Tradução nossa.

²²⁰ Idem, P. 179. Tradução nossa.

envolver-se com dados históricos, culturais, sociais econômicos, entender seus princípios atuantes e respeitar os padrões que eles geram.

2.2 – EXEMPLOS DE EDIFÍCIOS CONTEXTUALISTAS DE VENTURI E SCOTT BROWN

Exemplificaremos a aplicação desses princípios contextualistas em cinco edifícios: A *Guild House*, de 1966, na Filadélfia; a casa *Trubek*, em Nantucket Island, Massachusetts, de 1971; o *Allen Memorial Art Museum*, em Oberlin, OH, de 1976; o *Memorial Franklin*, Filadélfia, de 1976 e a *Ala Sainsbury* da National Gallery, em Londres, de 1991. A escolha destes exemplares deve-se à intenção de mostrar uma grande diversidade de atitudes dos arquitetos em distintos contextos, abrangendo um período de quase trinta anos.

2.2.1 – GUILD HOUSE



Figura 2-3 – Guild House. 1961-4. Fachada Sul.

A Guild House é um exemplo de uma postura projetual de utilizar as convenções da tradição clássica e da construção vernacular da Filadélfia sem deixar de buscar a sua individualidade.

Com relação à inserção no contexto, o edifício harmoniza com a escala do conjunto, com os materiais e elementos vernaculares, com planta e sistema construtivo convencionais. Para conseguir a individualidade e a expressão única, os

arquitetos vão utilizar métodos de composição tradicionais e elementos da arquitetura comercial.

Destaque-se a preocupação declarada de relacionar o edifício com o local, para dar maior familiaridade e segurança aos inquilinos, e também não torná-lo opressivo para a vizinhança, composta de pequenas casas ao Norte. A maioria dos apartamentos é orientada para Sul, o que, além de ser mais adequado para iluminação, possibilita aos moradores participarem da vida da rua.



Figura 2-4 – Guild House. Implantação.

O desenho da planta é o primeiro aspecto onde Venturi procurará estabelecer suas intenções contextualistas. Nem a grade retangular reguladora, nem a articulação volumétrica expressiva dos estruturalistas, sistema muito utilizado na época, mas o método tradicional, clássico, utilizado havia séculos. Não se utilizou também o núcleo central, na circulação vertical. Escadas, elevador e salas técnicas são distribuídos pelas partes comuns, como nos edifícios do século XIX em Chicago e Nova Iorque.

A estrutura de concreto repete a concepção tradicional de edifícios comerciais, rejeitando a estrutura independente dos modernistas, utilizando concreto moldado *in loco*, embutido nas paredes, com uma malha irregular.

A escolha de tijolos escurecidos não se deu somente pelas razões econômicas declaradas pelo arquiteto, mas também para harmonizar com o contexto, que clamava por elementos convencionais. Ai começa um refinado trabalho de composição das fachadas, com técnicas e elementos não “avançados” tecnologicamente, à moda do Estilo Internacional.

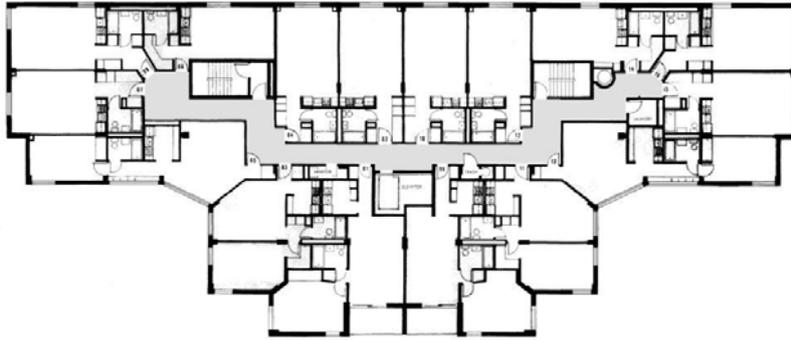


Figura 2-5 – Guild House. Pavimento tipo

Os principais temas relacionados ao edifício estão no trabalho de fenestração, com suas janelas de guilhotina quadradas, evocando a linguagem formal de edifícios residenciais, sendo, por conseguinte, comuns. Porém, se algumas destas janelas são de tamanho normal, outras, iguais na forma, são extraordinariamente grandes. Já mencionamos a citação ao quadro de Jasper Johns²²¹, ao colocar as janelas maiores em um plano mais recuado que as menores. A mudança de escala cria uma falsa perspectiva, que contribui para a expressividade e tensão, e permite além da leitura convencional, uma outra leitura sobreposta, não convencional.

O arquiteto ainda se utiliza de outros tipos de janelas, complexificando o desenho da fenestração; lá estão as “*fenêtres em longuer*” corbusianas, ironicamente colocadas em posição de menor destaque, além dos pequenos basculantes quadrados colocados no primeiro plano. O arquiteto nos fala de sua “confiança” nas janelas convencionais, que parecem e são familiares, porém, no caso, carregadas de um toque não familiar que lhes confere o traço de imagem afetiva à moda Pop: elementos comuns feitos incomuns por distorções de escala e forma²²².

Venturi se utiliza da tríade clássica, embasamento, corpo e coroamento, a qual destaca por meio da cor, como a grande faixa branca, no pavimento inferior, os balcões de chapa perfurada, marcando o pavimentos intermediários, e o grande arco coroando a composição. O eixo principal central é marcado pela abertura central, que contrasta com o fechamento lateral de ambos os lados. Para tal, arquiteto marca este eixo com materiais e procedimentos inovadores. A coluna cilíndrica de granito polido enfatiza a entrada e contrasta com os tijolos esmaltados brancos até o meio do segundo pavimento.

²²¹ Ver capítulo anterior.

²²² VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972. P. 91.

A influência de Louis I. Kahn aparece no grande arco da sala comunitária, que conta ainda com os balcões de chapa pintados em vermelho, já mencionados, para criar a continuidade superficial. O letreiro na parte de baixo e a antena, na parte superior ajudam a configurar o caráter contextual do edifício. O letreiro, uma referência à arquitetura comercial, com o formato das fontes lembrando um letreiro de armazém, e não de um edifício residencial, e serve para estabelecer importantes aspectos teóricos da obra de Venturi relacionados com sua inspiração no vernacular comercial,

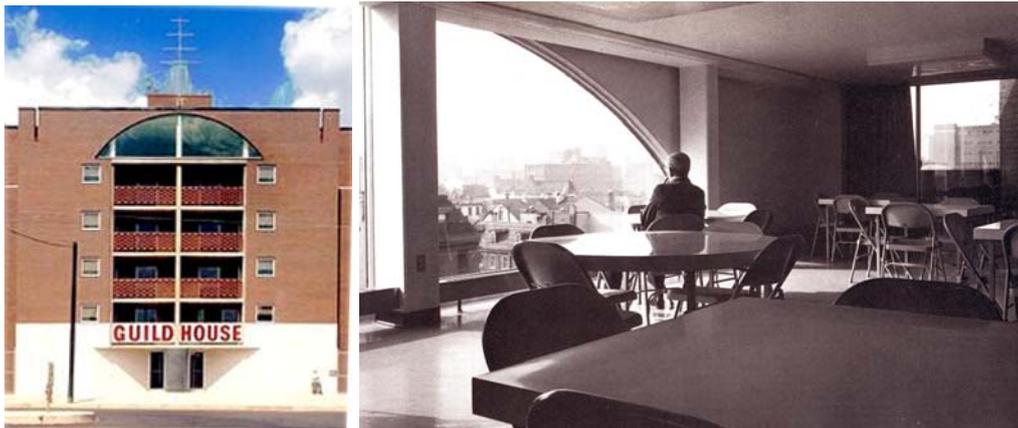


Figura 2-6 e 2-7 – Guild House. Composição central e sala comunitária.



Figura 2-8 – Guild House. Visão geral da Spring Garden Street. Sudoeste e sudeste.

2.2.2 – CASA TRUBEK

A casa Trubek foi projetada para formar um conjunto com outra, a casa Wislocki, sua vizinha no mesmo sítio, na ilha de Nantucket, em Massachusetts, ambas concluídas em 1971. Embora diferentes, em linhas gerais, o método de contextualização é o mesmo do exemplo anterior: preservar a silhueta do edifício com relação aos vizinhos, utilizar técnicas construtivas inspiradas na tradição local, materiais de revestimento vernaculares etc. Visto, pois, de maneira geral, os aspectos

históricos, tecnológicos, e sociológicos são a motivação principal. Um olhar mais agudo, porém, individualiza as casas e as destaca, conferindo-lhes um outro discurso, metalingüístico, apondo-lhes aspectos contraditórios, dentro da discussão acadêmica sustentada por Venturi na época.

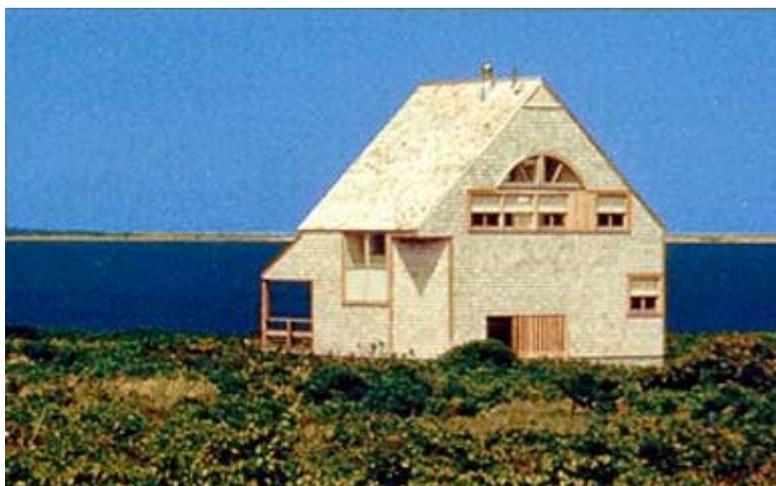


Figura 2-9 – Casa Trubek . Fachada Norte.

Edifícios de grande interesse para o estudo dos métodos contextualistas, as duas casas foram concebidas com a aparência de casas de pescadores, respeitando a bem conservada paisagem da Nova Inglaterra, seguindo o *Shingle Style*, tradicional da região, e utilizado por grandes arquitetos como McKim, Mead e White, Henry Hobson Richardson; Peabody e Stearns etc., e mesmo por Frank Lloyd Wright. Este estilo fora recentemente reinterpretado por Venturi, Charles Moore e outros arquitetos americanos.

Nas plantas vemos que as características marcantes da casa vernacular da região, um contorno retangular e uma simetria geral etc., são contrapostos por um recorte surpreendente e desproporcional da varanda, que a iguala em dimensão à sala. A implantação da escada, fugindo da ortogonalidade cria uma espacialidade complexa e inesperada, e completamente anti-contextual, que tensiona o espaço interno com relação ao volume externo.

O aparente desacerto na implantação dos elementos como a terceira parede da cozinha, o banheiro embaixo da escada, e a própria escada, colocada de maneira aparentemente grotesca e aleatória, são atitudes maneiristas dos arquitetos na composição da planta, maneirismo este que prossegue na composição volumétrica, no

chanfro no canto sudoeste, que não tem, obviamente, uma explicação racionalista, embora esta seja ensaiada, com a justificativa de “seguir a forma da escada”²²³

No segundo pavimento, reaparece a ortogonalidade perdida no primeiro, porém acomodando a escada, em sua posição distinta. A compartimentação, neste pavimento, é tradicional. A casa ainda apresenta um terceiro pavimento, com uma confortável suíte.

Um dos aspectos que chama a atenção nas fachadas laterais, tanto a leste como a oeste é o recorte, no pavimento inferior, relativo ao espaço da grande varanda voltada para o lado da praia. A primeira apreensão do edifício, de uma casa simples, extremamente inserida no contexto físico e histórico da ilha, vai sendo desmentida pela leitura mais atenta. De maneira sutil, o arquiteto desafia o entendimento plano e direto da figura do edifício, por meio de um discurso estrutural que foge à convencional estrutura *post and beam* da tradição *shingle*.

As janelas, não tanto em sua forma, que obedece à imagística da tradição local, mas em seu dimensionamento, posicionamento e no jogo proporcional que frequentemente aparece nos trabalhos de fenestração dos edifícios Venturi e Scott Brown, criam novas dificuldades para a apreensão do edifício como uma casa convencional. Na fachada sul, voltada para a rua, o forte deslocamento lateral aparece como elemento dissonante da simetria geral. O procedimento, em termos de composição, é semelhante àquele adotado na Casa Vanna Venturi, onde a forte simetria geral da fachada principal é contrabalançada pelo discreto deslocamento da chaminé e pela diferença na forma das janelas de um lado e outro.

Para finalizar, a leitura dos cortes reforçará a idéia de que a simplicidade perceptual imediata das casas é apenas aparente. e uma trama estrutural expedita, usual nos exemplares do *Shingle Style* não dariam conta dos elaborados jogos espaciais propostos pelo arquiteto. Trata-se de uma estrutura complexa, sem nada a ver, neste aspecto com a tradição *shingle*.

2.2.3 – ALLEN MEMORIAL ART MUSEUM²²⁴

O anexo ao Allen Memorial Art Museum, do Oberlin College, concluído em 1976, em tudo difere dos exemplos anteriores. Trata-se de um acréscimo, ligado a uma construção já existente, e não um edifício isolado; é um edifício cultural, e não residencial. Para este edifício, Venturi vai propor uma solução também diferente em

²²³ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987. P. 256.

²²⁴ Ver referências a este edifício nos capítulos 1, p. 79 e 7, p. 242.

muitos aspectos, o que torna importante o estudo deste trabalho para bem caracterizarmos a diversidade do seu repertório.



Figura 2-10 – Allen Memorial Art Museum. Vista frontal com o edifício de Cass Gilbert em primeiro plano e a extensão de Venturi ao fundo.

O edifício original, projetado por Cass Gilbert ²²⁵ em 1915-7, constituiu-se um grande desafio para Venturi, que estudou exaustivamente a arquitetura de Gilbert para enfrentá-lo. A intervenção consistiu em um acréscimo de dois blocos articulados colocados assimetricamente ao antigo edifício.

A estratégia adotada no projeto não pode ser entendida, como nos casos anteriores, por uma leitura do contexto físico como ponto de ataque. O contexto histórico, neste caso, é marcante, e o respeito ao edifício de Gilbert induz os arquitetos a uma atitude de neutralidade, que o faz abandonar a repetição pura e simples de elementos, que poderiam conduzir ao pastiche indesejado.

O marcante edifício original é confrontado com uma arquitetura sem expressão, sem excessos, neutra, para não ofuscar a dominância do antigo pavilhão. Na estrutura, na planta, no tratamento mural, na fenestração, não vamos encontrar nenhum elemento que aspire a um maior destaque. A utilização de sistemas e materiais convencionais conduzem a um desenho “impuro”.

Como no edifício de Gilbert, as linhas dominantes dos edifícios foram preservadas, e tudo foi feito para que estes formem um todo com a nova ala projetada, não somente do ponto de vista funcional como também estético.

²²⁵ Cass Gilbert (1859 -1934) foi um proeminente arquiteto americano, de tradição Beaux-Arts, pioneiro da construção de arranha-céus em trabalhos como o Edifício Woolworth, em Nova Iorque, 1913. Foi Gilbert também responsável por numerosos museus, bibliotecas e edifícios institucionais. Foi presidente do Instituto Americano de Arquitetos em 1908-9. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Cass_Gilbert Acesso em 4 de outubro de 2010 às 17 h e 12 min.

A idéia da flexibilidade presidiu a concepção da estrutura do pavilhão da biblioteca, com pilares e vigas dispostos com regularidade, em um leiaute convencional. Como nos mais banais edifícios modernistas, as modificações futuras são possibilitadas pelo uso de painéis de divisória removíveis.

Na fenestração são utilizadas faixas horizontais de janelas dispostas assimetricamente, de acordo com a conveniência dos espaços internos. Uma atitude, em muitos casos, simplória e casual, que, no caso da Galeria Ellen Johnson disfarça uma cuidadosa preocupação com a iluminação natural indireta, suplementada e equilibrada por uma sofisticada iluminação artificial²²⁶

No tratamento mural está, talvez, o principal trabalho com vistas à harmonização do edifício novo com o vizinho. As mesmas pedras, granito e arenito rosados, porém utilizando um desenho diferente: no antigo edifício foram aplicados formando molduras e painéis hierarquizados, característicos das arquitetura renascentista, contornados por elementos decorativos (pilastras, friso e cornija). No novo bloco da galeria foi projetado um padrão de retângulos damados, revestindo as superfícies simples lisas, de desenho assimétrico e “moderno”.

Os arquitetos pretenderam, neste conjunto, apresentar em seqüência uma réplica renascentista, um edifício atual com elementos decorativos aplicados e um pavilhão anexo.²²⁷ O jogo entre contrastes e harmonias, entre objetividade e fantasia serve às intenções simbólicas. A galeria cúbica, com janelas em fita e beirais externos, lembram um ginásio de escola secundária do anos 1940, o pavilhão com suas grandes proporções, pretendem ser um contraponto simples e direto ao edifício original, uma atitude repetida muitas vezes pelos arquitetos, a qual, como disse Colin Rowe, ao se declarar “comum” não implica em uma atitude passiva, mas inserido em uma visão crítica e polêmica²²⁸

²²⁶ VENTURI, Robert. “Plain and Fancy Architecture by Cass Gilbert and the Additions to the Allen Memorial Art Museum” In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 55.

²²⁷ Idem P. 58.

²²⁸ ROWE, Colin. “Robert Venturi and the Yale Mathematics Building” In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 145.

2.2.4 – MEMORIAL FRANKLIN ²²⁹



Figura 2-11 – Franklin Court . Vista geral. 1961-4.

O cliente, o *United States National Park Service* desejava inicialmente empreender a reconstrução da antiga residência de Benjamin Franklin, no mesmo sítio dar uma ambiência oitocentista, e a sala de exposição foi oferecida no subsolo, na Market Street, no Centro Histórico da Filadélfia e lá instalar um museu e memorial, com intenções didáticas e comemorativas, homenageando aquele que foi um dos maiores nomes da História do país.

De imediato, a reconstrução literal foi descartada, pela falta de informações e pelo fato de a casa ter sido demolida ainda em 1812 , não existindo documentos nos quais se pudesse basear este empreendimento, e quiçá, pelo próprio desejo dos arquitetos de propor uma solução diferenciada. Esta solução veio a se tornar um marco na obra de Venturi e Scott Brown, além de ser também um exemplo dos mais originais da arquitetura recente no trato do tema. Foi construída uma estrutura fantasma, implantada na área dos jardins da casa, os quais foram desenhado. Os poucos restos arqueológicos das fundações da casa, são expostos à visitação.

²²⁹ Ver outras referências a este edifício no capítulo 5, p. 185 e capítulo 7, p. 232.

Neste caso também os arquitetos tiveram que lidar não com o contexto físico, mas com um contexto histórico e cultural. O ambiente físico, as casas reconstruídas, servem apenas como pano de fundo para esta praça.

Anexo a esta área está uma estrutura coberta (2) com uma galeria de painéis de exposição e o acesso ao Museu no subsolo. Do lado oposto estão as casas reconstruídas na Market Street.

No subsolo funcionam as instalações do museu cuja área principal expõe, com fotos e documentos, a vida e obra do estadista. O espaço público conta ainda com um auditório de 250 lugares e alguns espaços para exposições arqueológicas.

Venturi não gosta de reconstituições literais de edifícios, mas também não tem posições rígidas e fechadas a respeito de nenhum ponto relacionado com o fazer arquitetônico. Assim se explica a reconstrução das casas da Market Street, que dão acesso à Franklin Court. Estas desempenham no conjunto, paradoxalmente, uma posição secundária, de um simples cenário evocativo da Filadélfia do século XVIII, enquanto que a praça, o museu enterrado e a estrutura fantasma são os elementos principais.

Trabalhando em um contexto histórico forte e perfeitamente estabelecido, os arquitetos se utilizam de uma técnica neutra e abstrata no desenho dos elementos constituintes. A solução surpreendente e original do “fantasma” tem a função de simbolizar aquilo que se foi, e que embora possa ou não ser recuperado pela memória, está já enterrado e não pode mais emergir.

Apesar do inusitado, Venturi é coerente com os princípios de sua arquitetura: trabalhar com o convencional tornado inconventional pela mudança de contexto; buscar o efeito incomum com elementos comuns; promover a predominância do símbolo sobre a imagem; exaltar a referência histórica e a relevância cultural da arquitetura.

2.2.5 – ALA SAINSBURY DA NATIONAL GALLERY ²³⁰



Figura 2-12 – Ala Sainsbury (esq). Vista geral ao lado da National Gallery.

Ala Sainsbury, da National Gallery de Londres, cujo edifício original foi projetado em 1838 por William Wilkins e ampliado por Edward M. Barry em 1876, é um dos mais importantes e celebrados trabalhos de Robert Venturi e Denise Scott Brown, uma bem sucedida incursão no tema da arquitetura em sítios históricos. Foi concluído em 1991.

A concepção da ala pretende ligar-se esteticamente ao edifício de Wilkins, embora mantendo sua identidade como obra contemporânea. Foi utilizada a mesma pedra e respeitada a altura da cornija do edifício original. Alguns elementos da fachada de Wilkins são reproduzidos no edifício novo, conjugado a novos elementos, como as grandes aberturas quadradas e pequenas colunas metálicas.

A entrada da Ala Sainsbury provê acesso para todo o Museu, não somente para a ala. Esta entrada, ao nível da calçada, sem obstáculos e impedância, constitui-se em mais um elemento de contextualização. A forma espontânea e irregular deste espaço é um traço característico dos arquitetos, constituindo-se em elemento dissonante com a arquitetura clássica.

O segundo patamar da escada dá acesso ao foyer, auditório, sala de exposições temporárias e sanitários no pavimento intermediário. No primeiro pavimento da Ala Sainsbury, que corresponde ao “plano nobre” da National Gallery, estão as salas de exposição principais.

A análise das plantas nos mostra dados relevantes da arquitetura de museus de Venturi e Scott Brown, a implantação de salas em seqüência, típica de museu oitocentista, que o Movimento Moderno abandonou. Temos também os grandes eixos de perspectiva. O eixo principal da National Gallery foi mantido e prolongado com as distorções perspectivas típicas do espaço barroco, que Venturi relembra aqui.

²³⁰ Ver outras referências a este edifício nos capítulos 5, p. 183 e capítulo 7, p. 233.

Os espaços novos são extremamente afinados com os antigos, a serviço da integração dos espaços, do conforto dos usuários, e de menores custos.

Um dos pontos mais característicos do projeto é sua ligação formal com o edifício antigo. Há uma importante função espacial urbana que é desempenhada pelo edifício. Não caberia aí um discurso individualista. A harmonização é conseguida em primeiro lugar pela manutenção da altura do edifício, prolongamento da cornija do edifício principal, uso da mesma pedra calcária e a réplica da ordem coríntia.

Vemos aí um recurso recorrente na arquitetura de Venturi e Scott Brown, inspirado na Pop Art, a colagem. Nesta, o antigo é representado pela ordem coríntia, réplica do edifício antigo; o moderno, pela cortina de vidro, pelos grandes recortes assimétricos, e pelo ritmo sincopado e irregular das colunas. À maneira das histórias em quadrinhos, podemos ver a representação da passagem do tempo, cada quadro representando um momento da história, com a ordem coríntia se dissolvendo, cedendo lugar a um desenho moderno.



Figura 2-13 – Vista da Trafalgar Square

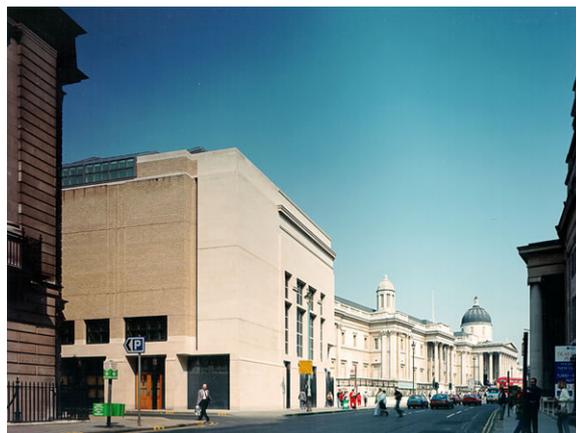


Figura 2-14 – Vista da Pall Mall Street

2.3 –ESTRATÉGIAS CONTEXTUALISTAS DE VENTURI E SCOTT BROWN

Pelo que foi exposto nos exemplos apresentados podemos apreender algumas estratégias projetuais de Venturi e Scott Brown com relação ao processo de contextualização nos seus projetos.

Em primeiro lugar, para os arquitetos, a harmonia com o contexto exige um estudo aprofundado deste em diversos planos:

- Plano fenomenológico – estudo das aparências e da apreensão destas por parte do público.

- Plano histórico – estudo do desenvolvimento do sítio e suas configurações principais através do tempo.
- Plano sociológico – estudo das relações sociais representadas no edifício e suas imediações.
- Plano psicológico – associações e sentimentos despertados pelos edifícios e pelo sítios.
- Plano tecnológico – conhecimento das técnicas construtivas utilizadas na região, sobretudo aquelas relacionadas com o tipo de edifício a ser projetado.

Venturi e Scott Brown rejeitam, em princípio, e evitam as semelhanças imediatas com elementos arquitetônicos existentes no contexto, atitude à qual se referem como “tomar emprestado do vizinho da porta ao lado”²³¹

A contextualização, para Venturi e Scott Brown, não significa a eliminação da criatividade do arquiteto, tampouco simplifica seu trabalho; apenas o desloca do plano simplesmente formal para o plano da significação, ao que Venturi se refere pelo lema “símbolos no espaço e não formas no espaço”.²³²

Pela contextualização, se estabelecem limites e padrões para a atividade projetual, que apesar disso, e dentro desses limites, pode desenvolver-se livremente.

O imperativo de harmonizar com o contexto não impede que idéias novas possam ser apresentadas pelos elementos do edifício, na medida em que este admite vários planos discursivos. Esta é uma diferença da arquitetura de Venturi e Scott Brown para com a arquitetura do Movimento Moderno e do Estilo Internacional, que somente aceitam o discurso direto, sem alusões, representações ou simbolismos.

Por fim, o trabalho de harmonização com o contexto não significa congelar o meio ambiente e fazer cessar seu desenvolvimento natural, mas trabalhar com as flutuações da vida econômica, social e cultural. Como afirma Denise Scott Brown, a arquitetura renascentista e barroca que admiramos não cresceram em campos verdejantes; edifícios medievais foram removidos para erigi-los.²³³

Embora a contextualização seja hoje uma preocupação freqüente dos arquitetos, o método de Venturi e Scott Brown é único e se relaciona com as possibilidades oferecidas por sua teoria inclusiva, que busca afinidades com o vernacular comercial e não com o vernacular industrial do Movimento Moderno.

²³¹ Idem. P. 175-182.

²³² VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1972. P. 8 e seg.

²³³ SCOTT BROWN, Denise. “Context in Context” In: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 179.

CAPÍTULO 3

A COLHER DE PAU A ARQUITETURA DO FEIO E COMUM E A POÉTICA DO ABRIGO DECORADO

3.1 – O CONCURSO DE BRIGHTON BEACH

No ano de 1967, a firma Venturi e Rauch, associada a Frank Kawasaki, com a assistência de Denise Scott Brown e Gerold Clark, participou de um concurso promovido pela Secretaria de Administração de Desenvolvimento da Habitação de Cidade de Nova Iorque (*Housing and Development Administration of New York City*) para o projeto de um conjunto residencial em Brighton Beach, um popular destino para fins de semana no verão dos novaiorquinos, situado ao sul de Brooklyn. Sua proposta foi classificada em terceiro lugar. O mais importante deste evento, no que diz respeito ao nosso trabalho, não foi exatamente a proposta arquitetônica, embora nesta possamos inferir muito do pensamento de Venturi e Scott Brown naquela época. O que os autores de *Learning From Las Vegas* destacaram foi a discussão levada a efeito entre os membros do júri da qual retiraram a expressão “feio e comum”²³⁴, desenvolvida neste livro.

Permitimo-nos aqui citar na íntegra estes pareceres, tal como foram publicados, devido à importância dessa discussão para entendermos a posição de Venturi, Scott Brown e Izenour frente às questões da arquitetura americana daquela época.

Philip Johnson escreveu:

²³⁴ No original, “ugly and ordinary”. Preferimos aqui traduzir a expressão por “feio e comum” pois a palavra “ordinário”, neste sentido, tem, em português, uma conotação mais pejorativa do que em inglês. O parecer de Philip Johnson, entretanto, às vezes inclina-se claramente para o depreciativo, neste caso usamos o termo “ordinário”, mais próximo de “sem valor” do que de “comum, vulgar”, este o sentido que Venturi parece preferir.

Este júri é indicativo de muitos problemas na arquitetura de hoje que merecem ser discutidos e divulgados. Para a maioria, da qual eu faço parte, (a proposta de Venturi Rauch / Kawasaki) pareceu um par de edifícios muito feios. Nós sentíamos (a maioria se constituiu, além de mim, em Mrs. Abrams, Sert e Ratensky) que os edifícios pareciam as mais ordinárias construções de edifícios de apartamentos do Brooklyn e Queens desde a Depressão, e que a implantação dos blocos era ordinária e sem brilho²³⁵. As formas dos edifícios eram, a nossos olhos, deliberadamente feias. Havia uns poucos méritos óbvios: as casas colocadas ao redor do *cul-de-sac* da rua, e a extensão do passeio envolvendo o embasamento. Mas estas virtudes secundárias nos pareceram subjugadas pela feiúra a toda a volta.

O projeto premiado me parece uma solução rica e satisfatória... A concepção geral agradou a todos. Primeiro, uma torre (que pode ter que ser rebaixada) a oeste, em frente do parque existente. Segundo, um grupo de seis pavimentos circunvizinho que semi-envolve uma área aberta de vários níveis... As posições das entradas, passagens e passeios são manipulados habilmente; a entrada diagonal nordeste é particularmente dramática. O lançamento das massas dos parques parece especialmente hábil em face a muitas das entradas cujas torres erguem-se casualmente de um agrupamento baixo. Há poucos traços inovadores neste projeto. Poderia ter sido projetado em qualquer momento nos últimos 15 anos, mas sua excelência na manipulação da gramática de nosso tempo é louvável.²³⁶

As críticas contundentes de Philip Johnson foram contrabalançadas pelos elogios de outro célebre membro do júri, Donlyn Lyndon²³⁷. Este analisou mais amigavelmente a proposta crítica de Venturi, entendendo-a em todos os seus meandros, e suas intencionais contradições. A aparente banalidade do conjunto é vista com todo o seu conteúdo crítico, o qual Venturi, um anos antes, havia alinhado no seu *Complexity and Contradiction in Architecture*, e do qual faria uma profissão de fé, juntamente com Denise Scott Brown e Steven Izenour, alguns anos depois na segunda parte de *Learning From Las Vegas*. Assim se manifestou, naquela ocasião Donlyn Lyndon.

²³⁵ No original, "ordinary and dull". Este último termo pode ser também traduzido por "estúpido, maçante, grosseiro".

²³⁶ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972 (1ª ed.), p. 134. Tradução nossa.

²³⁷ Arquiteto americano (n. 1936), escritor, professor emérito da Berkeley Environmental Design, Universidade da Califórnia. Realizou sua mais importante obra como arquiteto associado a Charles W. Moore e à firma MLTW (Moore, Lyndon, Turnbull & Whitaker). Desta firma é o emblemático Sea Ranch, de 1965-72.

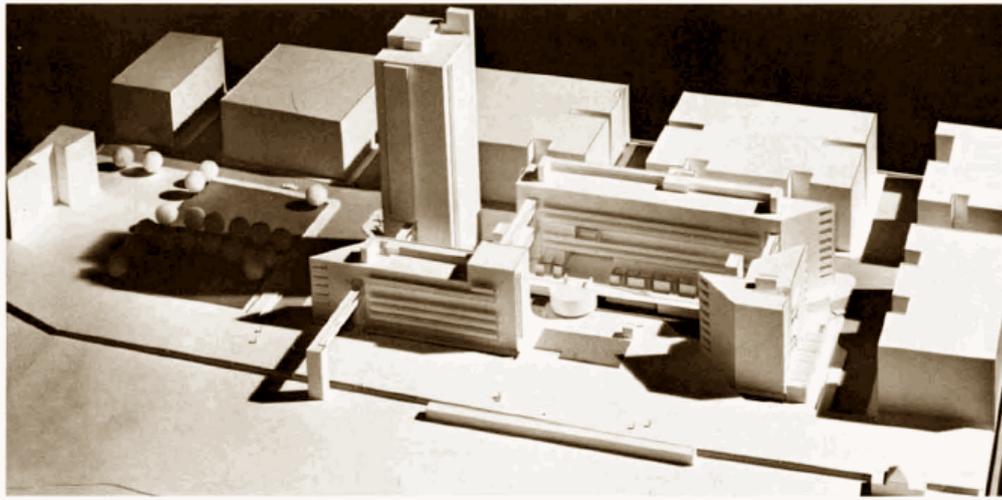


Figura 3.1 – Concurso Brighton Beach Housing. Projeto vencedor. Arq. Well-Koetter.

1. O projeto de Venturi e Rauch-Kawasaki tem uma modéstia que é apropriada à escala e sítio do projeto. As condições do concurso não pediam, nem permitiam uma maior reforma social ou tecnológica.
2. O esquema não diminui ou desmerece o bairro circunvizinho. Respeita-o, mas não se compromete com a ordem existente.
3. Em nossa visão oferece reais benefícios para as pessoas que poderiam vir a ocupar os edifícios e não satisfação polêmica para aqueles que o observam.
4. O método de construir é intrinsecamente tão simples que poderia ser bem construído com poucos recursos. Nós pensamos que isto contribuiria para a dignidade pessoal de seus ocupantes.
5. Nós pensamos que de forma alguma representa "um pouco mais da mesma coisa", mas é ao invés disso um uso consciente das possibilidades existentes. Sentimos em particular que os espaços públicos foram muito bem manipulados - de um modo que provê benefícios tangíveis as pessoas a quem se destinam.
6. Nossa visão não representa de forma alguma um triunfo da "viabilidade" sobre a "beleza", mas ao contrário indica um esforço sincero para relacionar os critérios de julgamento às condições do problema. Eu me sinto desconfortável com a palavra "viabilidade" assim como com a palavra "beleza", pois ambas encorajam a super-simplificação. Este esquema parece uma bem ordenada, cuidadosamente pensada e apropriada resposta para as condições do problema. Nem é a forma desconectada dos esforços de muitos de nossos contemporâneos nas artes de achar nova relevância em formas para as quais o público foi acostumado.

Em resumo, nós pensamos que o projeto de Venturi e Rauch é pertinente, hábil e humano.²³⁸

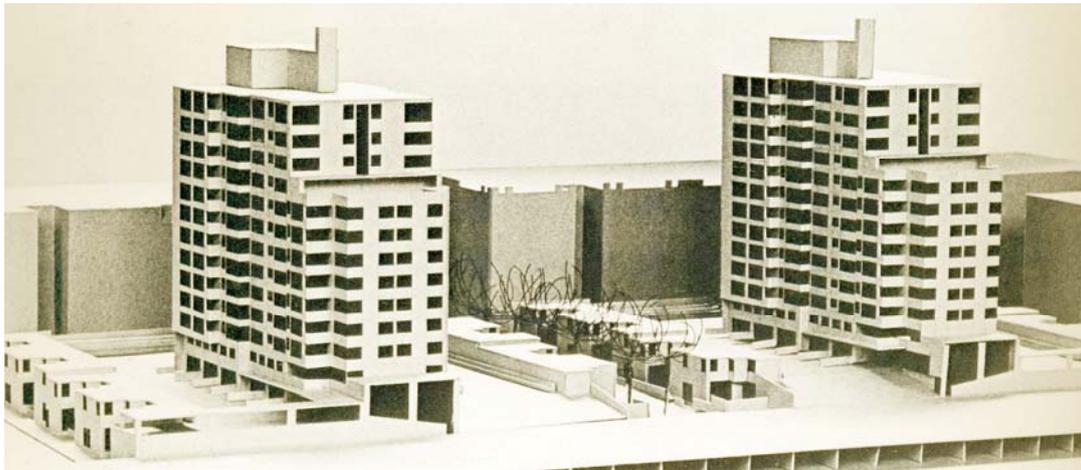


Figura 3.2 – Concurso Brighton Beach Housing. Projeto de Venturi, & Rauch – Kawasaki. Maquete.

O programa oferecia um sítio de 8 000 m², em Brighton Beach, e estabelecia uma construção de 30 000 m², com estacionamento coberto. Era intenção do órgão promotor que o projeto servisse de protótipo a outros empreendimentos desse tipo.

Tanto Venturi quanto Philip Johnson assinalam a importância de se discutir os pontos levantados pela proposta preterida, qualificada por outro membro do júri como um edifício do Bruckner Boulevard, “o que ele tinha estado lutando contra durante toda a sua vida”^{239, 240}. Venturi defende o seu projeto integrando-o a uma idéia mais ampla de arquitetura, com a utilização consciente do vernacular, assunto que fora extensamente explicado em *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, e que ganharia novas cores em *Aprendendo com Las Vegas*, onde os autores estabeleceram a teoria do “pato e o abrigo decorado”. Para Venturi, o projeto vencedor deste concurso é um edifício “pato”²⁴¹, preferido pelos arquitetos modernistas, enquanto o seu é um “abrigo decorado”.

Foi o olhar dos edifícios do exterior que causou considerável divisão e comoção no júri. A decoração destes abrigos²⁴² não está na superfície – embora nós pudéssemos ter provido alguns (elementos decorativos) ao redor das entradas se nós tivéssemos desenvolvido o projeto – mas

²³⁸ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972 (1ª ed.), p. 134. Tradução nossa.

²³⁹ A Bruckner Expressway, conhecida pelos novaiorquinos como Bruckner Boulevard é uma larga via expressa no Bronx, ladeada por edifícios com características estritamente comerciais, expressando uma idéia desenvolvimentista dos anos 1950, muito criticada academicamente.

²⁴⁰ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972 (1ª ed.), p. 137.

²⁴¹ Idem, p. 134.

²⁴² Ver adiante a discussão sobre o “pato” e o “abrigo decorado”

no simbolismo dos elementos, na sua própria condição comum²⁴³. A substância e a imagem destes edifícios não são nenhuma minimegaestrutura com complexidades interessantes e pitorescas, como zoots de oito pavimentos e pontes Neo-Constructivistas²⁴⁴, que provavelmente seriam retiradas quando as estimativas de custos viessem. A substância e imagem são uma combinação de elementos bastante convencionais - a laje, o embasamento, as casas de fila, os recuos, janelas padronizadas feitas um pouco diferentes. freqüentemente aumentadas em escala para evitar o lugar comum.²⁴⁵

Foi, portanto, dessa discussão que nasceu a provocativa expressão “feio e comum”, com a qual Venturi qualifica sua obra. Venturi, Scott Brown e Izenour não parecem, de forma alguma, ofendidos com os qualificativos “feio”, “comum” ou “ordinário” (*ordinary*), “sem brilho”, “estúpido” ou “grosseiro” (*dull*), aplicados por Johnson. Ao contrário, aceitam-nos elegantemente e deles fazem o ponto de partida para uma profunda reflexão.

As análises nos relatórios do júri feitas por Philip Johnson e Donlyn Lyndon fundamentam a discussão sobre o pato e o abrigo decorado.²⁴⁶ “Feio” ou “belo” é talvez uma questão de semântica neste contexto, mas esses dois arquitetos (Philip Johnson e Gordon Bunshaft), de certa maneira, entenderam o espírito da coisa.²⁴⁷

3.2 – O CONCEITO DE BELO NA TRADIÇÃO CLÁSSICA

O que queremos destacar na crítica de Philip Johnson à proposta de Venturi e Rauch / Kawasaki é que ela é calcada em adjetivos, e não em dados objetivos. Diferentemente de Lyndon, que fundamenta seu elogio em valores aceitos pela comunidade arquitetônica, como adequação, conforto, simplicidade construtiva, e declara o seu desconforto com a palavra “belo”, Johnson se sente à vontade em desqualificar a proposta em questão com os adjetivos “feio”, “comum” e “sem brilho”, termos que sempre foram evitados, assim como seus opostos, pelo exercício crítico.

²⁴³ No original “ordinariness”

²⁴⁴ Aqui Venturi se refere provavelmente ao elevador e passarela elevada do edifício laureado. Ver Figura 3.1 . A propósito, o empreendimento não foi efetivado. Em seu lugar, existe hoje um estacionamento aberto.

²⁴⁵ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1972 (1ª ed.), p. 136-7. Tradução nossa.

²⁴⁶ Idem p. 134. Tradução nossa.

²⁴⁷ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1977 (Ed. revisada), p. 129. Tradução nossa.

Na verdade, o “belo” percorreu a tradição greco-romana-judaico-cristã como uma qualidade bem vinda e desejável na arquitetura, mas o adjetivo, de modo geral, sempre foi usado de maneira frouxa e descomprometida, talvez porque os arquitetos e críticos se sintam, como Donlyn Lyndon, pouco à vontade com ele.

No nascedouro de nossa tradição filosófica, uma das primeiras tentativas de se definir o belo e torná-lo mais operativo para o pensamento está no diálogo de Sócrates com Hípias²⁴⁸.

Trata-se de um diálogo aporético entre Sócrates e Hípias de Elis, um sofista caracterizado no texto como vaidoso e ambicioso, e o primeiro dirige-se ao segundo com ironia e agressividade. Os interlocutores buscam uma definição do belo através do método de perguntas sucessivas que caracterizam a maiêutica socrática. Inicialmente as respostas de Hípias às indagações do filósofo ateniense são respondidas com dados empíricos, sem a preocupação com uma investigação da essência. A questão “o que é o Belo em si mesmo” é ignorada, e o sofista cita sempre coisas belas, como uma donzela formosa, ou uma égua. Mais adiante, diz Hípias que o ouro é belo. Sócrates faz seu interlocutor aceitar que, em uma estátua de Fídias, o marfim e o mármore são mais adequados, e portanto, mais belos que o ouro, e que para servir uma salada, uma colher de madeira é mais adequada e portanto mais bela que uma colher de ouro.

Sócrates, depois de associar o belo (*tò kálon*) ao que é útil, e mais adiante ao vantajoso, ligando, como era próprio da cultura grega clássica, a condição estética com a condição ética, conclui que “o belo é o prazer que sentimos nas coisas oferecidas pela visão e pelo ouvido”²⁴⁹. Esta conclusão, que atravessa vinte e cinco séculos como uma das melhores de nossa cultura sobre o belo, o próprio Sócrates concorda, é limitada e contingente, pois remete a questão para o que dá prazer, mas não fala conclusivamente da essência do belo. O diálogo se encerra com a significativa sentença proferida por Sócrates que “O belo é difícil”.²⁵⁰

O termo “*kallokagathia*”, união de “*kallós*” (belo) e “*agathós*” (bom)²⁵¹, representa um ideal ao qual o senso comum de nossa tradição cultural permanece vinculado, no que se refere ao juízo estético, embora, em uma abordagem mais atual, seja insustentável sobre o ponto de vista ético. O “feio” pode representar a maldade, o monstruoso, o pecado, o demônio, mas pode também representar o sofrimento, a velhice, a pobreza, o desconhecido, a morte, o martírio, o sacrifício. O contrário é

²⁴⁸ PLATÃO, *Hípias Maior*. Lisboa, Edições 70, 2000. Passim.

²⁴⁹ Idem, P. 138.

²⁵⁰ PLATÃO, *Hípias Maior*. Lisboa, Edições 70, 2000. P. 73.

²⁵¹ ECO, Umberto. “*História da feiúra*”. Rio de Janeiro: Record, 2007. P. 23.

também verdadeiro. O belo pode ser o veículo da mentira, o prenúncio do sofrimento, o engano.

3.3 – O BELLO NO MOVIMENTO MODERNO

No período das vanguardas do Movimento Moderno, a questão do belo, permaneceu latente, presente nas especulações, porém jamais explicitado claramente. Entretanto, havia orientações de naturezas distintas. Tínhamos o belo da máquina, a beleza da velocidade.

Um carro de corrida com o capô ornado de canos de escapamento como serpentes lançando fogo pelas narinas – um carro de corridas que ruga, matraqueando como uma metralhadora, é mais belo do que a Vitória Alada de Samotrácia.²⁵²

O tema da beleza da máquina e a busca de uma nova orientação estética seria tratado exaustivamente por Le Corbusier em “Por uma arquitetura”, assim como pelos construtivistas soviéticos, em especial por Iakov Chenikhov.²⁵³

Uma orientação diversa, da qual o Le Corbusier dos anos 1920 é também um permanente devedor, vinha do purismo anti-ornamental de Adolf Loos.

"Estilo costumava significar ornamento. Aí eu disse: não lamentem! Não percebem? Precisamente isto faz nossa época grandiosa, pois significa a incapacidade de criar novos ornamentos. Nós conquistamos o ornamento, conseguimos chegar ao estágio da não-ornamentação. Vejam, os tempos estão próximos. A realização nos espera. Cedo as ruas das cidades irão brilhar como paredes brancas. Como Zion, a cidade sagrada, capital do Céu. Aí encontraremos a salvação."²⁵⁴

Loos, e seguindo seus passos, Le Corbusier, parecem consagrar a beleza do objeto útil, da colher de pau socrática. Diferentemente destes, porém, a orientação neoplasticista, buscando um princípio abstrato e não figurativo para a pintura, levará a uma interpretação muito particular e hipertrofiada da idealidade platônica. Por detrás

²⁵² MARINETTI, Filippo. “Futurismo. Manifesto de fundação”. Publicado em “*Le Figaro*” em 20 de Fevereiro de 2009. Apud. BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161.

²⁵³ Ver sobre o assunto COOKE, Catherine “The development of the constructivist architects’ design method” in: Papadakis, Andreas; COOKE, Catherine & BENJAMIN, Andrew . (Ed.) *Deconstruction. Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli, 1989., pp. 21-66.

²⁵⁴ LOOS, Adolf. *Sämtliche Schriften* . Apud ADORNO, Theodor W. “Functionalism Today”. LEACH, Neil (Ed.). *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997. P 5-19, Tradução nossa.

do mundo das formas naturais haveria um mundo de formas ideais composto por aquelas figuras simples – quadrados, linhas horizontais e verticais e cores primárias. Seus quadros expressam esta redução absoluta e parecem empreender uma viagem ao mundo das idéias platônico, procurando a beleza como verdade e a verdade como beleza.

O neoplasticismo expressa a beleza como verdade através do absolutismo dos meios plásticos; expressa a verdade como beleza (i.e. relativizada pela beleza) através do ritmo de sua composição e da relatividade na qual seus meios plásticos se manifestam.²⁵⁵

Esses distintos olhares, a beleza da máquina e da velocidade, a beleza das superfícies nuas, sem ornamento, e a beleza ideal neoplasticista, de figuras geométricas puras, se fundem de uma maneira vaga na episteme estética dos anos 1920 e 1930. Embora aceitas como formulação legitimamente estética, nem sempre são orientações práticas para o exercício do projeto arquitetônico. Ao contrário, muitas vezes são explicitamente rejeitadas com tal.

Rejeitamos toda especulação estética, toda doutrina, todo formalismo.²⁵⁶

Recusamo-nos a reconhecer problemas de forma; reconhecemos somente problemas de construção.²⁵⁷

Se alguma coisa mudou, sobre o assunto, desde o período das intensas discussões estéticas destes anos heróicos até os anos 1960, foi justamente um recrudescimento da posição construtivista de Mies, de rejeição de qualquer especulação estética.

Dessa maneira, na crítica de Johnson, um arquiteto adepto aos princípios miesianos (pelo menos até aquela data) ao projeto de Venturi, Rauch e Kawasaki, é surpreendente que este se utilize da palavra *feio*, pois obviamente não tem respaldo em nenhuma teoria por ele reconhecida. O *belo* não era um objetivo manifesto dos arquitetos da época. O que seria então *belo*? Em quais princípios se basear? A crítica de Johnson, por isso mesmo, soa como a voz de uma comunidade acadêmica que não se detivera a estabelecer claramente os princípios estéticos de sua atividade.

²⁵⁵ MONDRIAN, Piet. "De Stijl" Vol 1, nº 9, p. 102-108. Apud JAFFE, Hans L. C. *De Stijl*. Londres: Thames and Hudson, 1970. Tradução nossa.

²⁵⁶ MIES VAN DER ROHE, apud BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 301.

²⁵⁷ Idem, p. 428.

Por outro lado, o *feito* não estava tão longe das práticas arquitetônicas. Os Novos Brutalistas reconheciam explicitamente o seu papel, e propunham a quebra do princípio da *kallokagathia*.

Os Novos Brutalistas²⁵⁸ viam-se como Modernistas leais, abraçando a sua tradição, mas atualizando-a para enfrentar as realidades do pós-guerra.[...] Com efeito diziam “Se você olha diretamente para um problema, a solução que você encontra pode ser feia, mas esta feiúra pode ser certa”.²⁵⁹

Assim, os autores de *Learnig from Las Vegas* viram nos termos empregados por Johnson a oportunidade de novamente enfrentar a discussão sobre o *belo* e o *feito* na arquitetura. Usando uma boa dose de ironia tomaram o par “feio e comum” (*ugly and ordinary*) como o oposto de “heróico e original” (*heroic and original*), tratando-os pelas iniciais: U&O opondo-se a H&O.

3.4 – A SIMBOLIZAÇÃO NO MOVIMENTO MODERNO

Venturi, Scott Brown e Izenour buscam para sua argumentação apoio num texto de Allan Colquhoun²⁶⁰ no qual este autor sustenta que, diferentemente do que desejavam os arquitetos modernistas, a arquitetura é parte de um sistema de comunicações, e que o arquiteto não pode libertar-se das formas do passado e recusar a disponibilidade destas formas como modelos tipológicos; ao assumir esta possível liberdade, perde-se o controle sobre um ativo setor de nossa imaginação e perde-se o poder de comunicação com as pessoas.²⁶¹

A posição do Colquhoun, da qual Venturi e seus co-autores são devedores, é contrária à posição dos arquitetos filiados ao Estilo Internacional tardio, como Mies van der Rohe, de que a forma pode ser o resultado da aplicação de leis físicas ou matemáticas, as quais Colquhoun chama “determinismo biotécnico”.

A essência da doutrina funcional do Movimento Moderno não era que beleza ou ordem ou significado eram desnecessários, mas que não mais poderiam ser encontrados em uma busca deliberada pela forma

²⁵⁸Ver capítulo I, p. 3 e seg.

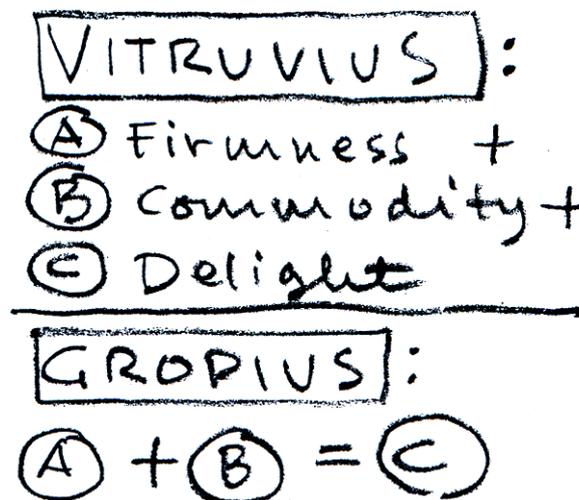
²⁵⁹ SCOTT BROWN, Denise. “Some Ideas and their history” In: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass. Belknap-Harvard, 2004. p. 110.

²⁶⁰ COLQUHOUN, Allan. “Typology and design method”. In: *Arena. Journal of the Architectural Association*. Junho, 1967. Londres., p. 11-14. Republicado em JENKS, Charles e BAIRD, George. *Meaning in architecture*. Nova Iorque, George Braziller, 1969. Tradução nossa.

²⁶¹ COLQUHOUN, Allan. Op. Cit. Apud VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1977 (Ed. revisada), p. 131. Tradução nossa.

final, e o caminho pelo qual o artefato afetava esteticamente o observador era visto como um curto-circuito no processo de formalização. Forma era meramente o resultado de um processo lógico pelo qual as necessidades operacionais e técnicas operacionais eram colocadas juntas. No final das contas estas se fundiriam em uma espécie de extensão biológica da vida, e função e tecnologia tornar-se-iam totalmente transparentes.²⁶²

Os autores de *Learning from Las Vegas* concluem que os seguidores de Gropius, por meio do determinismo biotécnico, transformaram a tríade vitruviana (solidez, utilidade e beleza) em uma equação, segundo a qual solidez mais utilidade é igual a beleza: estrutura mais programa simplesmente resultam em forma; a beleza é um subproduto.



118. Vitruvius and Gropius

Figura 3.3 – Ilustração de *Learning from Las Vegas*, p. 142.

Está implícito nesta equação que processo e imagem não são nunca contraditórios e que a beleza²⁶³ é resultado da clareza e harmonia destas relações simples, não maculadas, obviamente, pela beleza do simbolismo e do ornamento ou por associações de formas preconcebidas; arquitetura é um processo congelado.²⁶⁴

²⁶² Idem, p. 134.

²⁶³ No original *delight*. Os autores de *Learning from Las Vegas* se utilizam de uma tradução de Vitruvius de Sir Henry Wootton e a tríade vitruviana é apresentada como *firmness, commodity and delight*.

²⁶⁴ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1977 (Ed. revisada), p. 134. Tradução nossa.

Duas questões distintas estão aí colocadas. A primeira é relativa à beleza, que é colocada como um subproduto de procedimentos metodológicos envolvendo as questões de programa e estrutura; a segunda é relativa à simbolização, ao uso de formas e figuras da arquitetura do passado, que é interdita. Estas duas questões estavam imbricadas na arquitetura pré-moderna do ecletismo: ornamento e simbolização eram praticamente a mesma coisa.

Era desejo dos arquitetos modernistas substituir o simbolismo eclético, que consideravam obsoleto, pelas formas simples e diretas dos edifícios industriais, como os famosos silos de cereais citados por Le Corbusier em “Por uma arquitetura”. Entretanto, como diz Venturi, estavam inadvertidos de que tratava-se também de um processo de simbolização²⁶⁵.

Seus edifícios eram explicitamente adaptados destas fontes, principalmente por seu conteúdo simbólico, porque as estruturas industriais *representavam*, para os arquitetos europeus, o bravo novo mundo da ciência e da tecnologia. Os arquitetos do Primeiro Modernismo descartando o admitidamente obsoleto simbolismo do ecletismo histórico, substituíram-no pelo vernacular industrial.²⁶⁶

Essa interdição à simbolização, o desejo de que as formas diretas inspiradas na tecnologia apenas funcionassem, e não transmitissem nenhuma idéia externa ao universo desta arquitetura vista apenas como estrutura e função, sem outras conotações estava, em princípio, destinada ao insucesso, como nos esclarece Juan Pablo Bonta²⁶⁷

A intenção de se conseguir uma arquitetura desprovida de significação sempre fracassou de fato, [e] é inconsistente em princípio. [...] Formas carentes de significado não podem operar como signos em uma sociedade: ser um signo e não ter significado é uma contradição de termos. Uma arquitetura projetada para carecer de significado (ou, mais precisamente, uma arquitetura interpretada como tendo sido projetada desta forma) significaria o propósito de carecer de significado, e não seria portanto não significante. Uma arquitetura ou arte sem significado seria algo acerca do que ninguém teria um pensamento, sentimento ou crença – uma hipótese impossível de acontecer na vida social. Uma arquitetura ou arte realmente não

²⁶⁵ Idem, p. 137.

²⁶⁶ Idem, p. 135.

²⁶⁷ Juan Pablo Bonta (1933-1996), arquiteto e crítico argentino, professor da Escola de Arquitetura da Universidade de Maryland.

significante permaneceria alheia ao campo da cultura e deixaria de ser, portanto, arquitetura ou arte.²⁶⁸

Fica claro, pois, que o uso das tão admiradas formas dos engenheiros, “magníficas primícias de nosso tempo”²⁶⁹, funcionavam como símbolos não intencionais do novo mundo maquinista que os arquitetos desejavam construir. Venturi e Scott Brown sempre aceitaram como válidos, até mesmo inevitáveis, e mesmo utilizaram frequentemente, os procedimentos dos arquitetos vanguardistas europeus do anos 1920, uma mistura do abstrato purismo de Loos e Mondrian com a iconografia industrial do final do século XIX. O que criticaram foi a extensão inconseqüente desses procedimentos muitas décadas depois, quando estes perderam completamente a originalidade e a relevância cultural. A sua própria proposta foi a de substituir o vernacular industrial dos silos de cereais e transatlânticos, tão admirados por Le Corbusier, pelo vernacular comercial da *main street* americana. Assim as formas reconhecíveis do dia a dia, o familiar e o comum, substituíram, em sua arquitetura, as formas abstratas e elitistas dos vanguardistas. Desse modo pode ser resumida a questão do “simbólico”, segundo a proposta de Venturi e Scott Brown. A questão do “belo”, e as oposições entre sua proposta e a dos modernistas, será tratada na oposição binária criada por estes autores entre o “Pato” e o “Abrigo decorado”

3.5 – A POÉTICA DO ABRIGO DECORADO

O par binário do “pato” e do “abrigo decorado” parece ter surgido incidentalmente na obra de Venturi e Scott Brown, e gradativamente foi adquirindo importância, até tornar-se um mote bem definitivo de oposições, um dos mais conhecidos da arquitetura ocidental da segunda metade do século XX.

Nas palavras finais do texto principal de *Complexity and Contradiction in Architecture*, antes da apresentação das obras pessoais, Venturi se refere a um livro de Peter Blake²⁷⁰, *God's Own Junkyard*²⁷¹, no qual o autor critica a “deterioração da

²⁶⁸ BONTA, Juan Pablo, *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 34. Tradução nossa.

²⁶⁹ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 17.

²⁷⁰ Peter Blake (1920-2006), arquiteto e escritor, nascido em Berlim, naturalizado americano, editor da Revista *Architectural Forum* entre 1965 e 1972. Entusiasta do Movimento Moderno, escreveu *The Master Builders* (Nova Iorque: A. A. Knopf, 1960), publicado no Brasil em três volumes (*Frank Lloyd Wright e o domínio do espaço, Le Corbusier e o domínio da forma e Mies van der Rohe e o domínio da estrutura*. Rio de Janeiro: Record, 1966.) Logo após escreveu *God's Own Junkyard* (Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1964), uma crítica contundente à deterioração da paisagem americana dos anos 1960. Uma década depois, alinhou-se aos críticos do Movimento Moderno no livro *Form Follows Fiasco* (Boston: Little Brown, 1977)

²⁷¹ BLAKE, Peter. *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. (Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1964.

paisagem americana”, sobretudo pelas intervenções comerciais, às quais permanecem à margem da arquitetura acadêmica.

O livro constitui-se de um pequeno texto principal, de cerca de 6 000 palavras, e cerca de 160 imagens mostrando visualmente o que o autor chama de *junkyard*, que poderia ser traduzido como depósito de sucata. Blake ataca a poluição visual na paisagem americana, tanto natural como construída, o desrespeito para com a natureza, movido por interesses comerciais, a falta de ordem e *design* dos edifícios etc. Um dos alvos da crítica de Blake é a *main street* ²⁷², e seu aspecto caótico, comparando-o à rígida ordenação e pureza do desenho neoclássico de Thomas Jefferson para a Universidade de Virgínia.

Apoiado pelo seu apreço à “*vitalidade desordenada*”, Venturi critica Blake, estranhando a irrelevância da comparação. Por que uma *main street* dos anos 1960 deveria ser comparada a uma universidade oitocentista? Venturi sustenta que “a maioria das imagens do livro de Blake apresentadas como ruins, são boas” ²⁷³, e que a justaposição aparentemente caótica de elementos expressam intrigante espécie de vitalidade e validade, a qual produz uma inesperada aproximação com a unidade.²⁷⁴

No prefácio da edição de 1979, Peter Blake recua de algumas de suas posições, citando nominalmente a Venturi, “um arquiteto que ele admira quase sem restrições” ²⁷⁵, e dizendo que “... algumas fotografias que eu incluí como exemplos de ‘sucata divina’ ²⁷⁶ hoje me parecem extremamente interessantes, até mesmo belas.”²⁷⁷ Já em 1977, dois anos antes desta retratação, Blake, teria feito uma outra muito mais conseqüente: havia lançado um livro, *Form Follows Fiasco* ²⁷⁸ censurando a esterilidade e feiúra que ele percebeu na arquitetura pós-guerra nos Estados Unidos e Europa, lembrando a seus leitores os princípios reformistas nos quais o Movimento Moderno estava arraigado, e mostrando o seu fracasso. Uma atitude surpreendente para quem, menos de duas décadas atrás havia escrito uma das mais conhecidas apologias aos grandes mestres do Movimento Moderno, Wright, Corbusier e Mies. Não seria absurdo ver nesta mudança a influência das idéias de Venturi e seus pares.

²⁷² *Main Street*, termo usado nos Estados Unidos, para nomear uma rua genérica (freqüentemente é o nome oficial), logradouro principal de uma cidade, sobretudo no que se refere ao aspecto comercial. É um foco para lojas e varejistas na zona comercial central, e é freqüentemente usado como referência geográfica. São muito criticadas pelos arquitetos por sua poluição visual e por serem geralmente inacessíveis ao ordenamento arquitetônico.

²⁷³ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. p. 104.

²⁷⁴ Idem, *ibidem*.

²⁷⁵ BLAKE, Peter. *God's own junkyard*. Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1979, p. 14. Tradução nossa.

²⁷⁶ *No original “God's own junk”*. Tradução nossa.

²⁷⁷ BLAKE, Peter. *God's own junkyard*. Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1979, p. 14.

²⁷⁸ BLAKE, Peter. *Form Follows Fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked* (Boston : Little Brown, 1977)



Figura 3-4 – Canal Street, *main street* de Nova Orleans. Ilustração de *God's Own Junkyard*, p. 48.
 Figura 3-5 – Campus da Universidade de Virginia (1820) de Thomas Jefferson. *Complexity and Contradiction in Architecture*, p. 104.

Também Philip Johnson se esqueceria em breve das pesadas críticas que fizera a Venturi no concurso de Brighton Beach e se converteria ao Pós-modernismo. Em 1978, juntamente com John Burgee, iniciava o projeto do edifício da ATT, em Nova Iorque, e em 1984 entregava àquela cidade e ao mundo o maior monumento do Pós-modernismo.

Nas páginas 120 e 121 do livro *God's Own Junkyard*, o autor apresenta três imagens, um edifício em forma de pato, à direita, e ao lado, duas cenas bucólicas de famílias se divertindo em um feriado, com crianças e adultos brincando com patos. Como legenda, um trecho de Vitruvius: “*Euritmia é beleza e adequação no ajuste dos membros. É encontrada quando as partes de uma obra têm uma altura adequada à sua largura, que, por sua vez, é adequada ao comprimento e, em suma, quando todas as partes correspondem simetricamente*”²⁷⁹. Não há no livro nenhuma outra referência à imagem do pato ou às outras vizinhas. Pelo contexto podemos inferir que se trata de

²⁷⁹ Apud BLAKE, Peter. *God's own junkyard*. Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1979, p. 120. Tradução nossa.

uma crítica aos danos que causa à paisagem natural este edifício em forma de pato, de mau gosto, grotesco, ridícula mesmo.

Tal edifício, uma escultura em forma de pato, medindo 6,1 m de altura, por 5,5 m de largura por 9,2 m de comprimento, foi construído em 1931 pelo fazendeiro de Long Island, Martin Maurer, para promover o seu negócio de criação de patos.²⁸⁰ Trata-se de uma loja *sui generis*, que, juntamente com grandes cartazes, loteamentos irregulares, estacionamentos em locais inadequados etc. enfureceram Blake e o inspiraram e escrever:

A brutal destruição de nossa paisagem é muito mais que uma agressão à beleza. Todo artista, cientista e filósofo, na história da Humanidade apontou para as leis da natureza como sua maior fonte de inspiração: sem a presença da natureza, imperturbada, não teria havido um Leonardo, um Ruskin, um Nervi, um Frank Lloyd Wright. Ao destruir nossa paisagem, nós estamos destruindo o futuro da civilização na América.²⁸¹

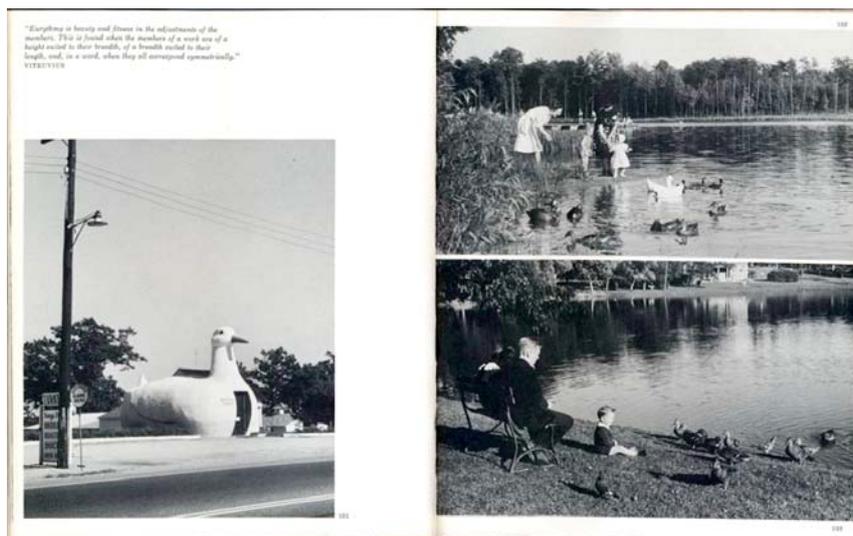


Figura 3-6 – Páginas 120 e 121 de *God's Own Junkyard*.

Estas palavras podem ser replicadas de diversas maneiras. Na verdade, os arquitetos são frequentemente alvo dos mesmos termos utilizados por Blake, ditos por outros arquitetos ou mesmo por leigos, independente das vertente a que se filiem, desde que não sejam acordes com quem profere as críticas. Tomemos o exemplo de Ruskin, que foi acusado de ter criado “monstros frankenstein” na paisagem oitocentista

²⁸⁰ Disponível em <http://www.roadsideamerica.com/story/2173>. Acessado em 27 de outubro de 2010, às 18h e 16min. Tradução nossa. Disponível também em http://en.wikipedia.org/wiki/Big_Duck Acessado em 27 de outubro de 2010, às 18h e 23min. Tradução nossa.

²⁸¹ BLAKE, Peter. *God's own junkyard*. Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1979, p. 85.

de Londres, com seu “gótico veneziano” aplicado a residências de classe média nos subúrbios daquela cidade,²⁸² Os autores de *Learning from Las Vegas* promovem um deslocamento desta crítica ao verem neste pastiche grotesco certa semelhança com grande arquitetura. Peter Blake nos diz:

Minha fotografia do Grande Pato perto de Riverhead, Long Island, Nova Iorque o encantou [Venturi] da mesma forma que aborreceu a mim e à maioria dos meus leitores. E Venturi anunciou “O Partenon é um pato” [...] Esta frase – O Partenon é um pato – tornou-se o grito de guerra de uma nova avant-garde...ou melhor de uma nova pop-guarde. Eu devo confessar que fiquei absolutamente aturdido – e depois me diverti muito. Venturi [...] não foi o primeiro a desafiar pessoas bem intencionadas como eu. Rauschenberg disse, muito antes, que “O Times Square é a maior obra de arte da América”. E, reexaminando, em 1979 minha fotografia nas páginas 50 e 51, eu devo confessar que Rauschenberg poderia estar certo.²⁸³



Figura 3-7 – Times Square, Nova Iorque. Páginas 50 e 51 de *God's Own Junkyard*. Na página 51 consta ainda, ironicamente, a frase de Le Corbusier: “Arquitetura é o magistral, correto e magnífico jogo de volumes sob a luz”

O pato de Long Island inspirou em Venturi, Scott Brown e Izenour uma classificação universal entre dois tipos de edifícios: o “pato” e o “abrigo decorado”. O *pato* é um edifício no qual os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa

²⁸² CROOK, J. Mordaunt. “Ruskin and Viollet-le Duc” In: *The Dilemma of Style*. Chicago: University of Chicago, 1987, p. 94.

²⁸³ BLAKE, Peter. *God's own junkyard*. Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1979, p. 14.

são distorcidos e submetidos por uma forma simbólica. É o edifício tornado escultura. É um edifício especial que é um símbolo.²⁸⁴



Edifícios “patô”.

Figura 3-8 – Capela de Notre-Dame du Haut. Ronchamp, 1954. Arq. Le Corbusier e
Figura 3-9 – Escola de Artes e Arquitetura de Yale. New Haven, Connecticut, 1959-63. Arq. Paul Rudolph.

O “abrigo decorado” é o edifício onde os sistemas de espaço e estrutura estão diretamente a serviço do programa, e o ornamento é aplicado independente deles. Neste os símbolos são aplicados às superfícies murais.²⁸⁵



Edifícios “abrigo decorado”.

Figura 3.10 – Palazzo Farnese. Roma, c. 1515. Antonio de Sangallo e Miguelangelo.
Figura 3-11 – Institute for Scientific Information (ISI). Filadélfia, 1978. Venturi & Scott-Brown

Tal classificação é universal, pois engloba toda a produção da arquitetura ocidental e expressa uma dicotomia entre diferentes maneiras de relacionar a forma com os sistemas de espaço e estrutura, de lidar com os símbolos, mas possui também um viés crítico e programático.

Assim como o pato de Long Island, parte dos edifícios marcantes da história da arquitetura ocidental submetem o espaço, o programa e a estrutura a uma forma simbólica geral, de simbolismo implícito no mais das vezes, buscando com isto sua individualidade e tratando o tema da originalidade de uma maneira romântica. Seus

²⁸⁴ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1977 (Ed. revisada), p. 89.

²⁸⁵ Idem.

arquitetos procedem como demiurgos, que inventam a realidade de maneira “heróica e original”.

Venturi, Scott Brown e Izenour analisam historicamente sua dicotomia falando da arquitetura medieval como uma justaposição de um abrigo decorado com um “pato”:

Em termos iconográficos, a catedral é um abrigo decorado e um “pato”. A Catedral Metropolitana Bizantina em Atenas é absurda como peça de arquitetura, É “fora de escala” e seu pequeno tamanho não corresponde à sua forma complexa [...] Entretanto, não é absurda como um “pato” – Uma cruz grega, envolvida estruturalmente por grandes edifícios [...] desenvolvida simbolicamente aqui para significar catedral.²⁸⁶



Figura 3-12– Catedral bizantina em Atenas Agios Eleftherios. Fundada pela imperadora Eirene em 787 segundo a tradição.

De uma forma geral, as catedrais góticas nunca conseguiram, segundo Venturi, Scott Brown e Izenour, resolver a dicotomia entre o “pato” e o abrigo decorado, não apresentam uma unidade orgânica: são os dois ao mesmo tempo, são um grande *billboard*²⁸⁷ com um edifício atrás. A cruz – grega ou latina – que determina a forma do edifício lhe confere a característica “pato” e a “tela” bidimensional que é sua fachada, com a iconografia cristã aplicada nas galerias reais, no portal escalonado etc. em frente à praça, cujas características são evidentemente propagandísticas da fé católica, lhe conferem a característica de “abrigo decorado”.

²⁸⁶ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1977 (Ed. revisada), p. 105. Tradução nossa.

²⁸⁷ Grande painel colocado em ruas principais e autovias para colocação de anúncios impressos. *Outdoor*.

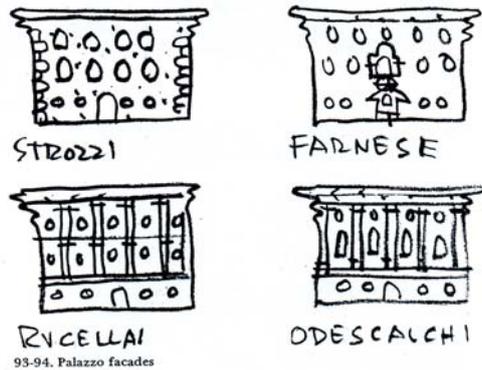


Figura 3-13 – Fachadas dos palazzos. Ilustração de *Learning From Las Vegas*, p. 111.



Figura 3-14 – Palazzo Strozzi. Florença, 1489-1538. B. da Maiano.
 3.15 – Palazzo Farnese. Roma, 1484, 1546. A. Sanmgalo, Migelangelo et al.
 3.16 – Palazzo Rucellai. Florença, 1446-1451. L. B. Alberti.
 3.17 – Palazzo Odescalchi. Roma.

Por outro lado, o *palazzo* renascentista é um abrigo decorado por excelência. Sua forma programática e espacial se repete tipologicamente, com um edifício periférico composto de salas em seqüência, envolvendo um pátio porticado, três pavimentos, entrada central etc. O que individualiza e confere originalidade é justamente o tratamento mural, a decoração aplicada. O Palazzo Strozzi, com sua rusticação gradativa, o Palazzo Rucellai com sua poética de ordem sobre ordem, o Palazzo Farnese, com o cunhais complementando a ornamentação central e o Palazzo Odescalchi, com sua ordem gigante impondo a imagem de um pavimento dominante.

Table 1. Comparison of Guild House and Crawford Manor

| Guild House | Crawford Manor |
|---|--|
| An architecture of meaning | An architecture of expression |
| Explicit “denotative” symbolism | Implicit “connotative” symbolism |
| Symbolic ornament | Expressive ornament |
| Applied ornament | Integral expressionism |
| Mixed media | Pure architecture |
| Decoration by the attaching of superficial elements | Unadmitted decoration by the articulation of integral elements |
| Symbolism | Abstraction |
| Representational art | “Abstract expressionism” |
| Evocative architecture | Innovative architecture |
| Societal messages | Architectural content |
| Propaganda | Architectural articulation |
| High and low art | High art |
| Evolutionary, using historical precedent | Revolutionary, progressive, anti-traditional |
| Conventional | Creative, unique, and original |
| Old words with new meanings | New words |
| Ordinary | Extraordinary |
| Expedient | Heroic |
| Pretty in front | Pretty (or at least unified) all around |
| Inconsistent | Consistent |
| Conventional technology | Advanced technology |
| Tendency toward urban sprawl | Tendency toward megastructure |
| Starts from client’s value system | Tries to elevate client’s value system and/or budget by reference to Art and Metaphysics |
| Looks cheap | Looks expensive |
| “Boring” | “Interesting” |

Figura 3-18 – Quadro comparativo. Página 102 de LFLV

Os autores de *Learning from Las Vegas* sustentam que esta dicotomia não qualifica ou prioriza a validade de uma arquitetura sobre outra, mas fazem uma clara apologia do “abrigo decorado”, considerando o desgaste que naqueles anos 1960 havia sofrido a arquitetura “Pato” dos modernistas. Os autores resumem sua extensa análise comparativa entre as duas atitudes em um quadro muito esclarecedor. Este quadro, que apresentamos abaixo, foi originalmente apresentado como um resumo de um estudo comparativo entre a Guild House de Venturi e Rauch, um “abrigo decorado” a Crawford Manor, de Paul Rudolph, um “pato”.^{288, 289}

²⁸⁸ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1977 (Ed. revisada), p. 87-103.

²⁸⁹ Recentemente Venturi manifestou um grande arrependimento por ter escrito este texto, no qual faz uma crítica aberta a um colega. Em uma entrevista a Vladimir Paperny em, em 2005, perguntado se teria mudado alguma coisa em seus textos, Venturi respondeu: “Quando eu critiquei o edifício de Paul Rudolph, achei que um modo conveniente para explicar o que eu estava fazendo era explicar o que eu não estava fazendo. Mas desde então eu sinto muito culpado por isso. Paul Rudolph era titular do departamento que me convidou a ensinar em Yale. Eu lhe escrevi depois uma carta dizendo: ‘olha, eu sinto muito, foi uma idéia boba.’ [...] Ele nunca respondeu.” <http://www.paperny.com/venturi.html>.

A partir deste quadro, podemos desenvolver melhor as características dos dois tipos de arquitetura. No plano semiótico, a arquitetura “pato” é uma arquitetura expressiva, conotativa e abstrata, enquanto que a arquitetura “abrigo decorado” é significativa, simbólica e denotativa. A primeira oposição trata da *expressão* versus *significação*. Esta última, através dos elementos utilizados tem um referente externo ao próprio edifício, como fazia a arquitetura eclética, podendo este código fazer ou não fazer parte do universo da arquitetura. Venturi, Scott Brown e Izenour esclarecem o assunto que os seus abrigos decorados usam velhas palavras com novos significados, enquanto que os patos dos modernistas tardios lançam mão de novas palavras.

No plano histórico, a arquitetura “pato” é revolucionária, progressiva e anti-tradicional, enquanto que os “abrigos decorados” são evolucionistas e usam frequentemente precedentes históricos. No plano crítico os “patos” almejam ser grande arte e excluem a arte popular; já os “abrigos decorados”, utilizando conceitos da Pop Art, pretendem ser grande arte mas admitem a arte popular como inspiração

No plano fenomenológico, os “patos” são incomuns, heróicos e submetem-se ao conceito de objeto único; os “abrigos decorados” são comuns, expedientes e aceitam o antigo conceito de tipologia e frontalidade oitocentista ao aceitar o sistema parcelário tradicional.

A arquitetura “pato” tenta elevar o sistema de valores do cliente; os “abrigos decorados” aceitam tal sistema de valores como um dado do problema contextual. A primeira se utiliza de tecnologia avançada, os segundos optam pela tecnologia convencional.

Eis ai, pois, um breve resumo da poética diferencial de Venturi e Scott Brown, calçada dos conceitos de “feio e comum”, contrapondo-se ao “heróico e original” do Movimento Moderno tardio, e explicitamente preferindo o “abrigo decorado” ao “pato”.

CAPÍTULO 4

OS SIGNOS DA VIDA

4.1 – OBJETOS MODERNOS

Tom Wolfe, em seu livro *From Bauhaus to our house*²⁹⁰, no tom cáustico e mordaz que caracteriza o texto, narra a história de um jovem casal de arquitetos seus conhecidos que desejava ter uma cadeira Barcelona, considerada uma obra prima do desenho industrial do século XX. A peça fora projetada exclusivamente para o Pavilhão da Alemanha, na Exposição Ibero-americana de 1929 em Barcelona, Espanha e seu desenho foi o resultado da colaboração entre Mies van der Rohe e sua companheira e sócia Lilly Reich. Inspirado nas tradicionais cadeiras dobráveis de madeira, tornou-se o maior ícone do desenho industrial modernista. Apesar de seu elevado preço²⁹¹, muitos jovens arquitetos faziam qualquer sacrifício para possuir um exemplar.

Quando contemplávamos aquele objeto sagrado no tapete de sisal, sabíamos estar em uma casa onde um arquiteto novato e a jovem esposa tinham sacrificado tudo para trazer para ali o símbolo da missão divina²⁹² [...] Ela chegara a abrir mão dos serviços de fraldas e estava lavando fraldas no tanque [...] Mas se já tinham a cadeira, porque a mulher ainda estava lavando as fraldas à mão? Porque uma cadeira era apenas metade do caminho para Meca. Mies sempre as usava aos pares. O estado de graça, a Cidade Radiosa, eram duas

²⁹⁰ WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao nosso caos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

²⁹¹ Aproximadamente US\$ 3 500,00, nos anos 1980, segundo Wolfe.

²⁹² O autor, ironicamente, refere-se à saga do movimento moderno como uma profissão de fé religiosa. Referências de cunho religioso como “objeto sagrado”, “santo graal”, “caminho para Meca” são freqüentes no texto para designar a atitude dos arquitetos modernistas americanos e sua submissão às idéias da Bauhaus.

cadeiras Barcelona, uma de cada lado do tapete de sisal, diante do sofá, sob a luz dos refletores térmicos.²⁹³

O texto é extremamente significativo pois mostra que os personagens da história de Wolfe estavam tratando as cadeira Barcelona não como algo funcional ou utilitário, como diziam desejar os adeptos do Movimento Moderno. As cadeiras estavam sendo tratadas de uma maneira assumidamente simbólica. Os autores de *Learning from Las Vegas* haviam, insistentemente, chamado à atenção para o uso simbólico que Mies van der Rohe e seus seguidores faziam dos perfis metálicos laminados²⁹⁴, nos edifícios de aço e vidro, mas nunca foi algo claramente admitido, embora exaustivamente praticado. Apesar disso, se praticava um discurso de que a sociedade moderna não precisava de símbolos. O caso das cadeiras Barcelona, que, diga-se de passagem, não acontecia apenas em Nova Iorque, mas com jovens arquitetos de todo o mundo, inclusive aqui no Brasil, é emblemático do definitivo estabelecimento de um sistema simbólico dentro do Movimento Moderno. Cadeiras da grife Bauhaus, como a *Siège Basculant* e a *Chaise Longue* de Le Corbusier, a cadeira *Wassily* de Marcel Breuer, e a *Barcelona* de Mies, muito mais do que cadeiras eram atestados de adesão ao Movimento Moderno.

O objeto desse capítulo é abordar o trabalho de Venturi, Scott Brown e Izenour sobre as trocas simbólicas relacionadas com a arquitetura e mobiliário na cultura americana, sobretudo em áreas tradicionalmente não controladas por arquitetos de tradição modernista²⁹⁵. Atentamos especificamente para dois trabalhos. O primeiro, *Learning From Levittown*²⁹⁶, é um exaustivo levantamento de como as residências de classe média americana são produzidas, comercializadas e apropriadas simbolicamente pelos usuários. O segundo, a exposição *Signs of Life*²⁹⁷, uma exposição dos resultados do primeiro trabalho.

Desejamos confrontar esses estudos dos arquitetos americanos com os primeiros trabalhos de Jean Baudrillard, *Le Système des Objets*²⁹⁸, de 1968 e *Pour une critique de l'économie politique du signe*²⁹⁹, de 1972. No primeiro livro, Baudrillard trata os objetos de uso, e com muita ênfase no mobiliário, como um sistema

²⁹³ WOLFE, Tom. Op. Cit. P. 48

²⁹⁴ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972. p. 115 e p. 135.

²⁹⁵ SCOTT BROWN, Denise. "Remedial Housing for Architects Studio. Learning from Levittown" In: Venturi Scott Brown & Associates: *On Houses and Housing (Architectural Monographs, No. 21) Londres: Academy, 1992. P.*

²⁹⁶ Seminário de estudos. "Remedial Housing for Architects Studio or Learning from Levittown", dirigido por Robert Venturi e Denise Scott Brown e Steven Izenour, na Universidade de Yale, em 1970.

²⁹⁷ Exposição *Signs of Life: Symbols in the American City*, acontecida na Renwick Gallery of the Smithsonian Institution, em Washington DC, em 1976.

²⁹⁸ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva 1989

²⁹⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política dos signos*. Lisboa: Edições 70, 1981

comunicativo, identificando as estruturas mentais nas quais as necessidades funcionais se fundem, e às vezes se contradizem, em um sistema cultural.³⁰⁰ No segundo, trata-se de uma crítica da ideologia do consumo, no qual o autor estabelece, para além das clássicas categorias marxistas de valor de troca e valor de uso, um novo valor simbólico.

Formalmente, os dois trabalhos se complementam embora os seus objetivos sejam bem diferentes. Baudrillard é um crítico pungente da sociedade de consumo e do impacto das mídias na cultura contemporânea. Venturi, Scott Brown e Izenour dirigem sua crítica ao distanciamento entre a cultura popular e a cultura arquitetônica. Porém não há como evitar a constatação de certo paralelismo. Os trabalhos dos arquitetos são um profundo levantamento dos sistemas de objetos e seu simbolismo na sociedade americana, tal como designados por Baudrillard.

4.2 – O SISTEMA DOS OBJETOS

O trabalho de Jean Baudrillard, de 1968, segue uma tradição marcante do pensamento estruturalista. Busca caracterizar a linguagem dos objetos do dia-a-dia, produtos, aparelhos, móveis, *gadgets* etc. e os processos pelos quais as pessoas entram em contato com eles e a sistemática de condutas e relações humanas daí resultantes.³⁰¹

Trata-se de uma análise profunda dos objetos cotidianos, de sua proliferação a partir da Revolução Industrial, da mudança das estruturas sociais ligadas às evoluções técnicas e às necessidades, sobretudo aquelas supra-funcionais, a que atendem. Como ressalta a autora do posfácio da edição brasileira, Zulmira Tavares, o autor tem em mente rever a noção de “objeto funcional”, tal qual difundida pela Bauhaus.

A Bauhaus, ao admitir uma adequação perfeita entre forma e função no objeto, tinha como pacífico o seguinte ponto de vista: O de que a “função” do objeto praticamente poderia ser esgotada ao nível de uma utilidade primária, explícita, e a de que a sua “culturalização” conseqüentemente também estaria limitada a uma área precisa: a de um perfeito entrosamento entre homem/tecnologia/natureza.³⁰²

Ao contrário, Baudrillard acusa o aparecimento de um valor-signo, que põe ao objeto uma exigência cultural, para além das simples categorias de função ou racionalidade. O que particularmente nos interessa e que mostra pontos secantes com

³⁰⁰ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva 1989, p. 10.

³⁰¹ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1989, P. 11.

³⁰² Idem, P.219.

o trabalho de Venturi, Scott Brown e Izenour é sua análise dos objetos do mobiliário, da habitação, e do meio ambiente. Para o teórico francês, a questão da função, sob a qual se assenta grande parte do aparato metodológico dos arquitetos e desenhistas industriais, é uma falácia. A função se integra em um sistema muito maior que inclui aspectos psicológicos, de produção e consumo, de criação de necessidades etc.

Este termo (funcionalidade) que encerra todos os prestígios da modernidade, é particularmente ambíguo. Derivado de “função”, ele sugere que o objeto se realiza na sua exata relação com o mundo real e com as necessidades do homem. Efetivamente [...] “funcional” não qualifica de modo algum aquilo que se adapta a um fim, mas aquilo que se adapta a uma ordem ou a um sistema: funcionalidade é a capacidade de se integrar em um conjunto.³⁰³

Falando dos ambientes tradicionais e do seu mobiliário, Baudrillard nos diz que os móveis, sofá, cômoda, mesa, cadeiras, com suas diversas funções específicas, coexistem em unidade que é mais moral que espacial, simbolizando sempre a presença da família para si mesma e reveste sua função de uma dignidade simbólica ajudando a integração, a nível simbólico as relações pessoais intrafamiliares e as projeta para fora, em outras camadas da sociedade.³⁰⁴

Já os ambientes modernos produzem o efeito de expedientes funcionais, não tendo mais a expressão da antiga ordem simbólica, e onde não mais existe a expressão da coerção moral. Os valores simbólicos se dissolvem e passam a prevalecer os valores organizacionais. A secularização do mobiliário, sua liberdade enquanto objetos funcionais, representa, ou deseja representar, a liberdade do homem como usuário.³⁰⁵

Entretanto, permanece no homem a necessidade do objeto antigo, que fará pulsar sua consciência “mitológica” e individual.

O homem não se acha “em casa” no meio funcional, ele tem necessidade, como se tinha da lasca de madeira do Santo Lenho que santificava a igreja, de um talismã, de um detalhe de realidade absoluta e que esteja no coração do real para o justificar. Tal é o objeto antigo, que se reveste sempre, no seio do meio ambiente, de um valor de célula mãe. Através dele o ser disperso se identifica com a situação original e ideal do embrião [...] Estes objetos fetichizados,

³⁰³ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva 1989. P. 69 e seg.

³⁰⁴ Idem. P. 22

³⁰⁵ Idem. P. 24

pois, não são nem acessórios nem signos culturais entre outros: simbolizam uma transcendência interior [...] ³⁰⁶

Zulmira Tavares resume para nós a importância do trabalho de Baudrillard, dizendo que, neste trabalho, pela primeira vez no Brasil evidenciam-se as falácias da transparência da funcionalidade e da inexorabilidade racional, posturas condutoras da arquitetura e do desenho industrial modernos. ³⁰⁷

4.3 – □ TERCEIRO VALOR DOS OBJETOS

Entretanto, quando visto em conjunto com seu outro livro desse período, *Pour une critique de l'économie politique du signe* ³⁰⁸, ficam mais claros seus objetivos e sua tese se expande consideravelmente. Nesse livro, o autor ocupa-se da lógica social que regula a prática dos objetos, e de estabelecer uma análise crítica da ideologia do consumo. ³⁰⁹ Para além das duas categorias clássicas descritas por Marx com relação ao objeto, o valor de troca e o valor de uso, Baudrillard acrescenta um *valor/signo* que orienta o sistema de produção e consumo dos objetos. Para ele os objetos se multiplicam e diferenciam não em relação às necessidades de uso, mas em relação às necessidades de troca simbólica, de atividade social, de concorrência e de discriminantes de classe. ³¹⁰

Embora a obra considere os objetos de consumo de maneira muito ampla, a arquitetura e o desenho industrial modernos recebem uma atenção destacada, e parte da crítica lhes é endereçada especificamente. Enquanto que o nome Bauhaus não é mencionado nenhuma vez em *Le système des objets*, no segundo livro merece um capítulo inteiro. Além disso, o ambiente doméstico é o ponto de partida para o reconhecimento dos mais importantes símbolos da prática dos objetos. Baseado em trabalho de F. Stuart Chapin ³¹¹, no qual este autor se ocupa da lógica social do consumo, Baudrillard observa que o mobiliário da sala de estar basta, por si só, para medir os padrões dominantes da prática dos objetos pelas pessoas, nos diversos ambientes sócio-culturais ³¹², e, a partir daí desenvolve extensa análise.

³⁰⁶ Idem. P. 87

³⁰⁷ TAVARES, Zulmira R. "Posfácio" In: BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva 1989. P. 230.

³⁰⁸ Edição original BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard, 1972. Tradução em português. *Para uma economia política do signo*. Porto: Edições 70, 1981.

³⁰⁹ BAUDRILLARD. *Para uma economia política do signo*. Porto: Edições 70, 1981. P. 11.

³¹⁰ Idem p. 13.

³¹¹ CHAPIN, F. Stuart. *Contemporary american institutions: a sociological analysis*. Nova Iorque: Harper, 1935.

³¹² BAUDRILLARD, Op. Cit. P. 17

De particular interesse, e que tem muito a ver com o trabalho de Venturi, Scott Brown e Izenour, que iremos analisar adiante, é o seu conceito de *barroco cultural*, uma categoria de objetos cujo valor estético e simbólico é derivado do passado.

Nele se apagam os estigmas da produção industrial e as funções primárias. Por todas essas razões, o gosto do antigo é característico do desejo de transcender a dimensão do êxito econômico, de consagrar por meio de um signo simbólico, culturalizado e redundante, um êxito social ou uma posição generalizada. O antigo é, entre outras coisas, o êxito social a buscar uma legitimidade, uma hereditariedade, uma sanção nobre.³¹³

Sobre o *funcionalismo*, idéia orientadora do desenho industrial moderno, Baudrillard nos fala de uma severa crise, advinda da pretensão de reduzir um objeto à sua função, ao seu uso pragmático, uma pretensão “potencialmente surrealista”, equivalente à tentativa de reduzir o homem à sua função burocrática, ressaltada por Kafka.³¹⁴ As tentativas bem intencionadas de fixar a relação artífice, objeto e consumidor em padrões idealistas e racionais, desde o movimento *Arts and Crafts*, esbarra nas questões econômicas. A racionalidade de objeto não pode evadir-se da racionalidade do sistema econômico em que está inserido. Segundo Baudrillard, não se pode esquecer que

[...] este sistema (e todo processo de consumo que ele implica) é também ele racional e perfeitamente coerente consigo próprio. A palavra de ordem da funcionalidade, é ele que realiza triunfalmente todos os dias. Precisamente nesta “produção anárquica” que todos os virtuosos acadêmicos do funcionalismo denunciam, ele é adequado ao seu fim, que é a sua própria sobrevivência e reprodução alargada [...] O modelo de racionalidade foi originalmente e permanece fundamentalmente o do econômico – é normal que seja a funcionalidade do sistema econômico que se imponha.³¹⁵

O autor analisa as causas do desgaste da fórmula da Bauhaus de que para cada objeto e para cada forma existiria um significado único, objetivo e determinável, que seria a sua função. Isso, dito em termos lingüísticos, seria encerrar o conteúdo do objeto no nível da denotação: o denotado (funcional) é belo e verdadeiro, o conotado

³¹³ Idem, P. 31.

³¹⁴ Idem, P. 251.

³¹⁵ BAUDRILLARD. *Para uma economia política do signo*. Porto: Edições 70, 1981. P. 254.

(parasita) é feio e falso. Assume-se que por detrás do conceito de objetividade estaria em jogo um argumento moral e metafísico, herdado de Kant e Platão – a moral, a estética e a verdade fundidas em um mesmo ideal; o funcional sendo a síntese da razão pura e da razão prática.³¹⁶

Começa-se finalmente a perceber [...] que este postulado é arbitrário, não só um artefato de método, mas também uma fábula metafísica. Não existe verdade do objeto, e a denotação é sempre apenas a mais perfeita das conotações.³¹⁷

Não podemos dizer que o pensamento de Venturi, Scott Brown e Izenour, nos trabalhos que iremos analisar a seguir, sejam absolutamente coincidentes com o pensamento de Baudrillard. O sociólogo francês atua em um campo cultural em muito diferente de Venturi, Scott Brown e Izenour, e sua crítica é muito mais rascante e abrangente que a dos arquitetos, porém existem pontos secantes dentre os quais destacamos a crítica do projeto da Bauhaus, e o trabalho no campo da semiótica dos objetos (embora isto não seja jamais assumido claramente pelos arquitetos), com um significativo destaque para os objetos da habitação e seu significado, sobretudo conotativo.

4.4 – APRENDENDO COM LEVITTOWN

Em seguida ao seminário de estudos *Learning from Las Vegas*, levado a efeito em 1968, na Universidade de Yale, em New Haven, Venturi, Scott Brown e Izenour realizaram um outro, em 1970, intitulado *Remedial Housing for Architects Studio or Learning From Levittown*.³¹⁸ Era uma tentativa, segundo seus professores, de relacionar os arquitetos de maneira mais realística com o problema habitacional nos Estados Unidos. Denise Scott Brown explica que apesar de ser o tema “habitação social em larga escala” um dos mais cultuados pelo Movimento Moderno em seus primórdios, a habitação social, como sonhada nos manifestos, simplesmente não existia nos Estados Unidos, e a “habitação social” e os vários programas assistenciais eram apresentados em quantidades ridículas.³¹⁹

³¹⁶ Idem, P. 255.

³¹⁷ Idem, ibidem.

³¹⁸ Em tradução livre “*Estúdio corretivo sobre habitação para arquitetos ou Aprendendo com Levittown*”.

³¹⁹ SCOTT BROWN, Denise. “Remedial Housing for Architects Studio or Learning From Levittown.” In: STEELE, James e SCOTT BROWN Denise (editores), *Venturi, Scott Brown and Associates: On Houses and Housing*, London: Academy, 1992; New York: St. Martin's Press, 1992. P. 51-57.

Embora os arquitetos tenham figurado proeminentemente em programas de renovação urbana, estes se constituíam, segundo Scott Brown em irônicas simulações dos programas sociais do CIAM, uma vez que abrigavam apenas os ricos, ou muito ricos, e faziam, naquele momento, nos Estados Unidos, o oposto do que pregaram as cabeças pensantes de Atenas³²⁰ ou Otterlo³²¹, desalojando os pobres em nome do progresso. Scott Brown lista algumas atitudes utilizadas pelos arquitetos em face do problema: industrialização, possibilidades econômicas, possibilidades políticas, valores e atitudes culturais, estilos de vida e o valor da arquitetura para a sociedade, sendo as primeiras muito mais freqüentes que as três últimas, áreas que os arquitetos usualmente negligenciam e nas quais, paradoxalmente, somente estes podem contribuir.

O seminário inclinava-se na direção oposta à atitude do momento entre os arquitetos: interessava-se não por aquilo que os arquitetos desejavam que as pessoas fizessem de suas casas, mas que elas efetivamente faziam. Por esta razão, o estudo incluía um aprofundamento no mercado de componentes de casas industriais e não nos métodos de projeção em si. A preocupação com estilos de vida, gostos, relação entre cultura popular, alta e media cultura inseriam-se entre os temas mais comuns nestes estudos além de política públicas, quantitativos de produção, custos etc.



Figura 4-1 – Levittown. Pensilvânia.

Bem ao estilo dos arquitetos, que provocativamente haviam denominado o primeiro seminário de “Aprendendo com Las Vegas”, apesar do que Las Vegas representava para a sociedade americana, de interesses comerciais e não-moralidade,

³²⁰ Onde foi realizado o IV congresso o CIAM, que redigiu a *Carta de Atenas*.

³²¹ Cidade dos Países Baixos onde foi extinto o CIAM, em 1959.

o subtítulo deste seminário seguinte foi “Aprendendo com Levittown”, o que ia na direção oposta da cultura arquitetônica oficial.

Levittown deve seu nome à firma Levitt & Sons, encabeçada por Abraham Levitt e os dois filhos, William and Alfred. Construíram quatro comunidades planejadas chamadas "Levittown": em Nova Iorque (1947), Pensilvânia (1952), Nova Jersey (1958), e Porto Rico (1963). São comunidades de milhares de casas, objetivando rapidez, eficiência e baixo custo. Como os primeiros e maiores subúrbios produzidos em massa, Levittown se tornou um símbolo de subúrbio pós-guerra. Apesar do grande sucesso comercial, os conjuntos eram condenados pelos críticos por sua homogeneidade, insipidez, e segregação racial.³²² Hoje, o termo "Levittown" é usado depreciativamente para descrever subúrbios sanitizados, que consistem prioritariamente em grande aproveitamento de área.

O interesse de Denise Scott Brown em habitação social e sociologia urbana vinha de longe, de seu período na *Architectural Association* em Londres, ainda em 1954, e amadureceu quando conheceu Herbert Gans³²³, como aluna, na Universidade da Pensilvânia. O sociólogo havia se mudado recentemente para Levittown, Nova Jersey, para acompanhar o nascimento daquela comunidade.³²⁴

Herbert Gans usou Levittown como assunto de seu livro de 1967, *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*. No livro, ele discute uma comunidade fixada no tempo como uma representação ideal de passado, presente e futuro dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, ele analisa a perpetuação da tradição americana e sua capacidade de mudanças. Em *The Levittowners*, Gans estuda três aspectos principais da vida em Willingboro (nome que tomou posteriormente o conjunto). Ele lida primeiro com o desenvolvimento e crescimento dessa comunidade suburbana nova, particularmente o envolvimento em organizações de comunidade. Depois, ele descreve as qualidades e as características desta vida comunitária. Finalmente, Gans focaliza os efeitos do subúrbio em seus habitantes, demonstrando a inexatidão da representação popular dos subúrbios de após-guerra como homogêneos, conformistas e instáveis socialmente devido a incertezas, falta de

³²² Inicialmente Levittown praticava segregação racial; uma cláusula nos contratos de venda e aluguel estipulava que não pudessem ser alugadas ou vendidas senão a membros da "raça caucasiana." Esta cláusula se conformava a exigências federais nos empreendimentos da Federal Housing Administration (FHA) em nome de pretensa "homogeneidade racial". Só bem depois de decisões judiciais a partir de 1954 condenando práticas segregativas, é que começou a integração. Porém, no censo de 1960, apenas uma pequena fração de moradores era de "não caucasianos". Após várias demandas judiciais, os próprios empreendedores começaram uma política anti-segregacionista.

³²³ Herbert J. Gans (1927 -) Um dos sociólogos mais prolíficos e influentes de sua geração, Gans veio para os Estados Unidos em 1940 como um refugiado de Nazismo. Uma das marcas do seu trabalho de é a vontade de desafiar o saber convencional, como testemunha o livro sobre Levittown. http://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_J._Gans

³²⁴ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. "Some Ideas and their History" In: *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 113

objetivos e ideais. Gans mostrou que aquele Levittown era em muitas formas um subúrbio típico de classe média baixa, com uma estruturação própria da vida social e política. O autor defende que os Levittowners são o arquétipo do caráter americano, compartilhando o mesmo modo de vida, valores, religião, etnicidade e padrões de vida. Eles representam o *american way of life*.³²⁵

Porém, Levittown não é homogêneo no sentido de que ainda encarna um certo individualismo construtivo. As casas construídas em Levittown, em seis modelos, o *Levittowner*, o *Rancher*, o *Jubilee*, o *Pennsylvanian*, o *Colonial* e o *Country Clubber*, eram habitações unifamiliares, cercadas por um gramado, com variações exteriores modestas, “modernas”, “na moda” segundo padrões comerciais, com eletrodomésticos embutidos e ajardinadas. As casas eram vendidas a preços moderados e requereriam um pequeno sinal.³²⁶



Figura 4-2 – Levittown., Nova Iorque.

Casa na rua Constellation Road 31, em Levittown, Nova Iorque, que os proprietários, Ms. Maureen Hare e seu marido transformaram do modelo original *Rancher* para o estilo colonial vitoriano com o dobro do tamanho original. (<http://graphics8.nytimes.com/images>)

Estranhamente, embora Levittown seja lembrado em grande parte pela sua homogeneidade e conformismo, suas casas foram ampliadas e modificadas tão extensamente pelos donos que a forma arquitetônica original pode ser bastante difícil avaliar. E estas modificações sobretudo que interessaram a Venturi, Scott Brown e Izenour, que nelas viam a expressão do gosto dos moradores, sua cultura e ideologia.

³²⁵ Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Willingboro_Township,_New_Jersey. Acessado em 27 de outubro de 2010, às 18h e 39min. Tradução nossa.

³²⁶ Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Levittown,_Pennsylvania. Acessado em 27 de outubro de 2010, às 18h e 40min. Tradução nossa.

O plano geral do seminário *Learning from Levittown* incluía questões acadêmicas usuais como análise do mercado de habitações, custos de construção e operação, financiamento, políticas públicas e programas assistenciais. Porém, talvez o mais relevante e original, é que enfocava também questões novas no âmbito da arquitetura e planejamento urbano, que eram a análise do etilo de vida dos ocupantes, culturas e subculturas, valendo-se de abordagens estranhas ao meio, como anúncios publicitários, seções de imóveis em jornais, revistas femininas, anúncios de TV, decoração de ambientes de novela e mesmo histórias em quadrinhos e charges, que veiculavam críticas sobre questões de habitação.

A idéia era provar a impraticabilidade da recusa em considerar estes elementos da cultura popular, e praticar apenas as categorias abstratas de “forma”, cuja tirania é tanto mais severa, porque é inconsciente.³²⁷ Como diz Alan Colquhoun

[...] Não apenas não estamos livres das formas do passado, mas [...] se assumirmos que estamos livres, nós perdemos o controle sobre um ativo setor de nossa imaginação e de nosso poder de nos comunicarmos com os outros.³²⁸



Figura4-3 – “O diário de Margarida”. As histórias em quadrinhos consideradas como elemento crítico. Tradução nossa.

O trabalho do seminário inclui ainda, na parte final, uma reflexão sobre o novo papel do arquiteto, sugerida pelo conhecimento do simbolismo, pela consideração dos estilos de vida e da teoria da comunicação na arquitetura. Apenas o arquiteto, como representante da alta cultura, pode colocar a cultura popular vis-à-vis com aquela e

³²⁷ SCOTT BROWN, Denise. “Remedial Housing for Architects Studio or Learning From Levittown.” In: STEELE, James e SCOTT BROWN Denise (editores), *Venturi, Scott Brown and Associates: On Houses and Housing*, London: Academy, 1992; New York: St. Martin's Press, 1992. P. 55.

³²⁸ COLQUHOUN, Alan. In: SCOTT BROWN, Op. Cit. P. 55. Tradução nossa.

recuperar sua capacidade de comunicação e integração com a comunidade a que pretende servir.

4.5 – A EXPOSIÇÃO “SIGNS OF LIFE”

Esse seminário não teve o mesmo destino do anterior, *Learning from Las Vegas*, que rapidamente foi publicado como um livro. Porém muito do seu conteúdo foi utilizado em uma exposição acontecida em 1976, na Renwick Gallery³²⁹, em Washington, intitulada *Signs of Life: Symbols in the American City Exhibition*.

Essa exibição Bicentenária, patrocinada pelo *Smithsonian Institute*, explorava os signos históricos e contemporâneos na cidade americana, enfatizando a rica presença de signos³³⁰ e símbolos em nosso ambiente, demonstrando sua capacidade de penetração em na cultura americana. A exposição foi estruturada em três partes: signos e símbolos na casa (móvel, decoração, estilo arquitetônico e detalhes); nas auto vias³³¹ (*strip*) (sinais, arquitetura, postos de gasolina, motéis etc.); e na a rua (ruas comerciais urbanas e suburbanas, edifícios cívicos, parques, praças etc.).³³²

O evento atraiu a atenção tanto em nível popular quanto no meio crítico e foi uma das mais bem sucedidas exposições da Renwick Gallery. *Signs of Life* tentava provocar um repensar profissional da importância da diversidade e do vernáculo em nossas vidas e atividades como também do modo nós percebemos nosso ambiente.

No texto explicativo do catálogo da exposição, seus organizadores lançam a pergunta:

O que faz uma casa parecer com uma casa, uma escola parecer com uma escola ou um banco com um banco? O que faz um posto de gasolina parecer um bom vizinho?³³³

³²⁹ A Renwick Gallery é um espaço para exposições da história americana, localizada na Pennsylvania Avenue em Washington, pertencente Smithsonian Institution, uma grande organização cultural composta de museus e centros de pesquisa.

³³⁰ Traduzimos preferencialmente a palavra “*sign*” por “*signo*”, e não “*sinal*”, outra tradução possível. Os dois termos tem acepções diferentes na semiótica, sendo “*sinal*” qualquer elemento de um código, e “*signo*”, um sinal que está ligado a um referente e veicula um significado. Entendemos que os autores em questão sempre vinculam signifiante e significado, autorizando portanto a nossa tradução.

³³¹ No original “*strip*”, faixa linear urbana ou rural desenvolvida comercialmente. Os autores usam o termo para se referirem tanto a auto estradas, como a *Route 66*, como a faixas urbanas, como a famosa *Strip* de Las Vegas, trecho de aproximadamente seis quilômetros no *Las Vegas Boulevard*. Pensamos que poderíamos traduzir o termo “*strip*” por “*autovia*”, independentemente das diferenças entre as faixas urbanas e rurais, pois o que interessa aqui é o tipo de comunicação veiculada, semelhante nos dois casos.

³³² Disponível em www.vsba.com/pdfs/SmithsonianInstitutionSignsofLife01.pdf. Acessado em 27 de outubro de 2010, às 18h e 44min. Tradução nossa.

³³³ *Signs of Life: Symbols in the American City Exhibition*. Catálogo da exposição. P. 5. Tradução nossa. Ver *Corpus*, p. 159.

A pergunta, por si só, mostra um comprometimento, não somente com a arquitetura da época, mas também com sua abordagem semiótica. Muito se criticou os grandes cânones (residenciais, sobretudo) da moderna arquitetura ocidental por sua excessiva abstração e redução funcional. As mais famosas casas modernas do século XX, como a Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, a Villa Savoye de Le Corbusier ou Casa de Vidro de Philip Johnson, não tinham aqueles elementos codificados pela tradição, como telhados, portas, janelas, que as fariam parecer casas, do ponto de vista comunicativo. Eram casas, do ponto de vista funcional, serviam as funções de habitar, mas não se pareciam com casas. Um novo código estava sendo criado. E é justamente este ponto de vista funcional que estava em questão na exposição. Lembrando a questão levantada por Baudrillard: um objeto pode ser reduzido à sua função? Não existem outros aspectos denotativos que deveriam ser observados?



Figura 4-4 e 4-5 – Exposição *Signs of Life: Symbols in the American City*. Renwick Gallery of the Smithsonian Institution. Washington DC, 1976.

Muitas vezes se identificou este abstracionismo por um afastamento do arquiteto com seu público. A casa Farnsworth, uma das mais emblemáticas do desenvolvimento tardio do modernismo nos Estados Unidos e seu abstracionismo, foi também um dos mais conhecidos exemplos de desentendimento entre o arquiteto e o cliente. Os clientes reclamavam das constantes inundações, que causavam sérios danos e pedia custosos reparos, devido à implantação perto de um rio; da ferrugem na estrutura, que necessitava constantes raspagens e pinturas. A proprietária chegou a processar o arquiteto, alegando que a casa não era habitável. Citando o lema do arquiteto, também glosado por Venturi, disse certa vez:

Sabemos que menos não é mais; é simplesmente menos.³³⁴

A exposição *Signs of Life* é um estudo abrangente sobre a estrutura simbólica que envolve os objetos arquitetônicos e uma tentativa de provar a impossibilidade da “fábula metafísica” de que nos fala Baudrillard, a verdade apenas denotativa e funcional do objeto, no caso, a habitação. É notoriamente um amplo estudo sobre semiótica na arquitetura, em que pese que seus autores jamais usem o termo “semiótica”, ou jamais se detenham em teorizar fora do campo de observação a que se propõem. Sua tarefa assumida é simplesmente identificar significados veiculados pelos objetos arquitetônicos, seus significantes.

A proposta em si já era original para a época, sobretudo dentro do ambiente teórico da arquitetura. Desde que o Movimento Moderno em arquitetura atingiu o foro acadêmico, o caminho do estudo dessa relação significante/significado, tão explorada pelo Ecletismo, foi interditada. Mais inovador ainda é olhar para um horizonte ao qual geralmente os arquitetos viram as costas, exatamente aqueles que “estão fora do seu controle”, a produção comercial em grande escala, os meios de comunicação, os subúrbios, as autovias.

Mesmo sem assumir explicitamente o trabalho semiótico, os arquitetos identificam e enfrentam a maior dificuldade deste tipo de pesquisa na arquitetura, que é a descontinuidade formal dos significantes. Não se trata aqui de sistemas semióticos formados por signos homogêneos (as palavras escritas, as peças do vestuário, os sinais de trânsito) mas de sistemas complexos, com grande variedade de signos interrelacionados, que incluem objetos arquitetônicos de todas as ordens (estruturais, murais, volumétricos e espaciais), o mobiliário, as cores, e até mesmo a palavra escrita – nos letreiros, outdoors e sinais luminosos.

A questão da escala também é relevante. Estão contemplados no trabalho tanto um capitólio situado no fim de um grande bulevar, quanto uma roda de carroça colocada em um jardim frontal de uma casa suburbana. Todos têm seus significados e, como tal, são equivalentes em termos semióticos, embora em termos arquitetônicos sejam tão díspares.

4.5.1 – A CASA

Os arquitetos dividem a exposição em três partes: a Casa, a Rua, a Autovia³³⁵. Na primeira parte, na busca das fontes imagísticas do simbolismo da casa, vemos um

³³⁴ FARNSWORTH, Edith. Disponível em <http://architecture.about.com/od/houses/a/farnsworth.htm>. Acessado em 27 de outubro de 2010, às 18h e 47min. Tradução nossa.

mergulho no imaginário do cidadão americano e nos seus ideais. São identificadas cinco principais aspirações: o ideal rural, o transporte, a boa vida, a economia e a identidade.

Por detrás do ideal rural estão “as idealizações românticas do século XIX da vida rústica, da paisagem pitoresca, e da natureza como calmante e curativo”.³³⁶ Estas idealizações estão profundamente arraigadas na cultura americana, uma nação originalmente de fazendeiros, na qual “o amor à terra ainda corre nas veias mesmo dos moradores da cidade”.³³⁷ Este ideal implica, de maneira latente, como diria Baudrillard, numa pulsão involutiva, segundo a qual nos aproximamos da origem e da ancestralidade.

A migração para o subúrbio, nos primeiros tempos, foi tornada possível, primeiramente, pelos transportes de massa, como o trem e o metrô, mas sobretudo, pelo automóvel. Segundo Baudrillard, o automóvel é o único objeto que rivaliza em importância com aqueles da esfera doméstica (moveis, aparelhos, instrumentos, objetos decorativos, *gadgets* etc.), acrescentando-lhes uma dimensão de poderio e transcendência que faltava.³³⁸ Não deixa de ser uma interessante contradição que um dos arautos da modernidade, o mais importante condutor do ideal de velocidade futurista, o “centauro” de Marinetti, seja o impulsionador de uma volta às origens e ao passado, como é o caso da migração para os subúrbios. Esta contradição é antevista por Schelling: “O movimento é somente a procura do repouso.”³³⁹

Num primeiro momento, teve grande influência o baixo custo da terra, que permitia a oferta de casas distantes umas das outras, grandes áreas privativas na frente e nos fundos dos lotes. Hoje em dia, os custos mais elevados estão tornando os conjuntos habitacionais mais densos e mais parecidos com as unidades urbanas.

Somam-se aos ideais da vida rural, transporte e economia, a aspiração de uma vida mais saudável, mais tranquila e a possibilidade de lazer em família, uma maior sociabilidade, fugindo do estresse urbano. Estes ideais são complementados pela busca de identidade, mais fácil nos subúrbios que na cidade. A casa própria

³³⁵ No original “*The home, the street, the strip.*” Traduzimos “*home*” por “casa”, e não por “lar”, pois muito do material referido nesta parte refere-se a elementos construtivos, além dos sócio-psicológicos, que justificariam a outra opção. “*Strip*”, termo sem um equivalente específico em português, refere-se a qualquer faixa linear urbana ou rural desenvolvida comercialmente. Os autores usam o termo para designar tanto autoestradas, como a *Route 66*, quanto faixas urbanas, cujo melhor exemplo é a famosa *Strip* de Las Vegas, trecho de aproximadamente seis quilômetros no *Las Vegas Boulevard*. Pensamos que poderíamos traduzir o termo “*strip*” por “autovia”, independentemente das diferenças entre as faixas urbanas e rurais, pois o que interessa aqui é o tipo de comunicação veiculada, semelhante nos dois casos.

³³⁶ Ver Corpus, Exposição “Os signos da Vida” Painel “*Temas e ideais do subúrbio americano: o ideal rural.*”, p. 164.

³³⁷ Revista Life 1947. Idem.

³³⁸ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva 1989. P. 74.

³³⁹ SCHELLING, Friedrich W. J. Apud BAUDRILLARD, idem, p. 75.

representa privacidade, autoridade, auto-expressão, auto-estima, identidade e segurança³⁴⁰

A casa é a maior aquisição isolada que a maioria das famílias faz em sua vida. Possuir uma casa significa estabelecer-se em oposição a ser “tribos nômades de moradores de apartamentos na cidade.”³⁴¹

Essa é também uma busca desventurada, no dizer de Baudrillard, uma coerção imposta no universo do consumo, pois a par do desejo de ser *sujeito* está a necessidade, e também a aspiração de consumo, que é antecipada pelo sistema econômico, frustrando o desenvolvimento desse sujeito, realizando-se apenas seu gesto como *objeto* do sistema econômico.³⁴²



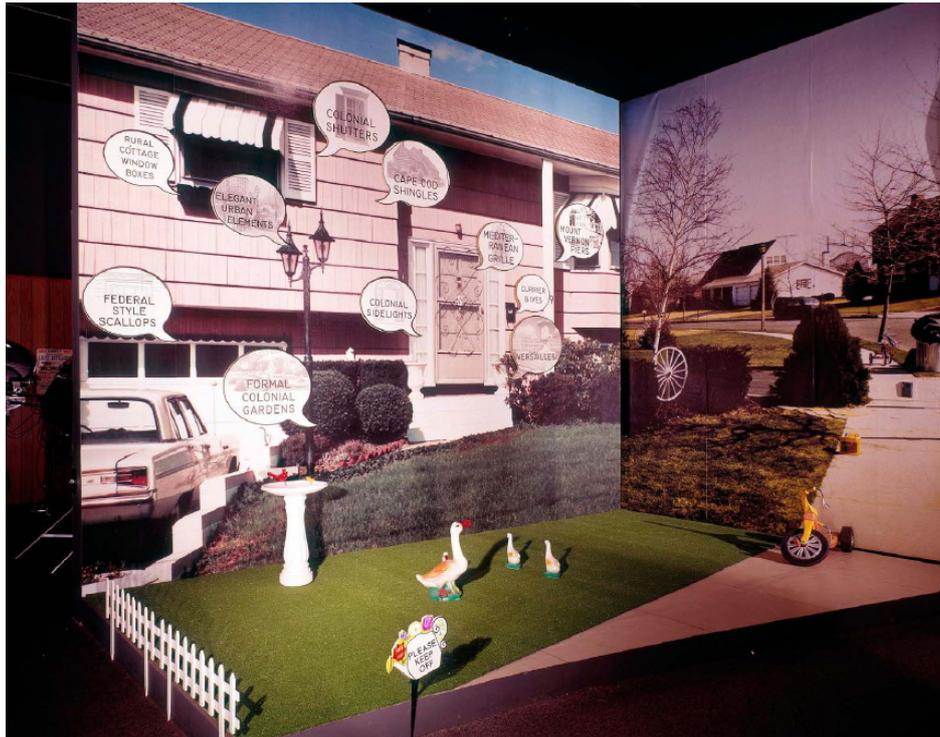
Figura 4-6 – Pistas curvas nos conjuntos suburbanos. Imagem do catálogo da exposição Signs of Life. Fotografia de Stephen Shore.

Além dos ideais, Venturi, Scott Brown e Izenour nos falam das fontes dos referentes simbólicos, quais sejam, o passado histórico, a vida rural, os estilos e o sentimento cívico, os sentimentos familiares e o status social elevado. Os exemplos são numerosos e diversificados, enfatizando a riqueza e complexidade das mensagens.

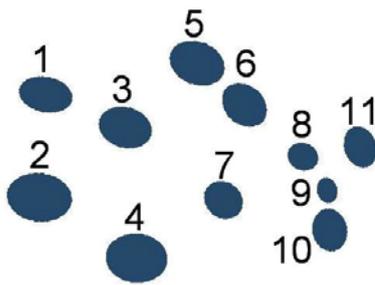
³⁴⁰ Ver no *Corpus*, em anexo, Painel *Temas e ideais do subúrbio americano: Identidade pessoal e social*. P. 168.

³⁴¹ (*The American Home*, 1929). Idem.

³⁴² BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva 1989. P. 161.



LEGENDAS DOS BALÕES



- 1 – Caixilharia de chalé rural
- 2 – Bandô estilo Federal ⁽¹⁾
- 3 – Elementos urbanos elegantes
- 4 – Jardins coloniais formais
- 5 – Venesianas coloniais.
- 6 – Peças de madeira (*shingles*) estilo Cape Cod ⁽²⁾
- 7 – Iluminação lateral colonial
- 8 – Grade mediterrânea
- 9 – Currier & Ives ⁽³⁾
- 10 – Versailles (vasos laterais)
- 11 – Montantes Mount Vernon ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ Estilo Federal. Estilo classicizante americano, semelhante ao georgeano inglês, entre 1780-1830, correspondente ao período Federal da Primeira República.

⁽²⁾ Península localizada no extremo leste do estado de Massachusetts. É um dos pontos turísticos mais visitados dos Estados Unidos durante os meses de verão, por suas praias.

⁽³⁾ Estampa produzida por esta firma, sediada em Nova Iorque, especializada em estampas muito populares e baratas.

⁽⁴⁾ Palácio, localizado nas proximidades de Alexandria, Virgínia. O edifício foi construído em madeira, ao estilo neoclássico, propriedade de George Washington, primeiro presidente dos Estados Unidos.

Figura 4-7 – Casa suburbana. Simbolização nas fachadas. Imagem da exposição Signs of Life.

O sistema viário sinuoso dos conjuntos suburbanos têm como referente remoto os jardins oitocentistas, cujos caminhos se defletem para propiciar novas perspectivas³⁴³. Lembram ainda as majestosas entradas de carruagem das mansões. Tudo na perspectiva lembra o ideal romântico: o vasto espaço gramado, a silhueta dos telhados e as inserções de objetos como a roda de carroça e os postes de iluminação lembrando a antiga iluminação a gás, uma alusão ao período colonial.

As fachadas principais da casa, e principalmente suas portas de entrada são substratos dos mais utilizados para a mensagem pessoal identificadora, tanto nas

³⁴³ Ver Corpus, em anexo, Painel Espaço Suburbano, escala e símbolos. A partir da curva. P. 178.

casas suburbanas quanto nas casas urbanas. As imagens têm fontes as mais variadas. Podem ser coloniais, Art Deco, em estilo mediterrâneo, modernas ou rústicas. Aqui nota-se uma característica marcante dos códigos semióticos, nos quais o importante é a diferença, e não a harmonia do conjunto, esta uma atitude abstrata tão a gosto dos arquitetos.

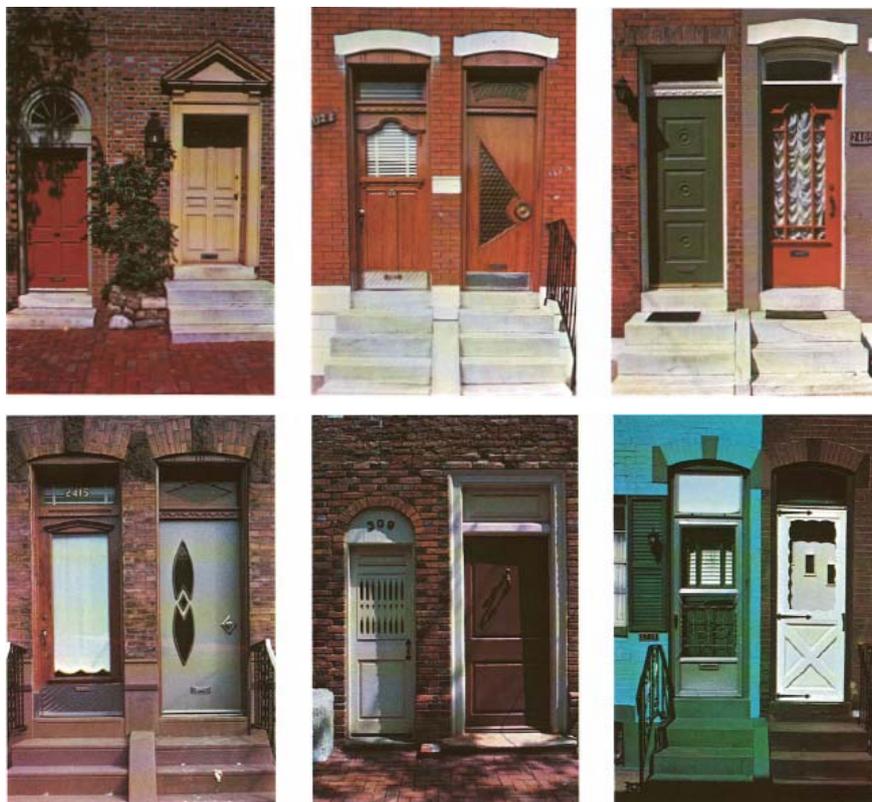


Figura 4-8 – Portas de entrada de casas geminadas. . Imagem do catalogo da exposição *Signs of Life*.

Mesmo o pórtico frontal tendo perdido seu antigo status de ambiente de estar exterior, centro social e local privilegiado de observação da cidade, ele permanece como referência histórica vestigial e sua função foi relegada a simples proteção da porta principal.³⁴⁴ Os materiais de construção carregam também conotações simbólicas. Os tradicionais “shingles”³⁴⁵ são tipicamente americanos, e remetem ao final do século XIX e início do século XX; tijolos e pedra são atemporais e nos falam de solidez, trabalho artesanal e perenidade; paramentos de contraplacados cimentícios, painéis de alumínio e madeira reconstituída são modernos.³⁴⁶

³⁴⁴ Ver *Corpus* anexo, Painel *Espaço Suburbano, escala e símbolos. Na soleira*. P. 179

³⁴⁵ Pequenas peças de madeira colocadas em fileiras sobrepostas constituindo-se em material de revestimento de paredes e telhados. Este material foi de uso tão intenso nos Estados Unidos que chegou a caracterizar um estilo, o *Shingle Style*.

³⁴⁶ Ver *Corpus* anexo, Painel *Espaço Suburbano, escala e símbolos. Na soleira*. P. 179



Figura 4-9 – Pórtico “vestigial” de entrada. .Imagem do catalogo da exposição *Signs of Life*.

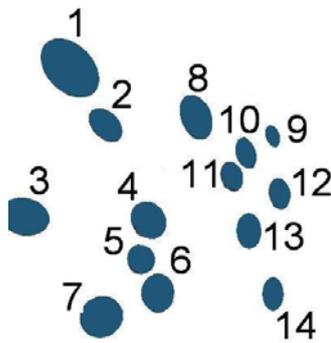
Ainda nas parte da exposição destinada à casa, merece atenção o tratamento simbólico dos interiores coletados na pesquisa. Nada de interiores ascéticos e funcionais preconizados pelos modernistas, mas ambientes estilisticamente híbridos e cheios de referências históricas, onde o moderno também aparece, porém integrado a outros estilos. Nos interiores mostrados vemos claramente o paradoxo assinalado por Baudrillard cujos termos são a lógica interna do ambiente e a lógica externa do sistema produtivo. Os ambientes mostrados foram compostos segundo as práticas usuais do cidadão americano de classe média, que não segue as recomendações racionalistas e funcionalistas dos arquitetos. Embora os objetos componentes acussem um grande variação quanto a época e estilo, a lógica de composição é moderna. As idéias vinculadas com relação aos arranjos não respondem à necessidade de persistências das estruturas familiares tradicionais³⁴⁷, as quais o sociólogo francês se refere ao discorrer sobre o meio ambiente tradicional.

Essa condição aparece apenas de maneira indireta. O que prevalece nesses ambientes, com relação à sintaxe, é o arranjo funcional, embora semanticamente persista a idéia da simbolização através de objetos que guardam relações com a história, a vida rural, a mobilidade social etc. É, pois, a lógica comercial prevalecendo sobre a lógica interna dos arranjos. Deferentemente dos arquitetos, que desejam impor aos clientes um sistema fechado para os arranjos, o sistema produtivo está ciente dos gostos e inclinações dos seus próprios clientes, muito mais inspirada no hibridismo das simbolizações multidirecionadas do que numa ordem lógica abstrata.

³⁴⁷ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva 1989. P. 23.



LEGENDAS DOS BALÕES



- 1 – Grinaldas clássicas
- 2 – Art Déco
- 3 – Elegância histórica
- 4 – Porta externa (*stormdoor*)⁽¹⁾ rural sobre porta de entrada vitoriana.
- 5 – Currier & Ives⁽²⁾
- 6 – Serralheria colonial
- 7 – Balastrada clássica
- 8 – Mão francesa “italianada” (*italianate*)⁽³⁾
- 9 – Currier & Ives⁽²⁾
- 10 – Conotação colonial
- 11 – Muros em tom pastel. Mediterrâneo ou colonial?
- 12 – Tâbuas (*clapboards*)⁽⁴⁾ Colonial
- 13 – Casa rural de Cotswold.⁽⁵⁾
- 14 – Alvenaria rural irregular

⁽¹⁾ *Stormdoor* – Porta adicional colocada por fora de uma porta externa para proteção contra intempéries.

⁽²⁾ Estampa produzida por esta firma, sediada em Nova Iorque, especializada em estampas muito populares e baratas.

⁽³⁾ *Italianate* – Estilo do século XIX inspirado na arquitetura italiana do Século XIV, muito popular nos Estados Unidos.

⁽⁴⁾ *Clapboard* – Tábua para a revestimento exterior da casa. Característica da arquitetura da Nova Inglaterra.

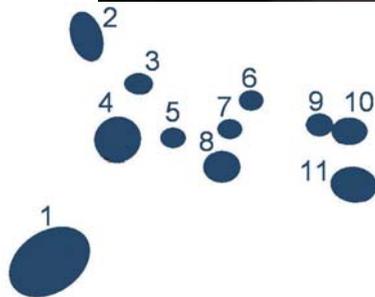
⁽⁵⁾ *Cotswold* – Área rural da Nova Inglaterra.

Figura 4-10 – Rol de casas geminadas e sua simbolização. Painel da exposição *Signs of Life*.

4.5.2 – A RUA

A rua foi um dos alvos dos ataques do Le Corbusier dos anos 1920, que a ela se referiu como “*uma relíquia dos séculos, que nos exaure e desgosta, órgão deslocado que não mais funciona*”³⁴⁸ Era um grande momento de nascimento do racionalismo modernista aplicado à cidade, que nos anos 1960 seria profundamente revisto. Porém, assim como na arquitetura do edifício, a abordagem simbólica estava interdita, e a tentativa de entendimento de seus sistemas sócio-culturais era ousada e inovadora.

³⁴⁸ LE CORBUSIER e JEANNERET, Pierre. « La Rue » *Oeuvre Complete 1910-1929*. Zurique: Artemis, 1964. P. 118.



LEGENDA NOS BALÕES

- 1 – Mesa colonial rural
- 2 – Calor colonial (Convival)
- 3 – Gazebo estilo regência ⁽¹⁾
- 4 – Confortável Chippendale ⁽²⁾
- 5 – Pavimentação em tijolos coloniais
- 6 – Parque inglês
- 7 – Estilo regência ⁽¹⁾
- 8 – Jardim japonês
- 9 – Lembrança da Bauhaus
- 10 – Clube eduardiano ⁽³⁾
- 11 – Colonial rural

⁽¹⁾ Estilo Regência. Corresponde ao final do período Geogeano, no tempo em que George IV era príncipe regente. Assemelha-se ao estilo Federal, nos Estados Unidos e ao estilo Império, na França.

⁽²⁾ Chippendale. Estilo de móveis do século XVIII em diante que combinava fantasiosamente o gótico inglês, o palladianismo, o rocaille francês, entre outras fontes. O Nome deriva da fábrica de móveis de Thomas Chippendale.

⁽³⁾ Club chair – tipo de poltrona. Estilo Eduardiano, também chamado Barroco Eduardiano. Vigente durante o período eduardiano (1901-1910), reinado de Edward VII.

Figura 4-11 – Casa rural. Simbolização no interior. Painel da exposição *Signs of Life*.

Segundo os autores da exposição *Signs of Life*, existem três sistemas de mensagens que recebemos das ruas. O sistema *heráldico* é constituído de signos gráficos e textos complementares. O sistema *fisionômico* advém das características próprias dos edifícios, das ruas em si e dos elementos urbanos em geral; são mensagens transmitidas pelas fachadas dos edifícios, como, por exemplo, colunas e frontões de um banco em estilo revivalista. Por fim, o sistema *locacional*, referente à localização do edifício em si na malha urbana: a loja de esquina, a prefeitura na praça principal, a estação ferroviária no fim da rua principal. A prevalência de um sobre outro, e também sua complementaridade, vai depender do sítio, quer se trate de uma rua comercial, de uma avenida, de uma rua residencial ou de pedestres.

Quanto ao tipo de mensagem veiculada, esta pode ser *comercial* (comunicando produtos e serviços), *edilícia* (relativa à identificação do edifício, como o próprio nome,

ou por meio de sinais), *cívica* (relacionada com a comunicação entre as instituições cívicas e o cidadão) e *locacional* (referindo-se à posição relativa dos edifícios e elementos urbanos).³⁴⁹

À análise semiótica muitas vezes se misturam certas indicações metodológicas importantes. Os autores lembram aos arquitetos:

Embora as pessoas vejam os edifícios obliquamente da calçada, os arquitetos os vêem sobre as pranchetas e continuam a projetar edifícios a partir deste ponto de vista. Por esta razão existem tantos edifícios simétricos nas ruas urbanas.³⁵⁰ [...] Em ruas urbanas, quanto mais altos são os edifícios e mais estreitas as pistas, menor é a possibilidade de ver uma fachada na totalidade e menor é o senso de simetria, exceto como um construto mental. Nessas áreas, as propriedades rítmicas da fachadas e seus signos são mais importantes que uma simetria geral.³⁵¹

Trata-se, no caso de uma clara proposta de substituição dos métodos tradicionais de projeção que exigem uma redução racionalista por um método fenomenológico, que contemple mais a vivência dos espaços, e exija uma consciência maior dos objetos, em todos os seus aspectos.³⁵²



Figura 4-12 e 4-13 – Signos heráldicos, fisinômicos e locacionais na rua. Imagem do catálogo *Signs of Life*. Fotos [E] John Beader [D] Stephen Shore

Venturi, Scott Brown e Izenour debruçam-se ainda sobre a evolução dos signos urbanos no decorrer da história, ressaltando que quanto mais a cidade cresce, mais se

³⁴⁹ Ver *Corpus*. Painéis *Espaço, escala velocidade e símbolo*, p. 184, *Anatomia da rua*, p. 185, *Simbolismo de locação*, p. 187, *Simbolismo nos edifícios*, p. 190 e *Empréstimos estilísticos*, p. 194.

³⁵⁰ Painel *Simbolismo nos edifícios*, p. 190.

³⁵¹ Painel *Espaço, escala velocidade e símbolo*, p. 194.

³⁵² O método fenomenológico na arquitetura ganhou força nos meios acadêmicos, sobretudo relacionado ao planejamento urbano a partir dos trabalhos de Kevin Lynch, sobretudo *"The image of City"* publicado em 1960 (*A Imagem da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes. 1984).

torna importante a mediação simbólica. Na cidade medieval, por exemplo, a forma dos edifícios e sua localização praticamente abrangiam grande parte das mensagens. A catedral era colocada em frente a um grande espaço aberto, representando o poder espiritual, o edifício do poder civil estava em confronto com aquele e o sistema tortuoso de vias. Esse meio propiciava o contato imediato do pedestre com os equipamentos urbanos. Em fins do século XIX, aconteceu uma significativa mudança na escala que exigia uma mediação entre o cidadão e a cidade, acontecendo um incremento das mensagens sígnicas. Estes signos eram extravagantes e abundantes.

Em uma era industrial, basílicas para gerentes de poupança, palácios para distribuidores de cosméticos, detergentes e refrigerantes, halls reverberantes para fabricantes e equipamentos mecânicos, são mais correntes, mais massivos e mais impressionantes que templos do espírito.³⁵³

Famosos emblemas como o signo da Coca-cola e o cavalo alado vermelho da Mobil datam da primeira parte do século XX, assim como o uso do néon. O aumento das distâncias, dimensões e velocidade aumentaram também a presença e dimensões dos signos.

Também nas cidades aparece a imaginária tensão entre o mundo construído e o mundo natural, este representado pela presença de parques, jardins, avenidas etc., e testemunhando a relação, variável de acordo com a época e o lugar, do homem com estes dois mundos. O jardim clássico, as grandes perspectivas representam o ideal iluminista de domínio sobre a natureza; o jardim romântico representa a evasão,

Sobre a multiplicidade de mensagens, os realizadores da exposição a encaram não como saturação ou poluição, mas como expressão da “vitalidade desordenada”, já decantada em suas obras anteriores, vendo nesta multiplicidade uma ordem e mesmo uma unidade.

[...] não uma unidade óbvia ou fácil, mas derivada da complexidade da vida urbana, uma unidade que mantém, apenas mantém, um controle sobre os elementos conflitantes que a compõem.³⁵⁴

Se podemos ver neste tipo de comunicação saturado uma certa neutralização das mensagens, por outro lado é importante observar o seu caráter de objeto em si, uma dupla determinação de que nos fala Baudrillard.

³⁵³ HOWE, Geoge. 1953. Painel *Simbolismo de edificios*. *Corpus*, P. 190.

³⁵⁴ HECKSCHER, August, 1962. *Corpus*, Painel *Mensagens Urbanas*, p. 186.

Se resistimos cada vez mais ao imperativo publicitário, tornamo-nos ao contrário cada vez mais sensíveis ao indicativo da publicidade, isto é, de sua própria existência enquanto segundo produto de consumo e manifestação de uma cultura. É nesta medida que nela “acreditamos”; o que consumimos nela é o luxo de uma sociedade que se dá a ver como autoridade distribuidora de bens e que é “superada” em uma cultura. Somos investidos ao mesmo tempo de uma autoridade e de sua imagem.³⁵⁵

Lembrando o mote de Marshall McLuhan “O meio é a mensagem”, o meio urbano é sua própria mensagem, e a própria representação da sociedade que a habita, com suas nuances, suas contradições, sua história e suas aspirações, impossível, pois, de reduzir a um sistema ordenado e racional.

4.5.3 – A AUTOVIA

O tema é o preferido de Venturi, Scott Brown e Izenour, ou, pelo menos, aquele em que mais investiram suas fichas, desde o trabalho sobre Las Vegas. A zona de ninguém, a mais rejeitada pelos arquitetos, porém a mais representativa da marcha de ocupação viária, da expansão urbana ao jeito americano. Os sistemas de comunicação utilizados na autovia já haviam sido exaustivamente analisados pelos autores no seminário *Learning from Las Vegas*, e no livro que este originou. Nessa parte, portanto, não há novidades, apenas uma mudança de meio de comunicação.

Na autovia existem três tipos de mensagens. As mensagens dominantes (*high readers*) comunicam imagens evocativas e de fácil apreensão, como nomes e signos de produtos e serviços oferecidos. As mensagens secundárias (*low readers*) dão informações específicas detalhando as primeiras. Finalmente existem as mensagens direcionais, como as orientações de tráfego. Os clássicos tipos de edifício da autovia são os restaurantes e lanchonetes, o posto de gasolina e o motel. Sua comunicação se dá pelos tipos de mensagens descritos acima e servem para identificá-los, promovê-los e oferecer serviços. O que é preciso considerar é que essa comunicação se dá, em primeiro lugar, para um receptor em movimento, o que exige instantaneidade e clareza.

³⁵⁵ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva 1989. P. 175.

ANÁLISE COMPARATIVA DO ESPAÇO DIRECIONAL

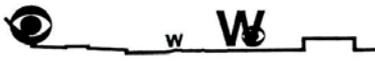
| | ESPAÇO - ESCALA | VELOCIDADE | SÍMBOLO proporção signo-símbolo-edifício |
|-------------------|---|-------------------|---|
| BAZAR ORIENTAL |  | 5 km/h |  |
| RUA MEDIEVAL |  | 5 km/h |  |
| RUA COMERCIAL |  | 30 km/h |  |
| AUTOVIA COMERCIAL |  | 60 km/h |  |
| AUTOVIA |  | 60 km/h |  |
| SHOPPING CENTER |  | 5 km/h 80 km/h |  |

Figura 4-14 – Análise comparativa dos signos nas ruas através dos tempos

Um interessante trabalho de Venturi, Scott Brown e Izenour, apresentado na exposição, porém anteriormente apresentado em *Learning from Las Vegas*, é o estudo da relação entre os signos e mensagens, as vias e os edifícios através dos tempos. No bazar oriental, a velocidade do percurso direcional é pequena, o contato entre o público e comércio é imediato e não precisa de signos adicionais; não há necessidade de signo. Na rua medieval, a velocidade também é pequena e os signos são comparativamente pequenos em relação ao edifício. Na rua comercial do século XIX e início do século XX, existe a comunicação com o pedestre, mas a essa é adicionado o deslocamento em maior velocidade, em veículos coletivos, exigindo mensagens verbais maiores. A partir da implantação das autovias, os signos começaram a predominar sobre os edifícios, em função do aumento da velocidade do automóvel.

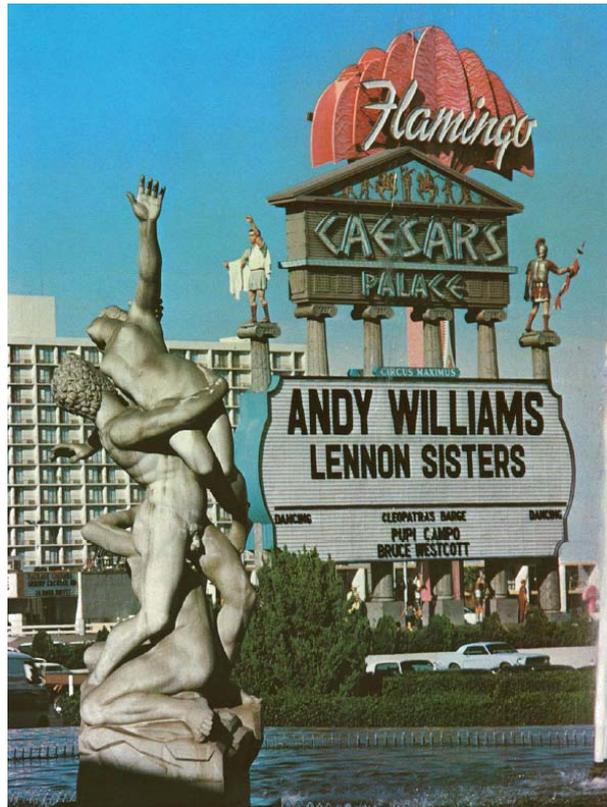


Figura 4.15 – Strip de Las Vegas. Foto Deborah Marurn

A escala da autovia é aquela do automóvel e não do pedestre, e é chamada pelos responsáveis pela exposição de escala “extra-humana”. Porém essa escala é devolvida ao pedestre, em alguns momentos, em enclaves, onde o usuário deixa o carro e passa a percorrer a pé. É o que acontece nos shoppings, hipermercados e grandes hotéis.

As lojas dos malls, como as ruas medievais, acreditam no contato imediato entre os bens e os compradores. Os malls oferecem plantas ornamentais, lagos, patos, fontes, signos estranhos, estandartes, butiques, quiosques e shows de marionetes.

Essa escala “extra-humana”, a grande quantidade de mensagens, o predomínio dessas sobre a arquitetura, entre outros fatores, faz com que o público tenha sentimentos contraditórios com relação aos signos da autovia, predominantemente comerciais, entretanto ninguém pode negar a sua conveniência e eficiência. Não se tratando aqui de um julgamento estético.

Embora possa a autovia não ser "bonita", no sentido usual, é certamente vital, talvez um caos organizado, e provavelmente mais divertida do que algumas praças urbanas cuidadosamente projetadas,

mas que ninguém visita. Os artistas podem amar a autovia e os preservacionistas podem detestá-la, mas os planejadores urbanos e projetistas têm que entender como a autovia funciona se eles desejam fazer prescrições sensatas para o subúrbio.³⁵⁶

É preciso levar em conta que essas mensagens são, como ressalta Baudrillard, uma verdadeira mediação entre o indivíduo e outras instâncias da sociedade, com as quais esta é a única ligação. As pessoas interpretam a publicidade, mesmo em excesso, como um sinal direto da abundância e da liberdade.³⁵⁷

Ao analisarmos esta incursão de Venturi e Scott Brown no universo da semiótica da arquitetura, estamos conscientes de suas limitações, a par de sua importância. Os próprios autores restringem a amplitude do trabalho, ao dizer que a Las Vegas que analisaram não é a de hoje, que mais parece uma Disneylândia cenográfica, mas aquela de 1968³⁵⁸. O mesmo poderia também ser dito sobre a casa suburbana e sobre a rua. Ambas estão marcadas pela época em que foram analisadas. Ainda assim, mesmo afastados no tempo e no espaço, trata-se de um estudo valioso para o pesquisador e para o estudante do século XXI, pelo que encerra de proposta metodológica, mais do que pelas suas conclusões, estas muito comprometidas, como não poderia deixar de ser, com o contexto da época.

Existem, entretanto, na análise empreendida, certos qualidades e valores, que cumpre destacar, como a própria pertinência na análise semiótica, pois muitos arquitetos, professores e estudantes, de um modo geral, ainda são um tanto refratários a ela. Encarar a arquitetura como um sistema sógnico ainda é restrito a poucos, sobretudo quando nos referimos à prática de projeção do edifício.

Certas configurações metodológicas da pesquisa permanecem extremamente valiosas e podem orientar trabalhos futuros. Em primeiro lugar destacamos a amplitude do objeto. Os fenômenos sógnicos são identificados no interior dos compartimentos, no exterior da casa, no seu espaço envoltório, na rua residencial, na rua comercial de bairro, na rua comercial de centro e na autovia, e vistos não em uma escala física, mas em uma escala simbólica que tende a alterar as dimensões. Como dizem os autores:

³⁵⁶ *Signs of Life: Symbols in the American City Exhibition*. Catálogo da exposição. P. 20. *Corpus*, p. 159.

³⁵⁷ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva 1989. P. 183.

³⁵⁸ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 8.

Os arcos do McDonald's e a roda de carroça no jardim, embora tão diferentes, de certa maneira têm a mesma intenção, identificar o seu proprietário e nos falar, simbolicamente de seus propósitos.³⁵⁹

Outro aspecto importante é a classificação da natureza dos signos (*heráldicos*, *fisionômicos* e *locacionais*) e suas implicações; no uso comum, apenas os signos chamados pelo autor de *heráldicos*, são considerados signos. Esta é uma das maiores dificuldades do trabalho semiótico na arquitetura, aceitar e trabalhar com a diversidade e descontinuidade dos signos. Os autores nos falam também das fontes de significado, e as sistematizam como advindas principalmente da *história*, dos *estilos arquitetônicos*, da busca de *identidade pessoal* e da *mobilidade social*. Estas fontes, como categorias, mantêm sua validade nos dias de hoje, e em realidades culturais distintas. Por exemplo, embora a história dos Estados Unidos seja diferente do Brasil, e as aspirações sociais sejam também diferentes aqui, estas categorias podem servir de orientação para a pesquisa e análise.

Merece ainda atenção o uso de fontes de pesquisa não convencionais, como anúncios de TV, revistas e jornais, histórias em quadrinhos e charges, aceitando seu caráter burlesco e caricatural, os quais caracterizam o imaginário do cidadão de maneira diversa das fontes ditas "serias", porém muito mais fáceis de controlar pelo saber acadêmico.

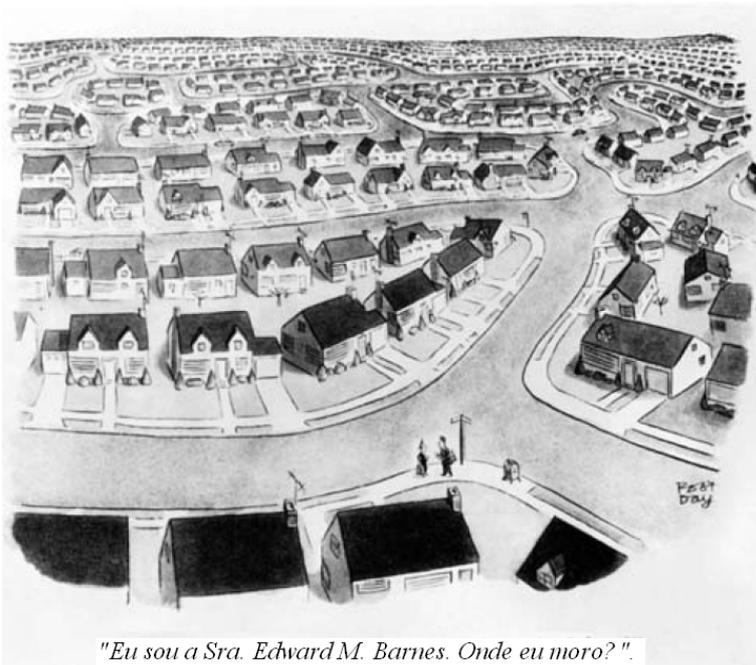


Figura 4.16 – Charge da revista *New Yorker*.

³⁵⁹ *Signs of Life: Symbols in the American City Exhibition*. Catálogo da exposição. P. 8. *Corpus*, p. 159.

Assim sendo, acreditamos estar plenamente justificada a nossa digressão para um universo já distante do nosso, pelo seu caráter metodológico, e também pelo seu conteúdo, no que tem ainda de atual para além do registro local e temporal. Concordamos com Venturi, Scott Brown e Izenour quando dizem que entender os signos que nos envolvem ajuda a entender a nós mesmos.³⁶⁰

³⁶⁰ Idem, p. 7.

CAPÍTULO 5

O GROTESCO NA ARQUITETURA DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

5.1 – O GROTESCO NA ARTE

A presença do grotesco é um traço diferencial na obra de Venturi, pois na época do aparecimento desses elementos, no início dos anos 1960, era raro na arquitetura acadêmica ocidental, então dominada pelo pensamento racionalista, e conseqüentemente pela “seriedade”, funcionalismo, anti-individualismo, objetividade, enfim daqueles traços marcantes da poética maquinista, a presença de interpretação tão pessoal e diversa da corrente principal. O grotesco, que caracterizaremos adiante em suas diversas manifestações, ajudou a garantir de imediato um lugar de destaque para aquilo que mais tarde seria chamado de “venturismo”.

Porém, se isto serviu para bem caracterizar e destacar sua obra, foi também um dos aspectos mais mal entendidos e mais atacados, transformando Venturi em uma espécie de “*enfant terrible*”, acusado de cinismo, inconseqüência e outros adjetivos ofensivos.

O que pretendemos mostrar é que o grotesco, embora jamais tenha sido cogitado no programa do Movimento Moderno³⁶¹, causando mesmo estranheza quando de sua presença, representa naquele momento do Século XX uma forte intenção de recuperar o status de arte para arquitetura ocidental, então dominada por uma poética expediente, que muitas vezes restringia o papel do arquiteto a um mero prestador de serviços.

³⁶¹ Falamos obviamente da arquitetura, pois nas artes plásticas, diversos movimentos, como o Expressionismo, o Dadaísmo, o Surrealismo formaram suas bases na poética do grotesco.

...em uma sociedade que destina a outros (não aos arquitetos) seus melhores esforços, seu dinheiro, suas técnicas apuradas...³⁶²

Com uma nova linguagem, inclusiva do humor, da ironia, do elemento decorativo, do inesperado e, muitas vezes, de manifestações do grotesco, nosso arquiteto buscava revelar a sua insatisfação e sua crítica. Assim

...poderia exprimir, com este enfoque, a real preocupação que lhe causa a escala inversa de valores.³⁶³

O grotesco sempre fez parte da Grande Arte, tanto na Literatura quanto nas artes plásticas, desde a cultura greco-romana, passando pela Idade Média e chegando mesmo à arte novecentista. Negá-lo seria empobrecer a nossa cultura, excluindo obras primas de Plauto, Petrónio, Bocaccio, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, na Literatura. Nas artes plásticas, El Greco, Rafael, Leonardo, Miguelangelo, e mais recentemente, Van Gogh, Picasso, Mondigliani, Klee entre tantos outros.

A arquitetura, porém, poucas vezes admitiu estes desvios expressivos, sobretudo nos primórdios do século XX, a partir da entronização dos princípios racionalistas, funcionalistas e construtivistas que definiriam o Movimento Moderno. Isto não quer dizer que não tenhamos grandes exemplos, como Biblioteca Laurenziana, de Miguelangelo, cuja antecâmara para Jacob Burkhardt, é "uma incompreensível piada do grande mestre", ou ainda a quase totalidade da obra de Gaudi, e alguns momentos desconcertantes dos arquitetos expressionistas.

Kant nos falava de uma visão própria do grotesco:

Na natureza humana, as qualidades elogiáveis nunca são encontradas sem os seus opostos que as sombreiam até a mais extrema imperfeição. A qualidade do *terrífico sublime*, desde que desnatural, é ousado. Coisas não naturais, e mesmo que o sublime esteja entre elas, embora poucas ou nenhuma possam efetivamente ser encontradas, são grotescas. Aquele que ama ou acredita no fantástico é visionário; a inclinação para o estranho é própria da pessoa excêntrica. [...] Monastérios e suas tumbas para confinar santos vivos, são grotescas.

³⁶² VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966 (2ª ed. 1977). P. 44

³⁶³ Idem, *ibidem*.

Ossos santos, madeira santa e semelhante resíduos, a sagrada estola do Alto Lama do Tibet, são grotescos [...] os contos de fadas franceses constituem-se na mais miserável grotesqueria jamais encontrada³⁶⁴.

Trata-se, entretanto, apesar da autoridade de quem fala, de uma visão do grotesco eurocêntrica e típica do Iluminismo, e que foi rechaçada mais recentemente devido à atenção dada ao tema por inúmeros pesquisadores como Elisheva Rosen, Geoffrey Galt Harpham, Nicole Dacos, mas sobretudo por Wolfgang Kaiser e Mikhail Bakhtin.

O termo “grotesco” (do latim “*grotto*” – gruta) é empregado *lato sensu* como sinônimo de bizarro, estranho, extravagante, desproporcional, ridículo, tendo, entretanto, no nascedouro significado mais restrito. Sua origem remonta ao Século XIV, quando da descoberta das ruínas da Domus Áurea, construída pelo imperador Nero após o incêndio de Roma em 64 d.C. Nestas ruínas foram descobertas imagens, desenhos e estátuas que representavam deidades, figuras míticas ou mesmo mortais, com formas longilíneas e desproporcionais. O seu estilo é leve, esquemático, às vezes caricatural, mas sempre muito diferenciado. Diz-se que os grandes pintores, Rafael, Leonardo e Miguelangelo, entre eles, visitavam as ruínas para apreciar o estilo.

Mikhail Bakhtin faz remontar a origem do termo ao século XV, quando da descoberta das Termas de Tito.

Esta descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem estes “reinos naturais”, no quadro habitual do mundo: no grotesco, estas fronteiras são audaciosamente superadas [...] O movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras.³⁶⁵

O autor russo cita a primeira tentativa de apreciação crítica do grotesco. Giorgio Vasari, na esteira do pensamento de Vitruvius, condena o estilo grotesco romano a partir de uma posição clássica. Tratava-se então de um procedimento

364 KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime: ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas: Papirus, 1993, p. 56.

365 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987, p. 28.

bárbaro, que consistia em “borrar as paredes com monstros em vez de pintar imagens claras do mundo dos objetos”³⁶⁶.

Porém o grotesco tem uma história bem mais antiga, remontando à mitologia e arte arcaicas dos povos da antiguidade, inclusive greco-romana. Excluído da arte clássica, era freqüente na produção marginal e popular, nas estatuetas de terracota, nas máscaras cômicas, nas cenas de comédias etc. Com a decadência romana, e sob a influência da arte oriental, a produção grotesca se renova, embora sem perder a condição marginal.

No fim da Idade Média e início do Renascimento é que a produção grotesca atinge seu melhor momento, aparecendo como um princípio liberador e regenerador. No Romantismo, o grotesco aparece como representação do terrível e alheio, perdendo sua força regeneradora. Na estética de Hegel, o aspecto organizador do grotesco é ignorado; este possui três atributos, mescla de zonas heterogêneas da natureza, dimensões exageradas e multiplicação de órgãos e membros. Kuno Fischer, em que pese sua aproximação a Hegel, reconhece o risível e o cômico, em seu aspecto mitológico e maravilhoso.³⁶⁷

O interesse pelo grotesco declina na segunda metade do século XIX, e volta a ter o seu renascimento no século XX, com os expressionistas e surrealistas. É neste momento que surge o único estudo consagrado à teoria do grotesco, de Wolfgang Kayser³⁶⁸ Naturalmente que, no final dos anos 1950, com a Pop-Art e com os inclusivismos críticos pós-modernistas, reassume um papel de destaque na arte e na cultura. É aí que chegamos ao nosso objeto: o grotesco na obra de Robert Venturi.

5.2 – O GROTESCO DIONISÍACO

Antes porém queremos entendê-lo à luz de duas grandes e consagradas teorias: a primeira, na obra de Nietzsche e a segunda no trabalho de Bakhtin sobre François Rabelais, do qual já nos valem a pouco.

Nietzsche parte da idéia de uma dicotomia entre o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco presidindo a evolução das artes. Apolo é

[...] a divindade da luz, reinando sobre a aparência, plena de beleza, do mundo interior da imaginação, a mais alta verdade, a perfeição deste mundo, opostas à realidade imperfeita inteligível de todos os dias...³⁶⁹

³⁶⁶ Idem, p. 29

³⁶⁷ Idem, p. 39, passim.

³⁶⁸ KAYSER, Wolfgang. *Das Grotteske in Malerei und Dichtung* (1957)

³⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Centauro, 2004. P. 22

enquanto que Dioniso preside o “desregramento febril”,

[...] uma realidade cheia de embriaguês, que, por seu turno, não se preocupa com o indivíduo, pretende mesmo a aniquilação do indivíduo e sua dissolução libertadora por um sentimento de identificação mística.³⁷⁰

Para Nietzsche, a tragédia grega nasce da fusão dos dois princípios, que não podem prescindir um do outro. Lembremos que, em sua origem mais remota a tragédia, cujo nome não disfarça suas raízes ³⁷¹, está nos ditirambos, os cantos e danças em honra de Dioniso. Dizia-se que estas apresentações foram criadas pelos sátiros, entidades naturais metade humanas e metade com corpo de bodes, que cercavam este deus em suas orgias.



Figura 5-1 – Dioniso. Imagem em terracota. Séc. IV a.C. Tebas (Boécia, Grécia Central) Altura 23 cm. Museu do Louvre.

Apesar de o tema geral do trabalho de Nietzsche ser a origem da tragédia, o livro versa intensamente sobre a arte, a cultura e mesmo a ciência e a dicotomia fundamental pode ser estendida para todas as manifestações de arte:

Apolo, divindade ética, exige de seus fiéis o respeito pela medida, e para que conservem a medida, a autognose. Assim, à exigência estética da beleza necessária, segue-se a rigidez destes preceitos: “Conhece-te a ti mesmo” e “Não te excedas”. O desvario e o exagero são, pelo contrário, tidos como demônios hostis da esfera que não é apolínea, e que, portanto, pertencem propriamente à época ante-apolínea, à era dos Titãs...³⁷²

³⁷⁰ Idem, p. 25.

³⁷¹ O termo “tragédia” significava inicialmente “canto do bode”. Deriva do grego antigo *tragoidia* (τραγῳδία) composto de *tráγος* “bode” e *ὤδή* “canto”.

³⁷² NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Centauro, 2004. P. 34.

Segundo Nietzsche, o mundo das aparências, das medidas, representado por Apolo, oculta o abismo da verdadeira tragédia humana³⁷³ – a terrível sabedoria de Sileno³⁷⁴. A arte tem o poder de tornar agradável e possível a vida, transformando o que há de horrível e absurdo na existência em imagens agradáveis, mas nunca será completa sem conter a grande dicotomia, e, para tal, terá que recorrer a imagens que são alheias ao mundo das medidas e da ordem.

Nietzsche toca pela primeira vez em um tema que percorrerá toda a sua obra: que a tradição ocidental originária da cultura grega eternizou não o seu apogeu, mas a sua decadência.

Quem sabe se, por outro lado, e pela razão contrária, os gregos, na própria época de sua dissolução e do seu declínio, se tornaram cada vez mais otimistas, mais superficiais, mais cabotinos, e, por isso, cada vez mais apaixonados pela lógica, mais interessados em conceber a vida logicamente, quer dizer, tanto mais “serenos” quanto mais “científicos”?³⁷⁵

Otimismo, razão, utilitarismo são apontados como sintomas de decadência, declínio de força, velhice. Mais adiante, o filósofo vai identificar a arte dórica, tão importante para a arquitetura ocidental dos 2500 anos que se seguiram, como a reação do espírito apolíneo à necessidade imperiosa de sua fusão com o espírito dionisíaco.

Foi somente à custa de uma luta incessante contra a natureza titânica e bárbara do espírito dionisíaco que pode existir e viver uma arte de tanta dureza e de tanta altivez, uma fortificação tão maciça, uma educação tão guerreira, um princípio governativo tão cruel e brutal.³⁷⁶

Podemos inferir pelo que acabamos de expor que, para Nietzsche, a arte e a cultura da tradição grega, a que estamos atavicamente ligados, tem uma predominância do espírito apolíneo, reprimindo as manifestações dionisíacas. Esta ligação não significa, e aí está a grande originalidade de seu pensamento, uma tentativa de preservar o apogeu desta cultura, mas de prolongar a sua decadência.

³⁷³ Idem, pg. 34.

³⁷⁴ Sileno, companheiro de Dioniso, quando capturado pelo Rei Midas, e forçado a responder sobre o que deveria o homem desejar acima de tudo respondeu que deveria desejar não ter nascido, e, sendo isto impossível, deveria desejar morrer depressa.

³⁷⁵ Idem, pg. 6.

³⁷⁶ Idem, pg. 36.

5.3 – O REALISMO GROTESCO DE MIKHAIL BAKHTIN

Um dos mais esclarecedores trabalhos sobre o grotesco foi realizado por Mikhail Bakhtin, no seu estudo sobre François Rabelais³⁷⁷, gênio da literatura, ladeando Shakespeare e Cervantes, eminente porta voz da cultura cômica popular de seu tempo. O autor russo enfoca as múltiplas manifestações desta cultura, a saber: os *ritos e espetáculos* (como o carnaval e obras cômicas representadas em praças públicas); *as paródias* e o *vocabulário familiar* (insultos, juramentos, etc.), enfim uma concepção estética da vida prática e da cultura cômica popular e a designa como *realismo grotesco*.³⁷⁸

O grotesco é sempre apresentado como o que se afasta das regras estéticas correntes, o disforme, o degradante, o desproporcional, o hiperbólico, o insólito, o extravagante, o fantástico, o terrífico, o estranho, o desnatural, sobretudo quando estas características, em conjunto ou isoladamente, provocam riso ou escárnio.

No decorrer da História, entretanto, sofre mudanças significativas com relação ao seu uso na grande arte. Na Idade Média e no Renascimento era diretamente ligado à cultura popular, às festas, ritos, adágios etc., pelo humor e alegria. No Romantismo, embora o riso subsista, é atenuado, perde suas fontes populares, e assume uma forma mais crítica, irônica e sarcástica, perde seu caráter regenerador³⁷⁹ e adquire um tom lúgubre. Esta é também a característica do grotesco novecentista, na linha do expressionismo e surrealismo, diferente entretanto do grotesco em Brecht, Mann e Neruda³⁸⁰, que Bakhtin assemelha ao grotesco rabelaisiano.

Porém o crítico russo vai chamar a atenção para um importante traço desta forma estética na versão renascentista que é o *rebaixamento*, isto é, o deslocamento para o plano material e corporal de tudo o que é “elevado, espiritual, ideal e abstrato”³⁸¹, contendo imagens hipertrofiadas e exageradas, um intenso “fisiologismo”, censurado por muitos representantes da cultura oficial dos séculos subseqüentes como “grosseiro”. Bakhtin vê, ao contrário, nestas manifestações em imagens da vida corporal e material o elogio da fertilidade, do crescimento, da abundância.

³⁷⁷ BAKHTIM, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987. Tese de doutorado defendida durante a Segunda Guerra Mundial e publicado originalmente somente em 1965.

³⁷⁸ BAKHTIM, Op. Cit. P. 17.

³⁷⁹ BAKHTIM, Op. Cit. P. 33.

³⁸⁰ BAKHTIM, Op. Cit. P. 40.

³⁸¹ BAKHTIM, Op. Cit. P. 17.

O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da “festa”. Este aspecto subsiste consideravelmente na literatura e na arte do renascimento, e sobretudo em Rabelais.³⁸²

Qualquer gratuidade neste gesto de rebaixamento é descartada. O grotesco é visto em seu potencial de liberação dos constrangimentos provocados pelas idéias dominantes, e as necessidades provocadas por estas idéias, tidas como “sérias, incondicionais e peremptórias”, e que são agora apresentadas em seu caráter relativo e limitado.

No mundo grotesco, qualquer “id”³⁸³ é desmistificado e transforma-se em “espantoso cômico”; ao penetrar nesse mundo [...] sentimos uma alegria especial e “licenciosa” do pensamento e da imaginação.³⁸⁴

Ao contrário da negação e da sublimação do próprio corpo, que encontra sua alegoria máxima no mito de Zeus gestando Minerva em sua própria cabeça, no grotesco o rebaixamento não tem caráter relativo. O “alto” e o “baixo” são apresentados topologicamente: o “alto” é o céu, o “baixo” é a terra; o “alto” é a cabeça, o “baixo” é o ventre. Porém rebaixar não é diminuir ou menosprezar, mas ver claramente uma realidade que não glorifica aos grandes artistas, mas o ser comum; o momento máximo de criação humana não está na cabeça, no urdimento de grandes idéias, de que somente uns poucos são capazes, mas no baixo ventre de uma mulher, seja ela rainha, camponesa ou cortesã, quando dá à luz uma criança.

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se ao mesmo tempo, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez e o parto. [...] A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente. [...] Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo

³⁸² Idem, *ibidem*.

³⁸³ O autor utiliza o termo “id” não exatamente no sentido consagrado pela versão inglesa da obra de Freud, isto é, da parte da mente inconsciente que representa a vida instintiva, mas em um sentido mais existencialista, conferido por Wolfgang Kaiser, de uma força estranha que governa o mundo, os homens, sua vida e seus atos. BAKHTIM, op. Cit. P. 43.

³⁸⁴ BAKHTIM, op. Cit. P. 43.

produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo: o baixo é a terra que dá a vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.³⁸⁵

Muito marcante para a cultura recente do Pós-modernismo e para a nossa argumentação subsequente é a polaridade estabelecida entre a cultura oficial e as manifestações populares.

A festa oficial [...] tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. [...] O carnaval era uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. [...] Oponha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.³⁸⁶

Esta visão apresenta o grotesco de uma maneira ignorada pela cultura oficial, que sempre visou apartá-la como um desvio incidental e inconseqüente. Ao contrário, o grotesco não está afastado, porém presente e apresentando uma visão crítica extremamente pertinente.

Uma clara representação da dualidade Apolo-Dioniso, aparecida no Renascimento, e tida até hoje como uma das obras primas da literatura, são os personagens principais do Dom Quixote de La Mancha, em permanente conflito. O cavaleiro, defensor dos mais altos ditames da consciência nobre, leve e esguio, insuspeito de sua “palidez cadavérica ou da (sua) aparência espectral”³⁸⁷, e seu grotesco escudeiro, de pequena estatura e ventre crescido, de indisfarçada relação com antigos demônios pançudos da fecundidade representados, por exemplo, nos célebres vasos coríntios.

O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o "inferior absoluto" do realismo grotesco, o alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; ali o "cavaleiro da triste figura" parece dever morrer para renascer novo, melhor e maior; Sancho é o corretivo

³⁸⁵ BAKHTIM, op. Cit. P. 19.

³⁸⁶ BAKHTIM, op. Cit. P. 8-9.

³⁸⁷ NIETZSCHE. Op. cit p. 23.

natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais; além disso, Sancho representa também o riso como corretivo popular da gravidade unilateral dessas pretensões espirituais (o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida).³⁸⁸

Não é difícil inferir a relação entre estas duas visões, a primeira, de Nietzsche, a segunda, de Bakhtin. Embora saibamos de princípio que não são idéias coincidentes, mas apenas secantes, isto é, tem partes comuns e partes alheias, o domínio do grotesco – a arte popular, a consideração das necessidades do corpo, o desregramento, o desrespeito à medida, o risível, o cômico – é o mesmo domínio do espírito dionisíaco.

Os próprios temas do realismo grotesco, as festas, os xingamentos, as paródias, tudo nos sugere um confronto com a cultura oficial, a cultura da regra, da proporção, do *metron*, da continência.

5.4 – □ GROTESCO NA ARQUITETURA DE VENTURI E SCOTT BROWN

No quadro da arte e da arquitetura do século XX já avançado, momento em que nascem as primeiras obras de Robert Venturi, o ambiente crítico acusava o desgaste provocado por décadas de supremacia do racionalismo, em suas diversas formas, seja construtivista, funcionalista ou formalista.

A ligação com a arte grega nunca foi abandonada pela grande arquitetura do Movimento Moderno. Embora as réplicas de natureza revivalista ou eclética tenham sido veementemente rechaçadas, encontramos permanentemente o olhar modernista voltado para a arte clássica, seja em textos

Elevaram-se sobre a Acrópole templos que constituem uma única concepção e que reuniram em torno deles a paisagem desolada e a submeteram à composição. Então, de todos os cantos do horizonte, o pensamento é único. É por isso que não existem outras obras da arquitetura que tenham esta grandeza. Podemos falar "dórico" quando o homem, pela elevação de suas vistas e pelo sacrifício completo do accidental, atingiu a região superior do espírito: a austeridade.³⁸⁹

³⁸⁸ BAKHTIM, op. Cit. P. 20.

³⁸⁹ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989. Edição original: *Vers une architecture*. 1923.

Ou, mais tarde, em citações formais nos próprios edifícios.

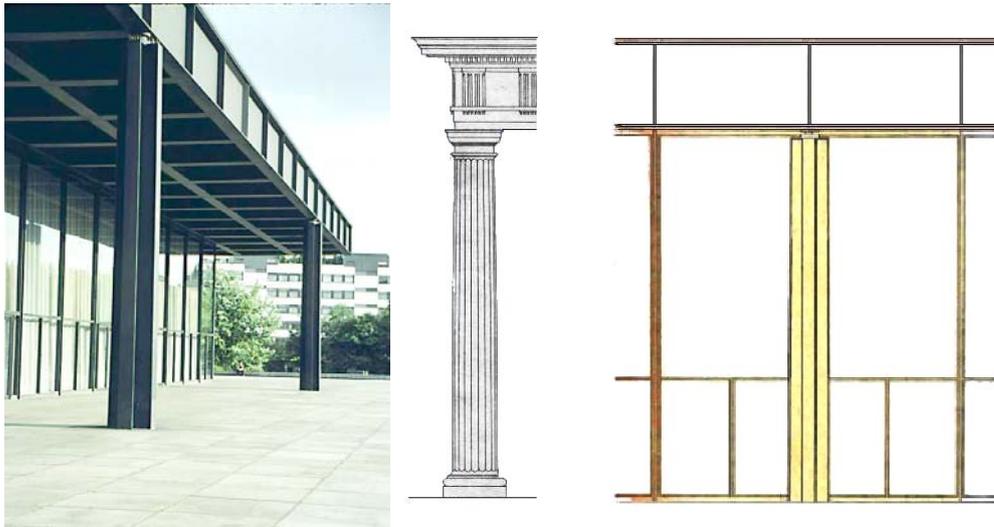


Figura 5-2 – Neue Nationalgalerie. Berlim, 1965. Arquiteto Mies van der Rohe. Comparação com a coluna de aço de Mies com a ordem dórica segundo Vignola.

Porém a grande ligação entre o Movimento Moderno e a cultura grega seria muito mais fundamental, ligando-se ao próprio espírito apolíneo. Estaria nos métodos de produção da arquitetura enfatizando o respeito à medida, a aparência, a proporção, a lógica, a serenidade, o equilíbrio, a seriedade, a cientificidade, qualidades presididas por este deus olímpico. Poucas vezes a mundo da arquitetura admitiria o deslize contra estes princípios, geridos com extremo rigor. Nos foros onde era avaliada e criticada a produção dos arquitetos modernistas não era admitido o desvio, o traço pessoal, a manifestação do conflito.

Muito lutara o arquiteto para recuperar o lugar na sociedade que perdera (ou quase perdera) quando ocorreram as grandes modificações tecnológicas e programáticas causadas pela Revolução Industrial. A recuperação deste posto social se fez a custa de um compromisso com a produção industrial e com as demandas sociais: o arquiteto abriria mão da expressão individual, por uma postura coletiva em que o científico e o social prevaleceriam sobre o individual e as questões de gosto e expressão pessoal. A situação já incomodava ao escritor Robert Musil, que perguntaria em seu livro *O homem sem qualidades*:

O homem maduro nasce em uma clínica e morre em um hospital.
Também deve viver como se estivesse em uma clínica?³⁹⁰

³⁹⁰ Apud MONTANER, Josep Maria. Depois do Movimento Moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. P. 152.

Já nos anos 1950, esta postura já não respondia à grandes questões que pertenciam ao universo próprio da arquitetura. O mundo, e sobretudo o entendimento deste, se complexificaram muito desde os anos 1920 e à arquitetura já não bastava o funcional, o econômico, o racional e o científico; precisava também do simbólico. As idéias de eficiência econômica, racionalização, standadização, simplificação, contidas na Declaração de La Serraz ³⁹¹, não somente haviam se desgastado e chegado a um limite de esterilidade, como também haviam sofrido um imenso desvio de rumo.

Rapidamente a utilidade se converteu em proveito. As formas antiacadêmicas passaram a ser o novo *décor* das classes dirigentes, a habitação racional foi transformada em habitação mínima [...] e a austeridade da linha (se converteu) em pobreza de forma [...] A arquitetura moderna, que desejava desempenhar um papel na liberação da humanidade criando um novo entorno para o viver, foi transformada em uma empresa gigantesca para a degradação do habitat humano. ³⁹²

Vemos ai, então, claramente configurada a sentença nietzscheana, do princípio apolíneo celebrando a decadência. A ordem, a medida, a regra não a serviço dos altos valores espirituais, que foram usados como argumento para o seu estabelecimento, mas a serviço de um continuísmo pragmático, que respondia a interesses restritos de apenas uma pequena parte da sociedade.

A crítica de Robert Venturi e Denise Scott Brown tem dois lados. O primeiro deles, acadêmico e socialmente aceito. Este lado é expresso em seus livros, ensaios e artigos, publicados na mídia regular da arquitetura, no qual desenvolve uma argumentação lógica e na sua obra, inovadora em métodos de abordagem e concepção, em referências e em conceitos. Faça-se apenas a ressalva de que Venturi nunca foi apenas um crítico especializado, mas um prático da arquitetura, que se servia da crítica também para defender os seus projetos. Desde o início ele avisara

Sou um arquiteto praticante. Minhas idéias de arquitetura são inevitavelmente um produto do criticismo que acompanha o trabalho [...] Eu escrevo, então, mais como um arquiteto que emprega a crítica do que um crítico de arquitetura... ³⁹³

³⁹¹ Primeiro congresso CIAM I (Congres Internationaux d'architecture Moderne), 1928.

³⁹² SCHNAIDT, C. "Prefabricated Hope". *Ulm*, nº. 10-11, maio de 1964, p. 8-9. Apud FRAMPTON, K. *História crítica da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 290.

³⁹³ VENTURI, R. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966 (2ª ed. 1977). P. 13

No segundo lado de sua crítica, que está apresentada nos seus edifícios, aparece às vezes o desvio para o grotesco, semelhante ao que acontece no realismo grotesco, paralela àquela crítica sancionada pelo mundo oficial, e onde a ordem deste mundo é deliberadamente subvertida, distorcida, rebaixada.

5.4.1 – COLUNAS GROTESCAS

A presença do grotesco na obra de Robert Venturi insere-se aí, como uma mensagem que não encontrava espaço nas posturas oficiais, semelhante às figuras carnavalizadas, propondo uma escala inversa de valores e mesmo uma degradação da ideologia vigente, que não permitia a crítica. As figuras respeitáveis da arte clássica, as posturas extremamente racionais, a ordem asfixiante dos protocolos projetuais são rebaixados, visando atacar a imutabilidade e perenidades destas regras.

O universo da arquitetura é apresentado de uma maneira não oficial, onde, burlescamente, os objetos do dia a dia procuram o seu lugar em uma arquitetura que os havia excluído.

Um dos temas principais de Venturi, no qual ele por muitas vezes vai submeter a distorções grotescas, é a coluna grega. Temos que estar advertidos primeiramente do significado para a cultura americana das figuras clássicas, trazidas maciçamente no ocaso do século XVIII, época do nascimento da democracia americana, e portanto identificado com esta muito mais profundamente que o ascetismo modernista, como ressalta Montaner.

Para muitos arquitetos, o sistema "beaux-arts" – também de origem europeia – para ser mais exato, francês – seguia constituindo a linguagem mais genuinamente norte-americana, já que o neoclassicismo foi a linguagem vigente no momento do seu nascimento como nação.³⁹⁴

³⁹⁴ MONTANER, Josep Maria. Depois do Movimento Moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. P. 152.



Figura 5-3 – Coluna jônica grotesca. Allen Memorial Art Museum, Oberlin, OH, 1976.
Arquitetos Venturi, Scott Brown.

Temos ai então dois fortes sistemas de referência: o ambiente arquitetônico da segunda metade do século XX e a tradição neoclássica americana, ligados, como já vimos, por laços abstratos, mas ambos dentro de um universo apolíneo, restritivo e autoritário. A crítica pela via comum e autorizada jamais seria tão enfática como a degradação das figuras. Esta crítica, entretanto, não parece ser dirigida à tradição arquitetônica, que Venturi e Scott Brown repetidamente defendem, mas aos rígidos protocolos modernos, que interditavam o uso de figuras históricas e do gosto popular. É o que aparece incidentalmente na grotesca coluna, na ampliação do edifício de Cass Gilbert, Allen Memorial Art Museum, em Oberlin, Ohio, 1976.³⁹⁵ A coluna grotesca³⁹⁶ se destaca de maneira absoluta, não encontrando respaldo em outras formas, materiais ou padrões. É a única peça revestida de madeira; os outros paramentos são de pedra ou reboco. Enquanto que a coluna em questão é uma citação clara da ordem jônica, embora distorcida, as outras colunas do edifício original são da ordem coríntia, porém de desenho absolutamente livre.

O desenho da coluna em questão é primitivo e ingênuo, qual uma interpretação naïf de uma forma clássica. Um outro ponto a destacar é que a madeira tem uma conotação de provisório e cenográfico, que contrasta com a aspiração de perenidade da tradição clássica.

³⁹⁵ Ver Capítulo 2, pág. 99 e seguintes, para uma análise deste edifício. Ver ainda Corpus 1.15, p. 87.

³⁹⁶ Venturi a chamava “ironic” column, fazendo trocadilho com “ionic”.

Citemos a seguir o aporte grotesco à ordem dórica. Trata-se de uma casa situada em na pequena comunidade de Stony Creek em Long Island,³⁹⁷ uma referência ao estilo *shingle*.³⁹⁸



Figura 5-4 – Casa em Stony Creek, Connecticut. 1984.
Arquitetos Venturi, Scott Brown

O arquiteto descreve a sua obra como uma arquitetura de compacta eficiência, harmonizando em escala com a vizinhança. Da praia, a casa remete ao *bungalow* revivalista neoclássico, enquanto que o telhado *shingle* bastante inclinado, que o tempo se encarregará de desgastar, remete à escala decorativa vitoriana. Venturi argumenta que a casa não se utiliza da história ou estilos arquitetônicos como pastiche superficial. Antes usa a escala do bungalow praiano do leste americano como perfil representativo do contexto em que se insere. Possui uma complexa planta moderna e traços bem humorados de simbolismo náutico – como a sobreposição de duas figuras, a grande rosácea, um elemento simbólico da tradição arquitetônica à qual se sobrepõe a figura náutica do timão. Adapta-se ao contexto mas lhe acrescenta uma nota de conforto e funcionalidade modernos.³⁹⁹

³⁹⁷ Ver outra referência a esta casa no capítulo 1, p. 85. e no Corpus 1.20, p. 107

³⁹⁸ Estilo colonial americano, caracterizado pelo uso de finas placas de madeira (*shingles*) no telhado e nos paramentos verticais. Ligado ao estilo Queen Anne, porém evitando a abundância decorativa, com formas volumétricas mais simples e telhados bem inclinados, foi utilizado por arquitetos americanos renomados como McKim, Mead and White, Henry Hobson Richardson e Frank Lloyd Wright. O termo foi popularizado mais recentemente por Vincent Scully, quando o aplicou à obra de Venturi e Charles Moore.

³⁹⁹ [www.vsba.com/ House in Stony Creek](http://www.vsba.com/House%20in%20Stony%20Creek). Acessado em 11/10/2010, às 19h e 34min.

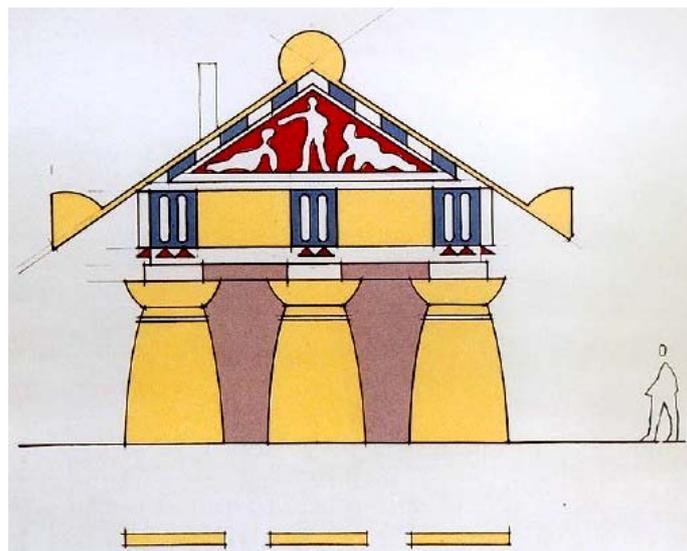


Figura 5-5 – Projeto de casa eclética. 1978

As formas e feitura das colunas do pórtico são recorrentes na obra de Venturi, que a utilizara em 1978, em um projeto de casa eclética, bem como em New Castle, em 1983. Diferentemente do exemplo anterior, em que a madeira aparece como material divergente, na casa em Stony Creek é o material dominante.

Em um de seus primeiros projetos, um edifício em Ambler,⁴⁰⁰ Pensilvânia, Venturi utilizara pela primeira vez a madeira de forma semelhante à utilizada aqui, com um elemento cenográfico, mais do que arquitetônico, como uma forma aplicada sobre uma estrutura, e não como um elemento estrutural *em si*. Estas colunas desenvolvem um jogo de representações interessante, de negações e afirmações sucessivas, bem ao gosto do arquiteto. Embora nesse caso a construção tenha um comprometimento maior com o todo da edificação, já que o pórtico construído em madeira é bem contextual, a forma da coluna, um dórico tornado grotesco, nega esse comprometimento e remete a outra tradição. O posicionamento das tábuas, criando um padrão horizontal, está em desacordo não somente com a própria impressão da estática do edifício, como com a verticalidade exigida pelo desenho das caneluras das colunas dóricas. O padrão horizontal é mais utilizado nos palazzos renascentistas, nas construções astilares.

Um outro exemplo do tratamento livre da arquitetura clássica, talvez o mais grotesco, jovial e risível de todos, está no seu Museu das Crianças de Houston.⁴⁰¹ Neste edifício Venturi está à vontade em suas brincadeiras, jogando com figuras clássicas, diferentes escalas (do adulto e da criança). Mais do que nos outros

⁴⁰⁰ Ver capítulo 1, pág. 85. Ver ainda Corpus 1.1, p. 5.

⁴⁰¹ Ver outra referência a este edifício no capítulo 6, p. 207. Ver ainda Corpus 1.25, p. 135.

exemplos, esse demonstra claramente o rebaixamento grotesco: o mundo dos adultos rebaixado sob o olhar travesso de uma criança.

Embora a coluna, de tão modificada, não lembre em nada a arquitetura clássica, o pórtico de entrada certamente o faz. Estas colunas remetem mais a um brinquedo infantil de montar, porém os elementos eruditos, o frontão, os acrotérios estilizados lá estão para lembrar a figura clássica do museu, colocado destacadamente à frente de um edifício moderno.



Figura 5.6 – Museu da Crianças de Houston. 1992. Arquitetos Venturi e Scott Brown



Figura 5-7 – Museu da Crianças de Houston. Pórtico dos Caryakids.

A mais forte citação do edifício é o pórtico lateral suspenso pelas figuras gigantes de oito crianças, que os arquitetos chamam *Caryakids*. A referência está menos na forma, pois as crianças são certamente figuras da cultura americana, ou na

posição, com os braços levantados, e mais no trocadilho que remete às Cariátides do Erecteion.

5.4.2 – A ESCALA DO GROTESCO

Outros elementos grotescos, de tão utilizados, tornaram-se uma marca registrada dos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott Brown. É o caso dos gigantescos clerestórios colocados nos telhados de suas casas e pavilhões. Nos dias de hoje, todos os estudantes e arquitetos habituados à obra dos arquitetos da Filadélfia podem mesmo nem notar-lhes o traço grotesco. A verdade é que se trata de um caso de hiperbolismo relativo a partes componentes do edifício, propositalmente distorcidos em nome de uma desobediência ao *metron* clássico-moderno apolíneo. Um dos primeiros e mais conhecidos exemplos deste hiperbolismo é o Faculty Club, pavilhão da Universidade da Pensilvânia.⁴⁰²



Figura 5.8 – Faculty Club. Penn State University. University Park. Pensilvânia, 1974. Exterior.

O programa desse edifício inclui instalações de refeições para aproximadamente 100 pessoas, cozinha, bar e ambientes de estar. A idéia dos arquitetos é, além de prover ambientes confortáveis e calorosos, atribuir a esses a idéia de um edifício institucional para estudantes e não um simples edifício comercial. A sala de refeições remete às salas semelhantes das faculdades medievais inglesas, enquanto a grande luneta lembra os grandes clerestórios dos refeitórios ingleses. A idéia para o fechamento externo é dar-lhe a aparência de imponente solar oitocentista *shingle*.⁴⁰³ A adoção de referências diversas, porém claramente codificadas, o uso de

⁴⁰² Ver também referência a este edifício no capítulo 1, p. 84. e Corpus 1.12, p. 73.

⁴⁰³ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, p. 186

materiais atuais, grandes panos de esquadria, a simplificação esquemática do desenho de objetos, e sobretudo os jogos de escala são uma estratégia adotada para afastar a idéia de um simples pastiche eclético e apontam para uma intervenção de grande atualidade e postura crítica.



Figura 5-9 – Faculty Club. Interiores

Uma casa no meio de uma floresta, por fora parece uma pequena cabana em estilo *shingle*, mas na realidade é uma grande e confortável residência. O telhado é na verdade uma pirâmide que abriga a biblioteca, e projeta um hipertrofiado beiral para os lados da casa, e é abundantemente iluminado por um lanternim gigante, que mal se ajusta ao telhado, por suas dimensões exageradas.



Figuras 5-10 – Casa Tucker. Westchester County, NY. 1974. Arquitetos Venturi e Scott Brown e Associados.

Os arquitetos referem-se à casa como clássica, desde que o foco central é a simetria e a monumentalidade, apesar de suas pequenas dimensões. Relembrando o que já havia dito sobre a casa de sua mãe, Venturi ressalta que “pelo menos para um

americano, deve parecer como um desenho de uma casa feito por uma criança”. Embora em tema e em muitos aspectos formais diferente de sua casa em Vail, Colorado, de 1975, podemos ainda aplicar à casa Tucker pelo menos uma das inspirações daquela, que trarão bem à tona o seu lado grotesco, distante do universo da arquitetura “séria”: a figura da casa das bruxas do conto João e Maria, dos irmãos Grimm⁴⁰⁴.

5.4.3 – SINTAXE GROTESCA

Até aqui falamos do grotesco que aparece na obra de Robert Venturi e Denise Scott apenas nos elementos. Às vezes, porém, os arquitetos preservam a esses e trabalham na sintaxe entre eles. É o que acontece no edifício da Ala Sainsbury da National Gallery, em Londres. Neste exemplo, os elementos são preservados. A coluna coríntia replica aquela existente no edifício vizinho, ao qual a extensão projetada se liga.



Figuras 5.11 e 5.12 – Ala Sainsbury da National Gallery. Londres, 1991
Arquitetos Venturi, Scott Brown e associados.

Esta fachada, entretanto, é um *divertissement* arquitetônico onde o tempo é representado espacialmente, qual em uma história em quadrinhos, e a ordem coríntia vai sendo modificada a medida em que a fachada se desenvolve e se afasta do edifício de Wilkins. A modinatura do friso vai se simplificando e o espaçamento entre colunas vai aumentando a ponto de, na última coluna, esta aparecer sem apoiar nenhuma arquivada, qual estivesse pendurada na parede.

Jogo semelhante, embora contrário, que resulta em um estranhamento da ordem clássica, foi utilizado, guardadas as diferenças, pelo próprio Miguelangelo, no vestíbulo da Biblioteca Laurenziana. Neste caso, as pilastras não estão projetadas do

⁴⁰⁴ Cf. VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, p. 272.

muro, mas embutidas neste, o que contraria a própria natureza deste elemento estrutural.



Figuras 5-13 e 5-14 – Biblioteca Laurenziana. Florença, 1525. Arquiteto Miguelangelo. Vestíbulo e detalhe da pilastra.

5.4.4 – SURREALISMO GROTESCO

Venturi se utiliza do grotesco no mais das vezes em sua feição medieval e renascentista, de acordo com a classificação de Bahktin, qual um divertimento que parodia a festa oficial e sua pretensão de imutabilidade. É alegre e jovial, desfigurando a cultura oficial e buscando a liberação de uma verdade tida como dominante. Porém em certos edifícios, esta jovialidade desaparece e os arquitetos vão buscar um outro tipo de inspiração, não menos grotesca, porém menos divertida, tocando em questões de natureza metafísica. É o que ocorre quando encontram sua inspiração no surrealismo. Neste caso, os arquitetos aproximam-se de um outro tipo, o grotesco romântico, segundo Bahktin. Servindo “agora para expressar uma visão de mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes”.⁴⁰⁵

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de

⁴⁰⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987, p. 32.

câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo. [...] O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras "sérias"; mas no grotesco romântico o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo.⁴⁰⁶

Dentre as muitas incursões de Venturi e Scott Brown no surrealismo grotesco, dois exemplos são marcantes por sua expressão na obra dos arquitetos. O primeiro deles é a Franklin Court, a que já nos referimos, cuja estrutura fantasma pode ser lida como um aporte grotesco, de chave surrealista.

A Casa Vanna Venturi, entretanto, destaca-se sob este aspecto. Também já nos referimos a este edifício mas, neste momento abordaremos sob outra ótica. Ao lado do divertido jogo do arquiteto com as questões da arquitetura, jogo este que está presente em todos os seus edifícios, afinal, aqui possui o traço fundamental de um delicado e emocionado gesto de amor entre um filho e sua mãe.⁴⁰⁷

A ligação emocional de Venturi para com sua mãe e com os objetos com os quais ela se rodeava garantem para a casa Vanna Venturi uma natureza altamente específica; não poderia ter sido projetada por qualquer outro arquiteto para qualquer outro cliente. [...] A lógica e coerência da planta e do corte são propositalmente interrompidas [...] Nesta casa, Robert Venturi não está simplesmente criando significados, mas também, como filho, chegando a um acordo com o passado de sua mãe e o seu próprio. Este processo é divertido e interminável, com sua estrutura fragmentária e apoiada na memória individual.⁴⁰⁸

Nesta casa a ênfase é posta no fragmento, ou em uma série de fragmentos colocados não de maneira articulada e lógica, mas criando sua própria lógica. Um destes elementos, o mais bizarro, ou grotesco, no sentido que damos ao termo neste

⁴⁰⁶ BAKHTIN, Mikhail. Idem, p. 33.

⁴⁰⁷ SCULLY, Vincent "Everybody Needs Everything:" in: Schwartz, *Mother's House*, 39-57, esp. 40-41. Apud FRIEDMAN, Alice T. *Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998, p. 188 e seg.

⁴⁰⁸ FRIEDMAN, Alice T. "It's a wise child: The Vanna Venturi House" In: FRIEDMAN, Alice T. *Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998, p. 188 e seg. Tradução nossa.

texto, é a escada do segundo pavimento que começa lateralmente à escada principal, e termina contra a parede. O próprio arquiteto nos fala dela.

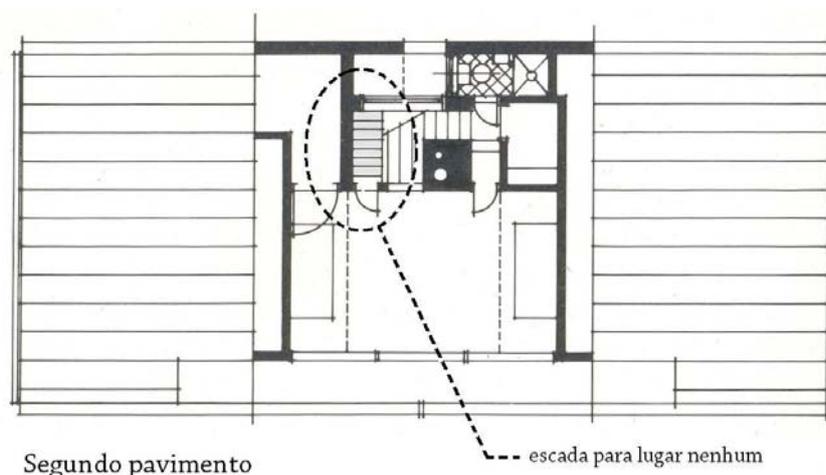


Figura 5-15 – Casa Vanna Venturi. Planta do 2º pavimento. Escada para lugar nenhum.

A pequena "escada para lugar nenhum" do segundo pavimento se adapta desajeitadamente ao espaço que lhe é deixado no núcleo; em certo sentido, não vai a lugar nenhum e é bizarra; por outro lado, se parece com uma escada apoiada contra um muro para lavar as janelas superiores e pintar o lanternim.⁴⁰⁹

Somos tentados a ver esta escada com um conteúdo muito maior do que aquele assumido ou declarado pelo autor. A escada utópica (lembramos que *utopia* quer dizer *lugar que não existe*, ou *lugar nenhum*) expressa inconscientemente a condição da tetralidade estabelecida por Martin Heidegger⁴¹⁰, sobretudo, a quarta condição, a de habitar como mortais, ou de seres capazes da morte. Não seria esta escada, uma escada que conduza a uma outra vida? Que a parede onde a escada se

⁴⁰⁹ VENTURI, R. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966 (2ª ed. 1977). P. 118. Tradução nossa.

⁴¹⁰ Segundo o filósofo Martin Heidegger, o ato de construir, qualquer coisa que seja não é ato isolado, mas pertence ao domínio do habitar, domínio esse que contém a relação cultural persistente entre o homem e o espaço. E o habitar, por sua vez, não é simplesmente abrigar-se, de maneira transitória ou permanente, a si e aos seus debaixo de um teto, mas estende-se em uma vasta rede de conexões. Habitar é a maneira pela qual os mortais estão na terra, e este ato de habitar se desdobra em uma situação múltipla que Heidegger chama tetralidade. Habitar, para o homem, é estar na terra, que floresce e frutifica e lhe dá a água, o alimento e os materiais e as leis para construir o seu abrigo. Mas habitar é também estar sob o céu, a trilha do sol e da lua, do brilho do dia e da escuridão da noite, da clemência ou inclemência do tempo. Habitar significa também estar diante das divindades, das quais esperamos, quando toda esperança nos falta, no alto de nossa graça ou no mais profundo de nosso desalento. Finalmente, para completar a tetralidade heideggeriana, habitamos como mortais. Esta última condição não significa apenas esperar cegamente o fim, mas ser capaz de realizar a morte e praticá-la como parte do ciclo da vida. HEIDEGGER, Martin. "Building, dwelling, thinking" In: LEACH, Neil (Ed.). *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997. Tradução nossa.

apóia a limita apenas em nosso plano material, e esta "escada para lugar nenhum" prossegue em outro plano, conduzindo simbolicamente sua querida mãe para o alto, para o céu?

Tivemos em mente, ao buscar apoio em duas consagradas teorias, em Nietzsche e Bakhtin colocar a presença do grotesco na obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown em um plano teórico diferente e mais elevado do que inconseqüentes jogos de elementos e figuras, não uma mostragem completa da ocorrência desses elementos, mas uma exposição geral. A cada uma destas manifestações poderiam ser acrescentados inúmeros outros exemplos, que sem dúvida enriqueceriam a nossa exposição, mas cremos que estes exemplos mostrados são suficientes para uma clara argumentação.



Figuras 5.16 e 5.17 – Casa Vanna Venturi. Escada para lugar nenhum.

CAPÍTULO 6

O PENSAMENTO FRACO NA OBRA DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

6.1 – PÓS-MODERNISMO E PENSAMENTO FRACO

Robert Venturi e Denise Scott Brown não são conclusivos quanto à sua associação com a chamada arquitetura Pós-Moderna. Em ensaio publicado em 1981⁴¹¹, Robert Venturi declara que, embora tenha em comum com os pós-modernistas a inclinação pela adoção de símbolos na arquitetura, o vocabulário historicista clássico utilizado por esses arquitetos, é ainda muito “puro” e “consistente”, e “não admite a diversidade sensível e adaptável à pluralidade de gostos e culturas aos quais nossa arquitetura deve atender”.⁴¹² Continua dizendo ser o simbolismo dos pós-modernistas americanos simplista e esotérico, não conseguindo se afastar de uma linha que liga Le Corbusier a Ledoux, constituindo-se assim um simbolismo imposto à cultura americana como o fora o Estilo Internacional, e não um simbolismo buscado caso a caso, no contexto, na história local e nas tecnologias expedientes, nas suas raízes e fundamentos, como no caso de sua própria arquitetura.⁴¹³

Por vezes, seus seguidores exacerbam as diferenças, com argumentos retóricos, como ao dizer que nunca deveria ser debitada a Venturi e Scott Brown uma ligação com um “desatrelado Pós-modernismo”, que seria “o mesmo que creditar a Thomas Edison a invenção das discotecas.”⁴¹⁴

⁴¹¹ “The RIBA Annual Discourse”, 1981. Apud VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 104-107.

⁴¹² Idem, ibidem. P.104.

⁴¹³ Idem, ibidem.

⁴¹⁴ Robert Miller (AIA). In: Architectural Record. Apud <http://www.vsba.com/whoweare/index.html>. Acessado em 18/10/2010, às 18h e 14min. Tradução nossa.

Venturi e Scott Brown declaram-se por outro lado, seguidores, embora de uma maneira livre, do Modernismo.

Se nos somos, afinal, suficientemente “Pós-modernos” para aceitar a contradição entre forma e estrutura, nós somos ainda suficientemente “Modernos” para rejeitar a “desonestidade” formal ou estrutural. Embora nós não sejamos obrigados a expressar a estrutura, nós não desejamos falsificá-la.⁴¹⁵

Venturi se declarava, nos anos 1980, de acordo com as bases teóricas do Pós-modernismo⁴¹⁶, embora visse muito do que se escrevia como forma de promoção e um subterfúgio para não enfrentar os reais problemas da arquitetura.⁴¹⁷ Aceitavam os arquitetos ditos pós-modernistas a proclamada independência com relação ao Modernismo e ao seu vocabulário limitado e rígida ideologia, porém pensavam que na prática, o novo vocabulário destes, embora diferente, era também limitado em alcance e também dogmático, não provendo a diversidade simbólica requerida pela arquitetura de então e a relevância cultural apropriada para a época.⁴¹⁸

Toda essa discussão, entretanto, está limitada à versão arquitetônica do Pós-modernismo – o PoMo⁴¹⁹, aos desdobramentos que as questões maiores haviam levantado neste quadro teórico mais amplo da cultura e da sociedade. Denise Scott Brown, mais recentemente, escreveu sobre a relação do casal com os arquitetos e os temas da pós-modernidade.

Nossos temas têm origens mais sofridas e obstinadas e foram coloridas pelos eventos por direitos sociais e civis de 1960. Alguns eram decerto, também temas do Pós-modernismo, porque os filósofos pós-modernistas trilharam caminhos semelhantes aos nossos; mas isto não é verdadeiro para o PoMo, a forma arquitetônica do movimento [...] Estamos em simpatia com os temas pós-modernos que têm a ver com sociedade de massas, pluralismo, perda da inocência pós-holocausto, e não fingimos uma visão

415 VENTURI, Robert. "Diversity, relevance and representation in historicism". In: VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 113.

416 Idem, ibidem.

417 "The RIBA Annual Discourse", 1981. Apud VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 104.

418 VENTURI, Robert. "Diversity, relevance and representation in historicism". In: VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 113.

419 Abreviatura de "Postmodern", usualmente aplicada aos arquitetos pós-modernistas, mas que não inclui filósofos, críticos de arte etc. Uma abreviatura semelhante, "Decon" é utilizada correntemente para nomear os arquitetos desconstrutivistas.

simplória de que isto não é relevante – mas eu tenho ouvido estes temas expostos de maneira mais convincente por teólogos que por arquitetos.⁴²⁰

É desta maneira, no confronto com os temas do pós-modernismo tratado por filósofos, e em particular por um filósofo, Gianni Vattimo⁴²¹, cuja visão sobre o pós-modernismo é bem definitiva e abrangente, que queremos, neste momento, nos debruçar com respeito às idéias de Denise Scott Brown e Robert Venturi.

6.2 – O PENSAMENTO FRACO

O termo *pensamento fraco* foi cunhado por Gianni Vattimo para designar um novo modo de encarar a filosofia e seus temas no último quartel do século XX, constituindo-se em uma versão própria do pensamento pós-moderno. A idéia básica, o seu ponto de partida, é a constatação de que não existe, hoje em dia, nenhuma possibilidade de se alcançar, por meio do pensamento, qualquer verdade definitiva a respeito dos temas tradicionais da filosofia. Tudo o que se pode conseguir são afirmações relativas e condicionadas pela época, local e condições sociais, políticas e culturais.

O *pensamento fraco* estabelece-se como uma oposição ao *pensamento forte*, este último definido como envolvente da filosofia oitocentista, filiada à tradição grega e judaico-cristã, que caracterizam a Era Moderna: racionalismo, empirismo, positivismo, marxismo, historicismo e também os seus desdobramentos da primeira metade do século XX, como o pragmatismo, a filosofia analítica etc. Este *pensamento forte* é baseado em idéias e conceitos absolutos e inquestionáveis como *ser, sujeito, verdade, história, Deus*, os quais não mais podem ajudar, segundo o filósofo italiano, a entender o mundo atual e nele operar.

Vattimo defende uma posição niilista, conseqüência de uma releitura de Nietzsche e Heidegger, vendo nela nossa única possibilidade de liberdade.⁴²²

⁴²⁰ SCOTT-BROWN, Denise. "Some ideas and their history" In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 119.

⁴²¹ Gianterisio Vattimo (Turim, 1936) é um filósofo e político italiano, um dos expoentes do Pós-Modernismo filosófico europeu. Foi discípulo de Luigi Pareyson, Karl Löwith e Hans-Georg Gadamer, cujo pensamento introduziu na Itália. Em 1964, tornou-se professor de Estética na Universidade de Turim e, a partir de 1982, de Filosofia Teorética. Ensinou em várias universidades dos Estados Unidos. É diretor da *Rivista di estetica*, membro de comissões científicas de vários periódicos italianos e estrangeiros e sócio-correspondente da Academia de Ciência de Turim.

⁴²² VATTIMO, Gianni. *O fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 16.

Obviamente, niilismo não significa a negação de tudo, ou o elogio do nada, uma distorcida aceção vulgar do termo, mas uma posição filosófica relativa e que Vattimo resume, a respeito deste conceito em Nietzsche, como a “morte de Deus e a desvalorização dos valores supremos”,⁴²³ A morte de Deus nietzscheana não é um anúncio ou constatação de sua não existência mas o reconhecimento da impossibilidade da enunciação desta existência. Da mesma forma, este anúncio implica o reconhecimento da não existência de uma estrutura estável do ser.

Esta idéia repercute em Heidegger, para quem a consumação do niilismo é tudo o que devemos esperar e almejar.⁴²⁴ É necessário “abandonar o ser como fundamento”.⁴²⁵ Heidegger propõe pensar o ser em termos de tomar consciência, pois não o encontra em uma estrutura estável, e nem tampouco aceita a necessidade lógica deste em um processo de conhecimento e interpretação.

O ser não acontece na presença, mas apenas na lembrança porque (ou simplesmente: isto significa que) não se define mais como o que está, mas apenas com o que se transmite: o ser é envio, destinação.⁴²⁶

Esta é talvez a idéia central do pensamento fraco: o ser não é, mas acontece; não é, mas se transmite. Não existem estruturas sólidas, estáveis, atemporais, anteriores à existência, mas um processo de construção, cotidiano e ininterrupto. Daí ver o niilismo como uma possibilidade para substituir a metafísica forte, o que implica em aceitar a nossa condição contingente e finita e partir para uma experiência “historicamente qualificada e culturalmente densa”⁴²⁷

O enfraquecimento do (da noção de) ser, o tornar claro sua essência temporal (ainda, e sobretudo: efemeridade, nascimento-morte, transmissão esbatida, acúmulo antiquarial) se repercute profundamente no modo de conceber o pensamento e o Ser que não é “sujeito”. O pensamento fraco deseja articular esta repercussão e assim preparar uma nova ontologia.⁴²⁸

Uma das estruturas fortes, que Vattimo pretende superar é a leitura dialética da História, que marcou profundamente o pensamento europeu no século XX. Vattimo

⁴²³ Idem, p. 4.

⁴²⁴ Idem, ibidem.

⁴²⁵ VATTIMO, Gianni. “Dialettica, differenza, pensiero debole.” In: VATTIMO, G. e ROVATTI, P. A. *// pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983. P. 22. Tradução nossa.

⁴²⁶ Idem, ibidem

⁴²⁷ Idem. P. 13

⁴²⁸ Idem, p. 20.

vale-se de uma leitura de Sartre⁴²⁹ e Benjamin⁴³⁰ para esta empresa. Fazendo uma crítica no sentido kantiano do termo, Sartre busca as condições de possibilidade de um ponto de vista total, não ideológico, pela via da dialética, do sentido da história. Benjamin submete à crítica a imagem do tempo histórico. A história, no sentido tradicional, é vista como a história dos vencedores, que, na prática, tanto quanto na memória, exclui as possibilidades, valores e imagens dos vencidos. O materialismo histórico, que pretendia uma visão diferente, resgatando o que fora excluído e esquecido na história dos vencedores, uma vez vencedor, não se pode furtar ao mesmo destino, mas se transforma em uma nova força que se exercita em outro ato de exclusão.⁴³¹

[...] O pensamento dialético novecentista, tendo superado a razão da inversão marxista do idealismo, se apresenta como pensamento da totalidade e pensamento da reapropriação, reivindicando como materialismo o resgate daquilo que a cultura dos dominadores excluiu. Mas “a parte maldita”, que foi excluída da cultura dos dominadores, não se deixa facilmente reaparecer em uma totalização: os excluídos têm experimentado do fato de que a própria noção de totalidade é uma noção senhorial, dos dominadores.⁴³²

A preocupação de Benjamin é que, segundo o materialismo histórico, nem todo o passado deve ser resgatado, mas somente aquele que propicie uma alternativa ao projeto burguês. Isto contamina o pensamento dialético com a questão da ideologia que este desejava superar. “O Messias não vem somente como redentor, mas como vencedor do Anticristo”.⁴³³ Daí, conclui Vattimo

[...] No desenvolvimento do pensamento dialético novecentista, vem à luz uma tendência dissolutiva que o esquema dialético não consegue mais controlar [...] O significado desta tendência consiste em destacar que a abordagem dialética do problema da alienação e da reapropriação é profundamente cúmplice da alienação que deveria combater: a idéia de totalidade e de reapropriação, doutrinas de todo

⁴²⁹ SATRE, Jean-Paul. “Crítica da Razão dialética.” *(Critique de la raison dialectique précède de Question de méthode*. Paris : Gallimard, 1960

⁴³⁰ BENJAMIN, Walter. “Tese de filosofia da história.”

⁴³¹ VATTIMO, Gianni. “Dialettica, differenza, pensiero debole.” In: VATTIMO, G. e ROVATTI, P. A. *Il pensiero debole*. Milão: Feltrinelli, 1983. P. 16.

⁴³² Idem, p. 17.

⁴³³ BENJAMIN, Walter. “Tese 6.” *Teses de filosofia da história*. Apud VATTIMO, Gianni. “Dialettica, differenza, pensiero debole.” In: VATTIMO, G. e ROVATTI, P. A. *Il pensiero debole*. Milão: Feltrinelli, 1983. P. 16.

*pensamento dialético, são também noções metafísicas não criticáveis.*⁴³⁴

O projeto do pensamento fraco não está em Sartre e Benjamim, mas estes, ao acusarem os problemas da dialética, ensejam uma nova atitude com relação à história, chamada por Vattimo de hermenêutica, esta sim bem característica do pensamento fraco, pela qual os problemas não somente são vistos e reinterpretados de maneira inclusiva, dando oportunidade aos aspectos que a cultura dos dominadores excluiu, mas também são analisadas as razões dessa exclusão.

A história, vista desta maneira, perde sua característica idealista hegeliana de um sentido maior e absoluto que a percorreria; perde também sua característica teleológica, de um fim último, presente na idéia judaica-crista, do juízo final, mas também presente no materialismo dialético, de uma síntese no poder proletário. Estas são idéias fortes. Em troca, por meio do pensamento fraco, a história recupera a possibilidade da inclusão dos vencidos, ponto de partida do projeto materialista-dialético, e de uma nova visão, mais abrangente, do humano com suas diferenças culturais, das próprias diferenças diacrônicas, das questões de gênero e tantas outras até então menosprezadas.

A solução para as questões apontadas não somente por Sartre e Benjamin, mas também por Adorno e Bloch, está, segundo Vattimo, em uma retomada da questão da diferença heideggeriana, que aponta para o enfraquecimento da idéia de Ser. O termo *diferença* é primeiramente visto na perspectiva heideggeriana da diferença ontológica entre ser – estrutura estável e imutável, e ente. A partir daí se desdobra nas diferenças sincrônicas entre culturas, nas diferenças características da irredutibilidade e peculiaridade dos sexos etc. na impossibilidade, enfim, do estabelecimento de padrões únicos de comportamento e gosto.

O novo ser, dentro desta perspectiva é um acontecimento histórico-cultural, que se institui e se transforma em uma existência enfraquecida pelo distanciamento, porém acessível ao homem. Os desdobramentos desta diferença são aquilo que Vattimo chama de pensamento fraco. O pensamento autêntico não é mais do rigor demonstrativo e da lógica da verificação, tão caros à ciência oitocentista e novecentista, mas aquele o instrumento estético da intuição.⁴³⁵ Menos que estabelecer como verdadeiro a proximidade da proposição com a coisa, o verdadeiro,

⁴³⁴ VATTIMO. Gianni. "Dialectica, differenza, pensiero debole." In: VATTIMO, G. e ROVATTI, P. A. *// pensiero debole*. Milão: Feltrinelli, 1983. P. 17.

⁴³⁵ Idem, p. 24.

é antes de tudo a liberdade e abertura do horizonte dentro do qual toda conformidade se torna possível.⁴³⁶

Vivemos em um mundo em que não faz mais sentido a procura da verdade, no sentido forte do termo, mas apenas em seu sentido fraco, mais provisório e menos convincente. A própria noção de verdade científica, hoje o sabemos, tem muito de retórico, em suas proposições. Trata-se de um modelo mais estético do que científico, pois a validade e verificabilidade da ciência está muito mais ligado à persuasão do que à demonstração.⁴³⁷ Assim sendo, a arte vai dividir com a ciência a tarefa heideggeriana de “por em obra a verdade”.

6.3 – O PENSAMENTO FRACO NA ARQUITETURA

A tarefa de transpor para a arquitetura as idéias de Vattimo seria muito mais difícil se ele não se tivesse antecipado a nós, e conduzido, de próprio punho esta transposição. A arquitetura, e as artes plásticas em geral, são um tema recorrente no filósofo italiano, assim como o foram também em Heidegger. Ambos os filósofos nos deixaram importantes peças de reflexão, até mesmo pela importância que estes atribuem ao papel da arte e à arquitetura em seu quadro de reflexão.

[A arte] atrai para si a atenção do observador e, por outro lado, remete-o também além de si mesma, em direção àquele contexto vital mais vasto que a acompanha.⁴³⁸

Também na arquitetura se constata uma diferença entre o pensamento forte e o pensamento fraco. O Movimento Moderno identificava-se com o pensamento forte. As vanguardas arquitetônicas do início do século XX propunham-se ser uma resposta definitiva da arquitetura para o grande projeto iluminista, em tudo que este implicava, de relação com a natureza, de referência a estruturas racionais sólidas e estáveis. Uma resposta que ainda não havia sido dada no século XIX, época em que os arquitetos ainda enfrentavam grandes questões estruturais relacionadas com a sua posição na sociedade e com o papel dos novos materiais e migrações sociais e suas práticas. Em tudo e por tudo, os arquitetos buscavam para a sua arte referências fortes.

⁴³⁶ Idem, ibidem

⁴³⁷ VATTIMO, Gianni. *O fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 87.

⁴³⁸ HEIDEGGER, Martin. In: VATTIMO, Gianni. *O fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 78.

Do ponto de vista estético, veja-se, por exemplo, a redução elemental proposta pelo Neoplasticismo, com suas figuras pictóricas reduzidas a linhas retas ortogonais e cores primárias; na arquitetura, os elementos compositivos reduzidos a planos horizontais e verticais abstratos. Veja-se ainda a concepção miesiana minimalista, reduzindo o projeto a poucos elementos estruturais, o famoso “menos é mais”. A interdição ao ornamento, cujo maior arauto foi Adolf Loos, integra-se literalmente a esta busca de estruturas fortes. Que dizer então do resgate corbusiano do número de ouro.

Fora do plano estético, a ética e a práxis arquitetônicas modernistas das vanguardas arquitetônicas ligavam-se fortemente ao pensamento social, tal como visto pelo materialismo dialético. Mais adiante, na evolução norte-americana, identificou-se com o pragmatismo daquele país, também um pensamento forte, que estabelecia o critério de uso prático, como o mais importante valor.

No mais imediato prosseguimento das idéias do Movimento Moderno, a transformação das poéticas vanguardistas no Estilo Internacional, as referências continuam relacionadas com o pensamento forte, isto é, com estruturas estáveis, acima dos embates regionais e das variações sincrônicas que desconhecem fronteiras. Os tópicos da chamada poética maquinista – a economia, a objetividade, o anti-individualismo, a interdição ao ornamento, o funcionalismo, o antimonumentalismo, a racionalidade, o anti-historicismo, o internacionalismo, a dessemantização – todos estes tem sua filiação a estruturas fortes.

Nos anos 1960, essas idéias relacionadas com a arquitetura vão conhecer alguma inflexão, sobretudo com a poética anti-industrial do Brutalismo, num certo simbolismo que aparece em Mies, com algumas atitudes projetuais dos novobrutalistas, sobretudo sua visão fenomenológica da arquitetura. Porém, em outros movimentos, as idéias fortes serão reforçadas. Temas como o “espaço universal”, “espaço eficiente”, “metabolismo”, “alta tecnologia”, que inspiraram os últimos movimentos da modernidade arquitetônica, são ainda representações tardias e hipertrofiadas do projeto inicial, ligado à Idade das Luzes.

O conceito de Pós-modernidade identifica-se com a caracterização de uma sociedade pós-industrial, uma tentativa de afirmar um salto de qualidade nas mudanças recentes, que muitos insistem em ver apenas como variações quantitativas. A idéia da comunicação instantânea, substituindo as telecomunicações; as seguras operações do capital financeiro mundial em muito excedendo as arriscadas relações do capital industrial; as economias terciária e informal da prestação de serviços substituindo a antiga economia industrial; a questão do conhecimento transformado em unidades informatizadas; a tecnologia se antecipando aos problemas que

supostamente a deveriam preceder; a Filosofia e a História abandonando as ambiciosas metanarrativas, como o Marxismo, e se concentrando em relatos temáticos; a família, nuclear e indissolúvel complexificando-se em múltiplas possibilidades, para incluir a nova reflexão sobre sexualidade e gênero; o Estado fraco substituindo o Estado ideológico, a urgência da substituição dos combustíveis fósseis por similares renováveis e uma relação mais respeitosa para com o meio ambiente ameaçado pela degradação.

É neste ambiente que surgem as manifestações da arquitetura Pós-moderna, e é nele que Vattimo propõe-se a discutir o “estado do projeto, e do projeto arquitetônico em particular”.⁴³⁹ Sua grande questão é como legitimar um projeto arquitetônico, quando não se pode mais utilizar como referência idéias “fortes, naturais, ou mesmo históricas”,⁴⁴⁰ em tudo diferente do ambiente que o precedeu, em seus aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais.

Para entender a posição e os conceitos de Vattimo com relação ao projeto arquitetônico na Pós-modernidade, temos que nos reportar à sua reflexão sobre dois pontos nodais do Pós-modernismo, que, por sua vez contrariam a posição do Movimento Moderno. Referimo-nos à questão do ornamento e do monumento.⁴⁴¹ Desnecessário dizer que fazer a apologia deste dois temas é, por si mesmo, entrar já no desvio da Pós-modernidade arquitetônica.

As origens do embate contra o ornamento coincidem com as origens do pensamento moderno na arquitetura. Vamos encontrar as primeiras discussões dentro da *Deutscher Werkbund*, tendo como contendores Hermann Muthesius e Henry van de Velde. O primeiro, defendendo o que chamava de forma-tipo, a forma de um objeto que possibilitasse sua reprodução mecânica, e o segundo em favor da expressão individual do artista, uma polêmica antiga mesmo nos primórdios do século XX e que já havia dado origem ao movimento *Arts And Crafts*. A personagem mais emblemática da luta contra o ornamento foi Adolf Loos, que investiu nela todas as forças, deixando registrada a sua posição em diversos artigos e ensaios, o mais famoso destes "Ornamento e crime"⁴⁴², um "manifesto anti-romântico, puritano e autoritário"⁴⁴³ de fundamentação discutível, com argumentos de natureza antropológica e psicológica, e cujas idéias representavam de certa maneira o "espírito da época", segundo as

⁴³⁹ VATTIMO, Gianni. "The end of modernity, the end of the project ?" In: LEACH, Neil (Ed.). *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997. P. 148 e seg.

⁴⁴⁰ Idem, p.

⁴⁴¹ Ver VATTIMO, Gianni. *O fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Em especial Capítulo V – Ornamento Monumento, p. 73-82.

⁴⁴² A versão original em alemão "*Ornament und Verbrechen*" foi publicado em 1908 (Frampton, 1993, p. 92) e posteriormente, em 1912, na revista *Der Sturm*, principal periódico ligado ao movimento expressionista (BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979. P. 135).

⁴⁴³ Banham, 1979, p.135.

vanguardas arquitetônicas. Le Corbusier fez da posição anti-ornamento de Loos, juntamente com as fantasias tecnológicas de Sant'Elia, a base de seu discurso em "Por uma arquitetura" ⁴⁴⁴.

A observação da forma das cidades nos anos 1950 provocou desconcertante insatisfação no público e nos críticos da cultura. Theodor Adorno refere-se a isto em um bem fundamentado ensaio sobre o pensamento de Adolf Loos.⁴⁴⁵ Não se via então, naquela ocasião, a utopia da plenitude estética, profetizada por Loos, mas apenas uma orientação objetiva, sem referências culturais, sem provocar nenhuma identidade com o cidadão, baseada em uma suposta vocação da matéria para determinada forma, gerando objetos arquitetônicos inteiramente construídos na mente, servindo a uma suposta sociedade que não mais precisava de símbolos.

O axioma de que o artista cumpre uma missão divina não mais se sustenta. Uma desmistificação geral, que começou no âmbito comercial, incrustou-se na arte. Com isto a diferença entre a arte completamente utilitária e a autônoma liberdade reduziu-se [e] formas puramente objetivas revelaram-se insuficientes, monótonas, deficientes e uma prática de mentes estreitas...⁴⁴⁶

A posição "anti-monumento" do Movimento Moderno pode ser vista sob diversos aspectos. Em primeiro lugar, o monumento era uma prática da arquitetura do passado, tanto imediato como remoto, uma prática vitoriana que urgia substituir. Nesta reflexão é importante colocar a questão do "fim da história". O próprio nome "Moderno" já traz, em si, o sentido do último, do mais recente, ao qual nada sucederia. Havia um sentimento de que era necessário romper com o passado. Os argumentos eram políticos, estilísticos, econômicos e retóricos.

Toda a arquitetura da modernidade, anterior ao século XX, fora construída sob o signo da ordem aristocrática ou burguesa, para exercer ou manifestar o seu poder. A arquitetura monumental não apenas representava este estado de coisas, como ajudava a mantê-lo. Os estilos, "qual plumas na cabeça de uma mulher" ⁴⁴⁷, não tinha mais razão de ser.

"A arquitetura tem destinos mais graves, suscetível de sublime, ela toca os instintos mais rudes pela sua objetividade; solicita as faculdades mais elevadas, pela sua própria abstração". ⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ Le Corbusier, 1989. Versão original "*Vers une architecture*" de 1923, Paris.

⁴⁴⁵ ADORNO, Theodor. "Functionalism Today". In: LEACH, Neil (Ed.). *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997. P. 6-19

⁴⁴⁶ Idem. P. 11.

⁴⁴⁷ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989. P. 13.

⁴⁴⁸ Idem. *ibidem*

Por outro lado, a crescente urbanização traz para a arquitetura o tema da economia, sobretudo de recursos, mas também de “energia” psíquica, como diria Adof Loos, de espaço, de formas.

“Não temos mais dinheiro para construir monumentos históricos”⁴⁴⁹

Vattimo, com base na ontologia fraca de Heidegger, vai reivindicar a volta do ornamento e do monumento na arquitetura, não uma monumentalidade “clássica e Hegeliana”⁴⁵⁰, mas uma monumentalidade que realiza a nova concepção do ser “que não é, mas se transmite, se envia”, que atrai a atenção do observador para remetê-lo para além da arte, para um mais amplo contexto vital que a acompanha.⁴⁵¹

O monumento é feito, decerto, para durar, mas não como presença plena daquilo de que porta a recordação; ao contrário, ele permanece justamente apenas como recordação (e a verdade do próprio ser, de resto, só se pode dar, para Heidegger, na forma de rememoração) [...] Já desde o início produzido na forma do que está morto, ou seja, não pela sua força, mas pela sua fraqueza.⁴⁵²

É sob este aspecto, do objeto que se remete, se transmite, como eco, ressonância, mensagem do passado, que se deve dar atenção ao contexto histórico e cultural.

Com relação ao ornamento, este tem capital importância na ontologia fraca, pois é justamente a idéia do ser metafísico que legitima a desvalorização do ornamento; a essência, o duradouro, a certeza são substituídas, no pensamento fraco pelo acidental e mutável, pela vagueza e imprecisão do horizonte do mundo. O ornamento representa justamente o caráter periférico e marginal da arte.⁴⁵³ Segundo o pensamento de Heidegger, a arte tem um papel de “por-em-obra a verdade”, não, obviamente uma verdade metafísica, que implica na evidência e na estabilidade, mas uma verdade inessencial, eventual, mas que tem um caráter de abertura, de liberdade de dilatação da visão. A arte ornamental assume pois o papel de um pano de fundo, não exatamente um segundo plano, mas um plano que evidencia e realça a figura.⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989. P. 6.

⁴⁵⁰ VATTIMO, Gianni. *O fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 83

⁴⁵¹ Idem, P. 78.

⁴⁵² Idem, P. 82-83.

⁴⁵³ Idem, P. 82.

⁴⁵⁴ Idem, P. 79.

Neste quadro atual, Vattimo propõe três pontos a considerar, como critério de legitimação do projeto arquitetônico. Primeiramente deve-se considerar que o pôr-em-obra a verdade heideggeriano não mais admite a eleição de uma comunidade como sendo a mais evoluída, idéia que encontramos subjacente na estética de Hegel, referindo-se obviamente à comunidade européia do século XIX.⁴⁵⁵ Não se pode mais desprezar qualquer outra visão de mundo, e a legitimação estética de um projeto somente pode se dar quando, em uma mesma obra, se considera a capacidade de convivência de representações diversas, de “todas as comunidades que encontraram sua voz”, para usar a expressão de Ricoeur, “no conflito de interpretações no qual vivemos.”⁴⁵⁶

Como segundo ponto, deve-se dar lugar a um novo conceito de monumentalidade, que enseje a presença do simbólico e ornamental, uma vez que a necessidade do ornamento parece reafirmar-se, quem sabe substituindo as razões dedutíveis e metafísicas, que desapareceram.⁴⁵⁷

O terceiro ponto refere-se à necessidade de o arquiteto ser, cada vez mais, um “operador simbólico” e menos um criador de formas, atuando em dois sentidos, no enraizamento a um lugar e na consciência da multiplicidade. Segundo o filósofo, o arquiteto não é mais um “funcionário da humanidade”, no sentido de um agente de uma representação “forte” do mundo, nem tampouco um “racionalista dedutivo” mas um “funcionário” de uma sociedade feita de comunidades.

Mesmo quando se diz fazer explicitamente referência a uma comunidade, isto não mais acontece. A inocência está perdida e é necessário ser capaz de trabalhar em uma zona intermediária entre o enraizamento em um lugar – em uma comunidade – e uma explícita consciência da multiplicidade. Isto é o que eu quero dizer por uma “nova monumentalidade”; construir cidades onde uma pessoa possa reconhecer-se, não apenas no sentido de valores partilhados, mas também no sentido de se reconhecer onde está, reconhecer marcas distintas.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ VATTIMO. Gianni. "The end of modernity, the end of the project ?" In: LEACH, Neil (Ed.). *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997. P. 152. Tradução nossa.

⁴⁵⁶ Idem, ibidem.

⁴⁵⁷ Idem, p. 153.

⁴⁵⁸ Idem, p. 154.

6.4 – O PENSAMENTO FRACO NA OBRA DE VENTURI E SCOTT BROWN

Robert Venturi e Denise Scott Brown aproximam-se da idéia de pensamento fraco de diversas maneiras: em suas idéias sobre o contexto, sobre o ornamento aplicado, sobre a simbolização, sobre a pluralidade de vozes, sobre a monumentalização. Em 1982, Venturi escrevia a respeito da necessidade que sentiam os grandes mestres novecentistas de serem coerentes em seu vocabulário e fiéis em suas determinações.

Para estes mestres⁴⁵⁹, variações de estilo em sua própria obra implicavam em indecisão e falta de compromisso com um ideal unificado [...] O vocabulário original do arquiteto individualmente era combinado curiosamente com um rígido ideal de unidade formal para a arquitetura como um todo [...] Este não é mais o caso. Enquanto a força dos mestres modernos estava na consistência, a nossa está na diversidade.⁴⁶⁰

A busca da diversidade vai dar a Venturi e Scott Brown aquele aparato do operador simbólico de que nos fala Vattimo. Um descenso na estrutura simbólica do sítio, da comunidade, da história, da tecnologia, no qual se insere e à qual submete o projeto e mesmo o programa em questão, este descenso é sempre o ponto de partida de Venturi e Scott Brown. Seja uma pequena casa com o perfil de uma cabana tradicional, feita em madeira e ostentando grandes símbolos náuticos, no litoral do Estado de Connecticut,⁴⁶¹ seja uma adição, em linguagem neoclássica a uma grande galeria em Londres, ou ainda um volume regular e abstrato de um grande paralelepípedo, revestido com cerâmica esmaltada colorida, no centro da Filadélfia⁴⁶², sempre o gesto de ataque do projeto é o ambiente histórico e cultural que o gera e no qual opera. Não as 'questões de estrutura' de Mies, nem as formas abstratas de Corbusier, tampouco o centrismo elementarista dos neoplasticistas, mas uma leitura do que antecede e justifica o edifício a ser projetado, ampliado ou reciclado, o qual não se insere no seu ambiente apenas por um pretexto funcional, mas que passa a fazer parte daquele meio, qual uma forma entre outras, nem mais importante nem menos, mas para dar continuidade à vida daquele sítio. Uma idéia muito semelhante

⁴⁵⁹ Mies, Corbusier, Wright, Aalto

⁴⁶⁰ VENTURI, Robert. "Diversity, relevance and representation in historicism". Architectural Record, Junho de 1982. P. 114-119.

⁴⁶¹ Casa em Stony Creek, CN.

⁴⁶² Institute of Scientific Information.

àquela de “monumento” de Gianni Vattimo, cuja monumentalidade não é uma estratificação do passado, mas algo que atrai a atenção do observador para remete-lo a um outro complexo vital, a uma continuidade e transmissão do ser.

É importante notar que o Movimento Moderno é muitas vezes criticado por Venturi e Scott Brown não pelo que é ou foi, mas justamente por inspirar em seguidores tardios uma idéia de estratificação temporal que os seus criadores combatiam nas arquiteturas do passado. Não são as realizações dos grandes mestres o alvo das críticas. Venturi não cansa de declarar sua admiração por Le Corbusier, inclusive elegendo a Villa Savoye como seu edifício favorito do século XX ⁴⁶³. É justamente a entronização dos edifícios modernos como monumentos, à moda novecentista, ao qual nada se segue e do qual nada se transmite, que incomoda o casal de arquitetos. As formas e protocolos modernistas são exaustivamente utilizados por Venturi e Scott Brown. São, entretanto, colocados como fonte de referência de igual peso que as formas maneiristas do século XVII, ou a inquietação barroca do século XVIII. Miguelangelo, Lutyens, Furness e Le Corbusier participam do mesmo legado referencial. Veja-se por exemplo o já citado *Institute of Scientific Information*, ou o sua adição ao Allen Memorial Art Museum, ou ainda a renovação do *Rockefeller Hall*, na Universidade de Harvard, de 2008.

Sobre este último edifício é interessante notar que os arquitetos, que em sua mais recente lavra contam com a restauração e reciclagem de muitos edifícios tradicionais das universidades americanas, como o Perelman Quadrangle ⁴⁶⁴, a Biblioteca Fisher ⁴⁶⁵, o First Campus Center⁴⁶⁶ entre tantos outros, geralmente trabalhando com edifícios ecléticos, modernizando-os, tinham agora no Rockefeller Hall um legítimo moderno, projetado por Edward Barnes ⁴⁶⁷, em 1970, no alto de sua carreira.

⁴⁶³ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a annerist time*. Cambridge,MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 14.

⁴⁶⁴ Restauração do conjunto *The Perelman Quadrangle*, na Universidade da Pensilvânia, o primeiro local de reunião de estudantes dos Estados Unidos, composto de edifícios Neogóticos (Collegiate Gothic), por Venturi, Scott Brown and Associates, em 2000.

⁴⁶⁵ Fisher Fine Arts Library, Universidade da Pensilvânia. Restauração feita em 1991 por Venturi, Scott Brown and Associates do edifício projetado em estilo gótico veneziano por Frank Furness, inaugurado em 1890.

⁴⁶⁶ Renovação e expansão do Palmer Hall de 1923, tradicional Laboratório de Física da Universidade de Princeton, reciclado para um edifício de múltiplo uso. Completado em 2000.

⁴⁶⁷ Edward Larrabee Barnes (1915 –2004), prolífico arquiteto Americano nascido em Chicago, graduado em Harvard em 1938. Estudou Gropius e Breuer. Projetou edifícios importantes em sua longa carreira e foi membro da Urban Design Council de Nova Iorque.



Figura 6-1 – Perelman Quadrangle. Universidade da Pensilvânia. 2000. Arq. VSBA



Figura 6-2 – Biblioteca Fisher. Universidade da Pensilvânia. Arq. Frank Furness, 1891.



Figura 6-3 – Frist Campus Center. Princeton, Nova Jersey. 2000. Arquitetos VSBA.

Mais do que um trabalho igual a tantas outras intervenções, o moderno é aí colocado em uma perspectiva histórica, não como um monumento estratificado, de uma monumentalidade “clássica e hegeliana”, nos termos de Vattimo, mas como um edifício que pode envelhecer e se tornar em parte obsoleto, e mais do que isso, que pode ser atualizado e reciclado remetendo-se, transmitindo-se como eco e ressonância do passado, embora recente.



Figura 6-4 - Rockefeller Hall, Universidade de Harvard. Cambridge, Mass. Arquitetos VSBA, 2008

Esta idéia por um lado retira a força do edifício, que não é mais, como desejava o movimento moderno, atemporal e estável, mas lhe dá uma nova força ao permitir a sua continuidade histórica. Grandes mestres reivindicavam para a arquitetura um papel central, que era uma repercussão e expressão de uma centralidade maior, aquela centralidade ontológica do Ser. Muitas das estratégias de projeto do primeiro movimento moderno apontavam para a idéia de centralidade, e combatiam práticas contrárias. Entretanto, como diz Denise Scott Brown.

Na cidade, padrões inconstantes de atividades funcionam como mudanças em edifícios e seus contextos, com o passar do tempo. Cada um pode mudar em tempos diferentes, e isto pode provocar saltos na escala urbana. Considere-se a igreja de cidade pequena cuja torre domina a paisagem. Cem anos depois é rodeada de arranha-céus. No processo de mudança urbana, grandes edifícios substituem a aldeia. Isto causa descontinuidades que podem desestabilizar o conjunto; ainda que vitais mudanças urbanas no plano de fundo se tornem primeiro plano, o passado cede lugar ao presente. As arquiteturas renascentista e barroca que nós admiramos não vieram de verdes vales; edifícios medievais foram removidos para erguê-las. No embate entre mudança e permanência há certamente poucas respostas fáceis, mas entender os processos de mudança urbana e as relações inconstantes entre o edifício e o contexto mutantes podem ajudar.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ SCOTT-BROWN, Denise. "Context in Context" In: VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 178.

No que diz respeito ao ornamento, a posição de Venturi e Scott Brown converge também para o conceito de pensamento fraco, tal como definido por Vattimo, visto também como acidental e mutável, como um suplemento, mas resgatando para a arquitetura uma dilatação da visão, um plano de fundo. Advogam o uso explícito de ornamento, não somente aquele historicamente qualificado, das ordens clássicas ou dos tipos estilísticos, isto é, aquele tipo de ornamento representativo, mas também os mais abstratos padrões.

Mas há um tipo de ornamento, que tem sido aceito mas pouco empregado pelos pós-modernistas, talvez devido à sua predileção modernista residual pela simplicidade e pela predominante influência do Racionalismo italiano. Este ornamento consiste na aplicação de padrões em todas as superfícies.⁴⁶⁹

Padrões estes, segundo o autor, que podem ser abstratos, representativos ou simbólicos. Venturi e Scott Brown fazem uso sistemático deste tipo de ornamento, de padrões aplicados. Estes são o ornamento em sua mais pura instância, em sua característica mais periférica, existindo apenas por sua propriedade decorativa.⁴⁷⁰

Pois justamente este tipo de ornamento vai receber grande atenção dos arquitetos da Filadélfia, que lhes reserva um lugar preferencial na sua arquitetura, a qual chamam de abrigo decorado, uma arquitetura “fraca”, em oposição à arquitetura “forte” do “pato”.

Os padrões ornamentais diferem do simbolismo histórico, vernacular ou pop naquilo que lhes possibilita serem mais livres e menos consistentes, dependendo menos de associações. Podem ser extremamente significantes para a arquitetura atual e tem um enorme potencial de desenvolvimento.⁴⁷¹

Podemos dizer que se trata daquela verdade inessencial, afastada da evidência e estabilidade, mas, como apliques acidentais e mutáveis, imprecisos e vagos, que assume o caráter de identificação e de abertura, como diz Vattimo.

É oportuno, neste ponto, falar da capacidade de convivência de representações diversas e da multiplicidade de comunidades que encontram espaço para se

⁴⁶⁹ VENTURI, Robert. "Diversity, relevance and representation in historicism". In: VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 115.

⁴⁷⁰ Para maior esclarecimento sobre a utilização do ornamento e exemplos, ver adiante Capítulo 7, p. 242.

⁴⁷¹ Idem p. 110.

manifestarem, qual uma polifonia bahktiniana, uma poética da diferença representando uma ontologia da diferença. Arquitetos sem estilo, como Venturi e Scott Brown, descomprometidos com um ideal de unidade formal, vão mais facilmente ensejar a adequação de um edifício à comunidade para a qual este é projetado. Assim é que suas intervenções em campus universitários falam mais a linguagem do jovem adulto estudante, as intervenções em edifícios e sítios institucionais falam com propriedade da dignidade cívica e assim por diante. Neste ponto muito diferem da aspiração por um espaço universal, derradeira expressão do pensamento forte do modernismo, que solicitava do público uma irrestrita adesão à sua linguagem formal.

Mas há outras vozes. Lembremos aqui dos autores que identificaram a voz feminina na casa Vanna Venturi, como Alice Friedman, que define o edifício como a bela e mercurial ⁴⁷² filha primogênita do pós-modernismo ⁴⁷³. Ou Vincent Scully, que compara a célebre foto de Vanna Venturi, anti-heróica e feminista, sentada ao lado de um vaso de gerânios, como a versão pós-moderna do homem vitruviano.⁴⁷⁴

Não é somente a mulher que encontra voz nesta casa. Também as crianças.

Alguém disse que a casa de minha mãe parece como desenho de uma criança, representando os elementos fundamentais do abrigo – telhado inclinado, chaminé, porta e janelas. Eu gosto de pensar que é assim, pois isto aponta para uma nova essência, do que é casa e o que é elemental.⁴⁷⁵

Mas não se trata de um fato isolado. Também a sua Casa Tucker é identificada por Venturi como o desenho de uma criança.⁴⁷⁶ Sobre a casa Brant, em Vail, Colorado, Venturi fala de uma casa em uma ilustração de um livro de criança⁴⁷⁷, ou ainda da casa da bruxa do conto Joãozinho e Maria.⁴⁷⁸

⁴⁷² Pessoa de personalidade inquieta, curiosa, ativa (ex. personalidade mercurial).

⁴⁷³ FRIEDMAN, Alice T. "It' a Wise Child: The Vanna Venturi House". *Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History*. Nova Iorque. Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998. P. 188.

⁴⁷⁴ SCULLY, Vincent "Everybody Needs Everything" In: SCHAWARTS, Frederick (Ed) *Mother's House*. Nova Iorque: Rizzoli.

⁴⁷⁵ VENTURI, Robert. "Diversity, relevance and representation in historicism". In: VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 118.

⁴⁷⁶ VENTURI, Robert. "Learning the right lessons from Beaux-Arts" In: : VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 78.

⁴⁷⁷ Idem, p. 80.

⁴⁷⁸ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987. P. 272. Ver outras referências a esta casa no capítulo 1, p. 83 e capítulo 5, p. 182.

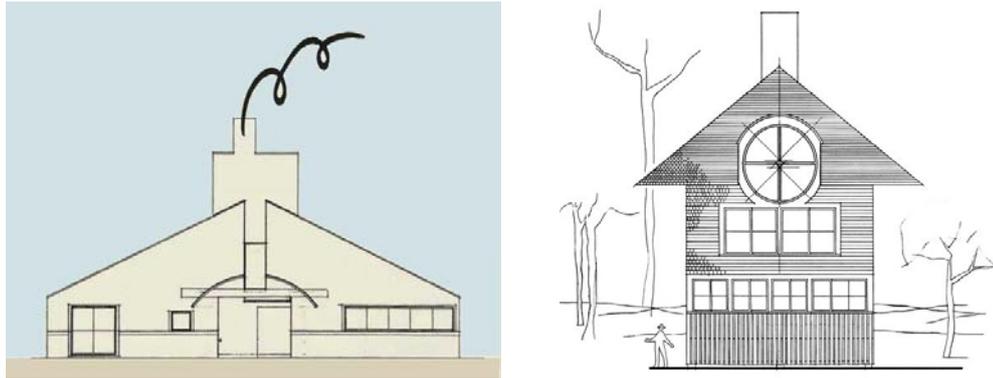


Figura 6-5 e 6-6 – Desenhos da Casa Vanna Venturi e Casa Tucker.



Figura 6-7 – Casa Brant, em Vail, Colorado. 1977. Arquitetos VSBA

Mas as crianças não tem voz na obra de Venturi e Scott Brown apenas de um modo oblíquo, como inspiração. Em outros momentos sua fala é mais direta, como no caso do Children Art Museu. Nele os arquitetos exploram a dicotomia entre um edifício institucional de adultos e um ambiente destinado a crianças. Um pórtico dos Cariakids ,uma galeria arco-iris, entre outros motivos, excitam a fantasia do seu público infantil. A pequena escala dos detalhes decorativos dialoga com a grande escala das colunas. O simbolismo é do museu adulto monumental, mas o detalhamento e os elementos decorativos são amigáveis e brincalhões com as crianças, em sua escala secundária.



Figura 6-8, 6-9 e 6-10 – Children Art Museu. Houton, Texas, 1992.

No capítulo das crianças, poderíamos falar ainda do Zoológico de Crianças, no Zoológico da Filadélfia, onde um mundo fantástico é recriado em uma escala lúdica, que permite à criança entrar em uma colméia, em uma flor ou em um ovo de dinossauro.



Figura 6-11, 6-12 e 6-13 – Children's Zoo, Philadelphia Zoological Gardens. 1985.

Podemos concluir voltando ao princípio. O gentil manifesto por uma arquitetura equívoca, primeiro capítulo do primeiro livro de Robert Venturi, pode ser lido como um manifesto do pensamento fraco em arquitetura. Agrada-lhe o que é equivoco. Prefere o híbrido ao puro, o distorcido ao direto, o ambíguo ao articulado, a riqueza de significados à clareza direta, o branco, preto e cinza ao branco ou preto, o mais ao menos. Tudo enfim conduzindo à inclusão e multiplicidade, ou em termos filosóficos atuais, a uma poética da diferença. Para Venturi os edifícios devem ser capazes de mudar e sobreviver a diferentes usos, a “sobreviver a uma máquina de cigarros”⁴⁷⁹

Em *Aprendendo com Las Vegas* torna-se mais clara sua proposta de substituir as referências imagísticas do vernacular industrial proposto pelo Le Corbusier, que possibilitavam a abstração desejada pela arquitetura modernista, pelo vernacular comercial, da *main street* e da *strip*, este atavicamente ligado à vitalidade confusa do dia-a-dia.

⁴⁷⁹ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Ar, 1966. P. 42.

CAPÍTULO 7

A DESCONSTRUÇÃO NA ARQUITETURA DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

7.1 – DESCONSTRUÇÃO E DESCONSTRUTIVISMO

A obra de Venturi não costuma ser associada ao conceito de desconstrução. Porém pretendemos provar que, tal como definido na filosofia pós-estruturalista, o termo se aplica, sim, à obra deste arquiteto, e vem cobrir e esclarecer aspectos importantes desta. É preciso, entretanto, antes de desenvolvermos a nossa argumentação, investigarmos a origem dos termos e sua aplicação no universo crítico da arquitetura, sempre sujeita a diversos mal-entendidos e considerações precipitadas.

Um desses mal-entendidos refere-se ao próprio conceito de desconstrução, oriundo da filosofia e da crítica de arte e sua ligação com a chamada arquitetura desconstrutivista. Esta ligação não é tão simples e direta quanto pode parecer, e tem sido alvo de muitas controvérsias. A questão é se este conceito orienta de fato, e de que maneira o faz, a produção dos arquitetos desconstrutivistas⁴⁸⁰. E aí se seguem algumas questões tais como: o conceito de desconstrução, quando aplicado à arquitetura, é sempre orientado no sentido das práticas de anamorfismo e deslocamento articular com o objeto arquitetônico, característica da obra desses arquitetos, ou admite outras atitudes conceituais? Qual a relação entre a desconstrução, o pós-modernismo e o pós-estruturalismo, campos conceituais que ora se identificam, ora se diferenciam? E outras tantas.

⁴⁸⁰ Referimo-nos como “arquitetos desconstrutivistas” aqueles que participaram da exposição do MoMA, de que falaremos adiante, e daqueles cuja obra se lhes assemelha.

É muito comum na crítica de arquitetura dos tempos atuais, por exemplo, a versão de que o Pós-modernismo foi um conjunto de práticas arquitetônicas dos anos 1970 e 1980 na Europa e Estados Unidos, e que nos anos 1990 estas práticas foram substituídas por aquelas do Desconstrutivismo. Muitas vezes estes comentários vem até mesmo acompanhados de certo acento de alívio, pois dessa forma o mundo da grande arquitetura estaria a salvo daquelas manifestações grotescas, bizarras, de freqüente mau gosto – segundo estes críticos –, características do Pós-modernismo. É uma versão que encontra certo respaldo em alguns pesos-pesados da crítica, como Bruno Zevi. Por ocasião da Exposição do MoMA de 1988, Bruno Zevi, em uma carta ao Comitê Internacional de Críticos de Arquitetura, atacava pesadamente o Pós-modernismo, e exaltava o Desconstrutivismo. Dizia Zevi

Ataquei publicamente Phil⁴⁸¹ por seu fanatismo por Mies van der Rohe, depois por seu "ecletismo moderno" e, recentemente, com particular desgosto, por seu vergonhoso Pós-modernismo. Mas estou satisfeito em reconhecer que, adotando a "arquitetura desconstrutivista", Philip Johnson teve uma posição corajosa. Ele pode ser um cínico, mas pelo menos é inteligente.

Estou certo de que cada um de vocês está pensando na importância da arquitetura desconstrutivista, no seu significado no atual panorama criativo, nas suas possíveis conseqüências. Pode-se ser contra ou a favor, mas não se pode ficar indiferente. Em minha opinião, através do desconstrutivismo, a arquitetura moderna está voltando para o caminho certo.⁴⁸²

Podemos inferir por essas palavras que, para Bruno Zevi, Desconstrutivismo é algo diferente de Pós-modernismo. Na verdade, muitos arquitetos e críticos tendem a limitar o Pós-modernismo apenas ao *historicismo abstrato*⁴⁸³. O próprio Charles Jencks é às vezes acusado desta prática. No seu livro *A linguagem da arquitetura pós-moderna*, entretanto, cita exemplos que estariam muito bem sob a chancela de desconstrutivismo. É o caso do edifício dos Irmãos Passarelli, em Roma, de 1965⁴⁸⁴, ou ainda da Casa III, de Peter Eisenman, em Lakeville, Connecticut, de 1971⁴⁸⁵. Na época daquele livro (1977), entretanto, o termo ainda não freqüentava os ensaios sobre arquitetura, o que somente viria a ocorrer no final dos anos 1980.

⁴⁸¹ Philip Johnson.

⁴⁸² Bruno Zevi, em carta de 15 de agosto de 1988 ao Comitê Internacional de Críticos de Arquitetura. Apud Projeto, n^o 118, jan-fev 1989

⁴⁸³ Sobre as correntes do Pós modernismo ver COLIN, Silvio, *Pós-modernismo. Repensando a arquitetura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2004.

⁴⁸⁴ Jencks, C. *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy, 1977. P. 79.

⁴⁸⁵ Idem, P. 67.



Figura 7-1 – Edifício Multiuso. Roma, 1965. Arq. Irmãos Passarelli

Limitar o Pós-modernismo apenas à tendência do historicismo abstrato é um reduativismo impossível de sustentar. Afinal de contas, não foi apenas o anti-historicismo das vanguardas que foi posto em questão, mas todo o conjunto de formulações da chamada *poética maquinista*, como a dessemantização, o internacionalismo, o estrito determinismo racional ou funcional, a extrema objetividade etc. Cada uma dessas posturas críticas gerou uma tendência, criando um quadro complexo e aberto. O próprio Venturi produziu uma obra marcada pela diversidade, em que o historicismo tem uma participação muitas vezes discreta.

Quanto à arquitetura desconstrutivista, sua ligação com o conceito de desconstrução é visto como problemático, até mesmo pelas pessoas mais ligadas à famosa exposição de 1988, como Mark Wigley, um dos curadores. Peter Eisenman manifestou-se publicamente contrário ao nome da exposição, preferindo dar-lhe o título *Violated Perfection*⁴⁸⁶; em diversas ocasiões, defendeu que seu trabalho deveria ser considerado pós-modernista, embora de uma maneira diferente de Robert Stern, Michael Greaves e Charles Moore.

O que pretendemos, nas próximas páginas, é esclarecer alguns pontos relativos a este tema, e provar que, estritamente falando, o trabalho de Venturi, em muitos aspectos consiste em uma desconstrução, segundo a acepção vigente do termo, tal como reivindicada por Jacques Derrida.

⁴⁸⁶ EISENMAN, Peter. "Interview by Charles Jencks" In: PAPANAKIS, Andreas; COOKE, Catherine & BENJAMIN, Andrew . (Ed.) *Deconstruction. Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli, 1989, p. 147

7.2 – A EXPOSIÇÃO *DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE*, DO MOMA.

O Desconstrutivismo na arquitetura começa a ser visto como tal, e a ser assim chamado a partir de dois eventos sincrônicos: o simpósio na Tate Gallery de Londres e a exposição *Deconstructivist Architecture*, acontecida no Museum of Modern Art de Nova Iorque, a partir de março de 1988. O termo *desconstrutivismo* guarda duas relações importantes que vão trazer para a matéria grandes motivos de discussão. Em primeiro lugar refere-se a *desconstrução*, um termo atavicamente ligado ao trabalho de Derrida na filosofia e crítica da literatura e das artes. Em segundo lugar, refere-se ao Construtivismo Soviético, movimento de vanguarda do início do século XX.

Ao apresentar a exposição que ajudou a organizar Mark Wigley, apressa-se em dizer que os projetos apresentados não derivam da “modalidade filosófica contemporânea chamada *desconstrução*”.⁴⁸⁷ Fica difícil entender esta afirmação quando era de conhecimento geral que Derrida, personalidade do mundo da filosofia que mais reivindica o termo *desconstrução*, havia colaborado em pessoa com dois dos arquitetos expostos, Peter Eisenman e Bernard Tschumi, por ocasião do concurso do parque La Villette, em 1983, fato que viria a repetir-se depois no livro *Chora L Works*, de Eisenman e Derrida.

Quanto ao Construtivismo Soviético, as ligações não são menos ambivalentes, a começar pelo próprio termo – *construtivismo* – usado em várias matérias (semiótica, pedagogia, crítica literária, crítica de arte em geral) para designar uma atitude mental criativa resultante de atos metódicos, identificáveis e repetíveis em oposição a outros atos criativos mais espontâneos, não identificáveis, portanto, não repetíveis. Em russo, o termo *konstruktsia* tem a ver com estrutura de idéias, arranjo de argumentos e organização mental; já o termo *stroitel'stvo*, a partir de *stroit*, refere-se à construção no sentido adotado por engenheiros, arquitetos e construtores⁴⁸⁸. Em uma visão panorâmica, o termo *construtivismo* designa ainda, no âmbito da história e da crítica arquitetônicas, toda a produção artística de vanguarda da recém-nascida União Soviética, nos anos 1920. Os diversos grupos e movimentos artísticos de então (UNOVIS⁴⁸⁹, ASNOVA⁴⁹⁰, OSA⁴⁹¹), e suas orientações às vezes conflitantes, que vão

⁴⁸⁷ JOHNSON, Philip e WIGLEY, Mark. *Arquitetura Deconstrutivista*. Barcelona, Gustavo Gili, 1988. P. 10.

⁴⁸⁸ Ver sobre o assunto COOKE, C. “Russian precursors” In: PAPANAKIS, A, COOKE, C e BENJAMIN, A. *Deconstruction. Omnibus volume*. Nova Iorque, Rizzoli. 1989. P. 11.

⁴⁸⁹ Grupo de artistas fundado e dirigido por Kazimir Malevich na *Escola de Arte Vitebsk*, em 1919. O nome é uma abreviação de Утвердители Нового Искусства (Grandes artistas da Nova Arte). O grupo teve a participação destacada dos arquitetos El Lissitzky e Illia Chashnik. O nome *PROUN*, cunhado por Lissitzky para seus objetos e instalações deriva de Pro-Unovis.

desde a profunda abstração ao forte colorido social, passando pela ousadia formal fundamentada na nascente teoria da Gestalt, são muitas vezes condensados sob o cunho *Construtivismo Soviético*.

Nos anos que precederam à revolução bolchevique, e nos anos que se lhe seguiram, a arquitetura ganhou enorme prestígio entre os artistas soviéticos. É que as outras artes, pintura e escultura, eram muitas vezes tidas como escapistas ou alienadas, enquanto que a arquitetura recebia melhor os conteúdos socializantes de que estavam impregnados os artistas. O fenômeno não ocorria somente na União Soviética, mas também na Alemanha e Holanda.

A arquitetura do chamado Construtivismo Soviético tinha então um programa extremamente renovador: uso e exposição de novos materiais e técnicas, formas inovativas, instáveis e desafiadoras, sem guardar relação com as formas do passado recente. Podemos, entretanto, diferenciar duas inspirações distintas para os projetos arquitetônicos de então. A primeira, de forte colorido social, refere-se à expressão de uma mudança política e social na arquitetura. A segunda inspiração, por sua vez, não tinha um claro caráter político, mas advinha das pesquisas elementaristas de Kazimir Malevitch, que antecede em alguns anos à Revolução, mas persistiu como uma forte influência para muitos arquitetos, com obvio destaque para El Lissitzky, declaradamente um suprematista.

As teorias de Malevitch, calcadas na busca de uma nova arte, não evidenciavam uma preocupação social comprometida com a revolução. Demonstraria mesmo, em diversas ocasiões, sua desconfiança para com esta, uma atitude que era retribuída pelos revolucionários, que o acusavam de extremo subjetivismo e até mesmo de fantasias filosóficas abstratas, o que lhe valeu mesmo a perseguição política.

Qualquer que seja a inspiração, é evidente que as propostas dos construtivistas, quando ainda em projeto, ou simplesmente seus desenhos, que não tinham uma expectativa imediata de construção, eram muito mais radicais e inovadores que os edifícios efetivamente construídos. Destes últimos apenas uns poucos podem se destacar como legítimos representantes das teorias mais radicais

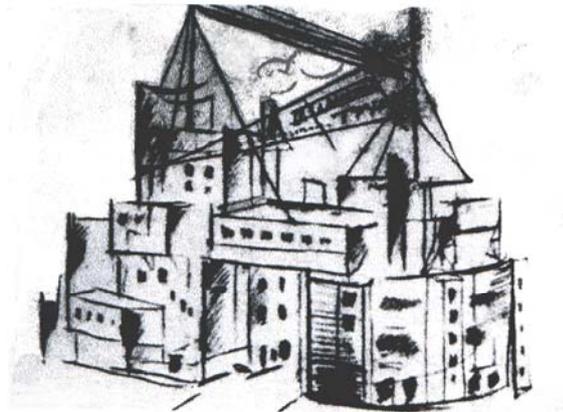
⁴⁹⁰ Em russo *АЧОБА*, abreviação de *АССОЦИАЦИЕЙ НОВЫХ АРХИТЕКТОРОВ* (Associação de Novos Arquitetos) fundada em 1921 e liderada por Nikolai Ladovsky, tendo como membros destacados El Lissitzky e Konstantin Melnikov. Sua orientação, calcada em princípios da teoria da Gestalt, admitia a fantasia nas propostas de teor social.

⁴⁹¹ *Общество Современной Архитектуры* (Organização da Arquitetura Contemporânea), grupo fundado por Alexander Vesnin e Moisei Ginzburg em 1924, representando uma alternativa mais tecnológica e funcionalista para a arquitetura soviética. Criadora do termo Condensadores Sociais, com o qual designava seus objetivos de uma arquitetura fortemente carregada de conteúdo social.

das formas mais ousadas. É o caso do Pavilhão Soviético na Expo Art Déco, de Konstantin Melnikov .



Figura 7-2 – Esboço para uma emissora de rádio. 1919. Aleksand Rodchenko



12

Figura 7-3 – Palácio dos Trabalhadores, 1922-3. Aleksand Vesnin..

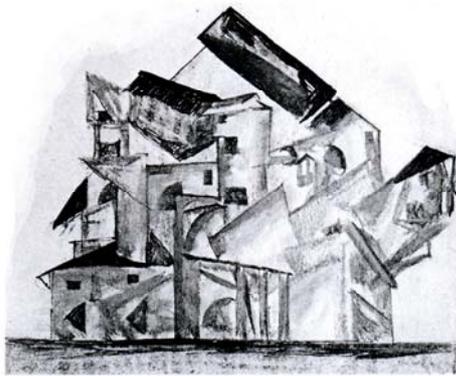


Figura 7-4 – Comunas. 1923. Esboço de V. Krinskii.



Figura 7-5 – Cenografia. 1931 Desenho de Yakov Chernikhov.



Figura 7-6 – Clube Zuyev, Moscou, 1926-8. Arquiteto Ilya Golosov



Figura 7-7 – Clube Rusakov, Moscou, 1927-8. Arquiteto Konstantin Melnikov.

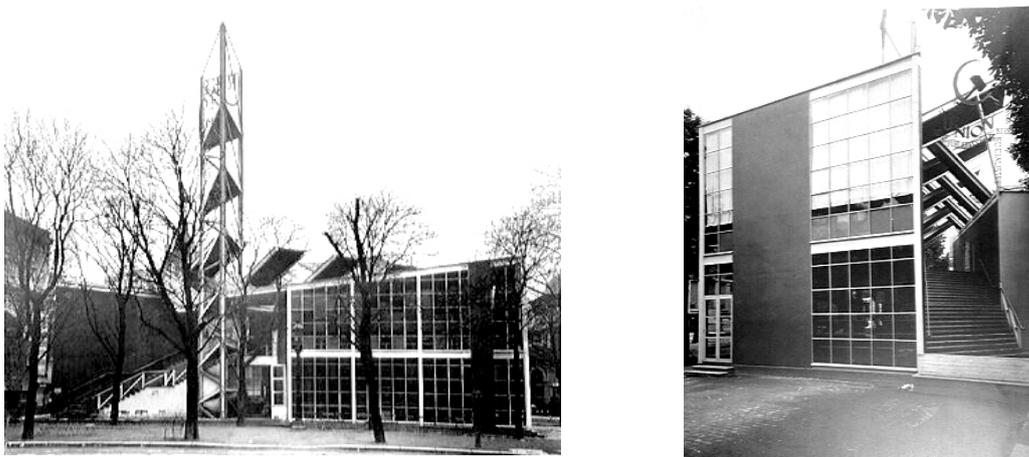


Figura 7-8 e 7-9– Pavilhão soviético na Expo Art Déco. Paris, 1928. Arquiteto Konstantin Melnikov.

Pois foi esta arquitetura esquecida, perdida nos anos 1930 – preterida anos depois, na própria União Soviética, pela monumentalidade stalinista – que foi retomada como inspiração para a grande maioria dos edifícios expostos no MoMA, de 1988. Embora não possamos afirmar que seja a única influência, e nem todos os arquitetos tinham em mente estas referências, são, por certo, marcantes as semelhanças. Podemos ainda dizer que se calcam na vertente mais formalista do movimento soviético, profundamente influenciada pelo *Suprematismo* de Kazimir Malevitch, dos quais extraem, sobretudo, duas orientações metodológicas: o *anamorfismo* (deformação da imagem de uma figura conhecida) e a *articulação livre*, liberta dos eixos ortogonais.

Os edifícios desconstrutivistas apresentam a desconstrução no plano material.⁴⁹² São as paredes, vigas, pilares, esquadrias, empenas, que são desarticulados entre si, e deformados, desobedecendo a uma lógica clástica tradicional; o ângulo reto, o triedro tri-retângulo, o plano horizontal, o sólido geométrico puro, da geometria de Monge. O espaço é fragmentado e invadido por elementos estruturais inoportunos, como no Wexner Center de Eisenman, a forma pura é explodida, como nas *follies* de Tchumi, o edifício e a cidade são sucateados apocalipticamente, como no *City Edge* de Libeskind. Mas há uma coisa entre os elementos constituintes do edifício e da arquitetura como um todo que é deixada em paz, como diria Berlage⁴⁹³, a parede. Tudo no desconstrutivismo é atacado, desarticulado, retorcido, desmontado, mas a parede é deixada em paz. As paredes desconstrutivistas, inclinadas, desaprumadas, recortadas, são paredes que, vistas fora de seu contexto, dariam muita satisfação a Adolf Loos, no seu purismo anti-ornamental.

⁴⁹² Ver COLIN, Silvio. “Estruturalismo, Pós-Estruturalismo e Arquitetura. Para entender o Desconstrutivismo.” In: *AU, Arquitetura e Urbanismo*. N°. 181. Abril de 2009. P. 84-89. São Paulo: Pini., 2009.

⁴⁹³ Berlage exprimia sua admiração por Frank Lloyd Wright e seu Larkin Building, dizendo que nestes, as paredes tinham sido deixadas em paz.



Figura 7-10 – Wexner Center de Artes Visuais. Columbus, Ohio, 1983-9. Arq. Peter Eisenman



Figura 7-11 – Folie N7. Parque La Villette. Paris, 1982. Arquiteto Bernard Tschumi



Figura 7-12 – City Edge. Berlim. Arquiteto Daniel Libeskind

Essa talvez seja a mais marcante diferença entre o Pós-modernismo historicista e o desconstrutivismo. Enquanto aquele se utiliza de uma volumetria simples e trabalha justamente com a forma mural, fazendo o seu discurso por meio de apliques e modinaturas, constituindo-se, para usar a expressão de Venturi, um “*abrigo decorado*”, o desconstrutivismo preserva o muro de qualquer ornamento, mas o fragmenta, inclina, distorce, desarticula, à maneira de um edifício “pato”.

Cabe-nos agora ver como os conceitos de desconstrução podem também ser aplicados às práticas pós-modernistas não ligadas aos desconstrutivistas, e em especial, à obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown.

7.3 – A DESCONSTRUÇÃO E SUAS RAZÕES

Tal como retomado por Derrida inicialmente em *Gramatologia*⁴⁹⁴, e mais adiante em muitos outros trabalhos, o conceito de desconstrução segue diversas inspirações. Liga-se primeiramente à crítica de Nietzsche à tradição filosófica platônica

⁴⁹⁴ São Paulo: Perspectiva, 1973. Edição original de 1967.

e cristã; envolve também a idéia de Husserl de refundação da filosofia e a exigência de destruição do conceito tradicional de ontologia com vistas a “pensar propriamente o ser”, tal como defendido por Heidegger em *Ser e Tempo*. Assim se configura o projeto crítico ao racionalismo ocidental – o “logocentrismo”, para usar o termo de Derrida – levado a efeito pelos pensadores pós-estruturalistas.⁴⁹⁵ Em particular, é o que chamamos neste trabalho “Poética das diferenças”.

A desconstrução pode ser vista principalmente de três maneiras distintas: uma estratégia para lidar com a filosofia, uma estratégia política e intelectual, e um modo de leitura⁴⁹⁶. Estas maneiras distintas referem-se principalmente ao objeto considerado, seja um conceito filosófico, uma posição política ou um texto, porém o método e seus pressupostos são os mesmos. Desconstruir um texto (também um conceito ou atitude) “é extrair deste suas lógicas conflitantes de sentido e implicação com o objetivo de mostrar que o texto nunca significa exatamente o que diz ou diz o que significa”⁴⁹⁷

O ponto de partida é a constatação de que muitas idéias, formulações e conceitos filosóficos que serviram de base para o estabelecimento do discurso filosófico ocidental, e que são apresentadas como claramente aceitáveis e inquestionáveis, devem, ao contrário, ser questionados e revistos, pois escondem uma atitude de recalçamento sobre outras idéias e conceitos que permanecem latentes neste discurso. O método de *leitura atenta*, princípio ativo da desconstrução, consiste, primeiramente, em localizar os pontos-chave em que o texto em questão está assentado, e estabelecer oposições cruciais das quais o argumento depende. O segundo passo consiste em mostrar que estes termos estão ordenados hierarquicamente, um deles concebido como derivado ou suplementar ao outro e que esta relação de derivação ou suplementaridade pode ser invertida. Com isto fica demonstrada a instabilidade das relações entre os termos, e aparece a possibilidade de uma nova leitura.⁴⁹⁸

Uma primeira chave para o entendimento e aplicação do método é o estabelecimento de pares binários de oposição.

A desconstrução [...] analisa e compara pares conceituais que são correntemente aceitos como auto-evidentes e naturais, como se não tivessem sido institucionalizados em algum preciso momento, como se

⁴⁹⁵ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 281.

⁴⁹⁶ CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução. Teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 99.

⁴⁹⁷ NORRIS, Christopher.. “Deconstruction, Post-modernism and the Visual Arts”. In: NORRIS, Christopher. & BENJAMIN, Andrew. *What is Deconstruction?* Londres: Academy, 1988, p. 7.

⁴⁹⁸ Idem, p. 8.

não tivessem história. Desde que não são questionados, eles restringem o pensamento.⁴⁹⁹

Em busca de um novo entendimento do pensamento ocidental como um todo, o próprio Derrida fez uma série de desconstruções que consistem em releituras sucessivas de textos de grandes filósofos como Platão, Kant, Hegel, Husserl, Heidegger, colocando-os entretanto no mesmo plano de outros fundadores do saber atual, como Rousseau, Freud, Saussure e Lévi-Strauss, e artistas como Mallarmé e Genet, entre outros. Sua mais conhecida desconstrução de um par binário, levada a efeito no livro Gramatologia, envolve a *fala* e a *escrita*, e se insere em uma temática maior: o *logocentrismo*⁵⁰⁰. A *fala* sempre foi privilegiada devido à autoridade que o discurso ostenta pela exigência da presença, enquanto a *escrita* foi desvalorizada, tida como mero “parasita” da fala, ameaçando as idéias com o risco de serem pervertidas, retiradas do seu contexto e expostas a todo tipo de malversação. O que Derrida faz é usar contra os próprios defensores do discurso fonocêntrico⁵⁰¹ (no caso Saussure, Rousseau e Lévi-Strauss) o seu próprio veneno. Na verdade, os riscos do desvio, da ambigüidade, da má interpretação, estão também no discurso falado, mas este não pode ser recuperado, pois a palavra desapareceu depois de ser pronunciada, e o discurso escrito pode estar sempre de volta. E é nisto que consiste a desconstrução em si mesma, reler atentamente e descobrir novos sentidos nos textos.

O programa da desconstrução é ilimitado e dirige-se a toda a tradição do conhecimento ocidental visando identificar seus conflitos, fraturas, anacronismos e incompletudes. Afirma Derrida que toda estrutura conceitual assenta-se em algum tipo de violência, em uma imposição que, inevitavelmente, virá em algum momento comprometer toda a lógica do sistema. Esta imposição é exercida de um conceito para outro, estabelecendo em um par conceitual uma disposição hierárquica. Forma e conteúdo, natureza e cultura, pensamento e percepção, essência e acidente, mente e corpo, teoria e prática, macho e fêmea, e assim por diante, são pares binários que nunca aparecem em condição de igualdade num discurso filosófico. Ao contrário, um dos termos é sempre privilegiado em relação ao outro, e estabelece-se a necessidade de estudar as possibilidades de sua inversão hierárquica.

⁴⁹⁹ DERRIDA, Jacques. “Architettura ove il desiderio puo abitare” (Entrevista) *Domus* Nº 671, abril de 1986. Tradução nossa.

⁵⁰⁰ O privilégio dado à razão como fonte de conhecimento O “logos” (idéias e sistemas de pensamento) é entendido como matéria inalterável, fixado no tempo por uma qualquer autoridade exterior. As verdades que veicula são sempre tomadas como definitivas e irrefutáveis.

⁵⁰¹ Relativo à palavra falada.

Fazer justiça e essa necessidade significa reconhecer que em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa um lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia.⁵⁰²

Entretanto este primeiro passo – a *inversão* – deve ser seguido por outro, que é o *deslocamento*. Se ficarmos apenas na inversão, não eliminaremos o recalçamento, mas apenas mudaremos o seu sentido: o termo que era subordinado passa a ser dominante, mas a estrutura do conflito permaneceria.

Ater-se, por outro lado, a esta fase significa ainda operar no terreno e no interior do sistema desconstruído. É preciso também [...] marcar o afastamento entre a inversão [...] que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão e [propiciar] a emergência de um novo “conceito”, um conceito que não se deixa mais [...] compreender no regime anterior.⁵⁰³

Para lidar com as questões levantadas, Derrida trabalhou uma série de termos e conceitos ora criados por ele, ora apropriado de outros autores e requalificados, ou desconstruídos. O mais conhecido é, sem dúvida, o *différance*⁵⁰⁴, mas há também *suplemento*⁵⁰⁵, *traço*⁵⁰⁶ etc. Assinale-se ainda alguns termos utilizados por outros filósofos que ganham nova cor na obra de Derrida. É o caso de *parergon*, *khôra*, *pharmakon*, entre outros, que são temas do trabalho desconstrutivo.

⁵⁰² DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 48.

⁵⁰³ DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 49.

⁵⁰⁴ *Différance* é um neologismo (ou neografismo) cunhado por Derrida e homônimo com a palavra *diférence*. Trabalha com o duplo significado da palavra *différer* (diferir e adiar). Os significados, que são necessariamente entendidos por diferenças, são sempre adiados na cadeia de substituições e deslocamentos lingüísticos. Nunca se pode estabelecer exatamente o significado de uma palavra, pois estes são sempre projetados em novos conceitos. Geoffrey Bennington fala de uma “engenhosidade” de Derrida, afim com seu trabalho de resgate da “escrita”, com relação à “fala”. “A diferença entre *différence* e *diférence* somente aparece na escrita, que se desforra desta maneira da fala, obrigando-a a tomar como referência o traço escrito [...] se se quiser dizer esta diferença.” BENNINGTON, Geoffrey. “Derridabase” In: BENNINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 57-8.

⁵⁰⁵ Um suplemento, algo supostamente tido como secundário, servindo de apoio a algo “original” ou “natural” (a escrita é um exemplo desta estrutura), tem sua própria originalidade e naturalidade, que possibilita a relação de complementaridade.

⁵⁰⁶ O traço indica o caminho de fechamento imposto pelo sistema metafísico a um conceito ou estrutura de idéias que subentende a possibilidade de uma desconstrução. Trata-se de uma ruptura no seio da metafísica, um padrão de incongruências quando o metafísico atrita-se contra o não-metafísico. O trabalho de desconstrução consiste em justapor estas duas condições da melhor forma possível. O traço não aparece como tal, mas a lógica do seu caminho em um texto pode ser desconstruída e, conseqüentemente, explicitada.

Tendo como objeto inicial a questão da *escritura* e a revisão da posição em que esta era colocada na tradição ocidental logocêntrica e fonocêntrica, chamada pelo filósofo *metafísica da presença*, Derrida dirige depois sua atenção, em incessante atividade, para uma grande diversidade de temas que têm em comum justamente a aplicação do método desconstrutivo, sobretudo dentro do ambiente da filosofia e da crítica de arte. A partir das mudanças políticas ocorridas após a queda do Muro de Berlim, em 1989, sua atenção se volta para questões relacionadas com a ética e a política. A questão do *outro*, da *hospitalidade* são então bastante pertinentes, devido à globalização e ao deslocamento dos conflitos mundiais de uma maneira muito mais inclusiva. Neste ponto, Derrida parece estar preocupado em responder a certas críticas relacionadas com o caráter niilista da desconstrução, e apresentar sua face ética e política. Ao contrário de seus críticos, Derrida afirma seu método como voltado para a aceitação do outro, seu acolhimento, dando à desconstrução um caráter ético.

7.4 – A DESCONSTRUÇÃO NA ARQUITETURA

Derrida viria a abandonar a relação puramente metafórica entre filosofia e arquitetura, frequentemente mencionada por ele em Kant e Descartes, para cuidar de uma colaboração efetiva com o fazer arquitetônico. Tudo começou com o reconhecimento, por parte de Bernard Tschumi, da influência de filósofos franceses contemporâneos como Georges Bataille, Michel Foucault, Jean Baudrillard e, obviamente, Jacques Derrida em seu trabalho em La Villette, cujo concurso tinha vencido em 1983. Inspiração que dividia com desenhos de Chernikov, da década de 1920. Em um telefonema, Tschumi teria dito a Derrida:

Alguns arquitetos estão interessados em seu trabalho. Você estaria interessado em trabalhar com alguns deles, ou com um deles, no projeto de La Villette.⁵⁰⁷

A partir daí seguiram-se vários encontros com este arquiteto, e posteriormente com Peter Eisenman e uma colaboração efetiva começou. Derrida reconhece a afinidade entre o seu trabalho e o dos arquitetos desconstrutivistas.

Quando eu descobri o que hoje chamamos “Arquitetura desconstrutivista” eu estava interessado no fato de que estes arquitetos

⁵⁰⁷ DERRIDA, Jacques. “In discussion with Christopher Norris”. In: PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine & BENJAMIN, Andrew . (Ed.) *Deconstruction. Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli, 1989. P. 72. Tradução nossa.

estavam de fato desconstruindo a essência da tradição, e estavam criticando tudo que subordinava a arquitetura a algo mais – o valor, digamos, da utilidade, beleza ou habitabilidade, não com o objetivo de construir algo que fosse sem utilidade, ou feio ou inabitável, mas para libertar a arquitetura de todas estas finalidades externas ou objetivos estranhos. E também não para reconstituir alguma arquitetura pura e original – ao contrário, apenas para colocar a arquitetura em comunicação com outras media, outras artes, para contaminar a arquitetura...⁵⁰⁸

A mais adequada apropriação dos conceitos de desconstrução à arquitetura implica em reconhecermos a arquitetura como um texto. A idéia não é nova. É, aliás, muito antiga. Podemos ver mesmo uma referência ao universo lingüístico já em Vitruvius.

Em todas as questões, mas particularmente na arquitetura, há estes dois pontos: – a coisa significada, e aquilo que lhe dá a sua significação.⁵⁰⁹

Isto dito em termos saussureanos seria: “Na arquitetura, há estes dois pontos: – o significado e o significante”. Acabamos assim de cruzar a soleira da semiologia e nos habilitar a escrutinar todo os seus possíveis conteúdos.

A questão da arquitetura como uma linguagem é também abordada em um belo texto de Vitor Hugo, recuperado para o universo crítico da arquitetura por Françoise Choay.

Com efeito, desde a origem do mundo [...] a arquitetura é o grande livro da humanidade [...] A arquitetura começou como qualquer escrito. Em primeiro lugar foi alfabeto. Colocava-se uma pedra, e isso era uma letra [...] Mais tarde fizeram-se as palavras. Puseram pedra sobre pedra, juntaram essas sílabas de granito [...] Finalmente fizeram-se livros[...] Enquanto Dédalo, que é a força, media; enquanto Orfeu, que é a inteligência, cantava, a pilastra, que é uma letra, a arcada, que é uma sílaba, a pirâmide, que é uma palavra, colocadas em movimento, ao mesmo tempo, por uma lei geométrica e por outra, poética, agrupavam-se, combinavam-se,[...] justapunham-se sobre o solo, dispunham-se

⁵⁰⁸ Idem, Ibidem.

⁵⁰⁹ VITRUVIO, Marco Pollio; MORGAN, Morris Hicky. *The ten books of architecture*. Nova Iorque: Dover, 1960, p. 5.

em andares no céu até escreverem [...] estes livros maravilhosos que eram também maravilhosos edifícios...⁵¹⁰

Assim se forma na arquitetura o caldo de cultura para a sua desconstrução. Uma vez que a arquitetura é um texto, ele pode ser desconstruído qual um texto literário, desconstruído em seus pilares, arcadas, blocos e conjuntos – letras, sílabas, palavras e frases – no dizer de Victor Hugo, ou desconstruído em seus conceitos estruturantes, que formam os pares binários de Derrida: forma e função, estrutura e ornamento, abstração e figuração e assim por diante.

Não deixa também de ser uma maneira conseqüente de ver a história recente da arquitetura, uma vez que os arquitetos envolvidos com o pós-modernismo trabalharam exaustivamente com o método estruturalista, lidando com questões do significado.⁵¹¹

Bernard Tschumi nos fala de uma arquitetura *pós-humanista*. Este termo é visto com certa rejeição pelos críticos da arquitetura desconstrutivista, tida por estes como alienada, pedante e intelectualmente consumista. Sem entrar nesta discussão, queremos apenas salientar que “pós-humanista” não quer dizer anti-humanista. Não se está aqui negando os valores humanos – até mesmo pelo contrário. O que se deseja com a desconstrução é criticar a face logocêntrica e eurocêntrica do discurso humanista pós-cartesiano, impossível de sustentar nos dias atuais, premidos que estamos pela necessidade de ampliar nossa visão do outro.

A atenção dada hoje à abordagem desconstrutiva de Derrida representa um interesse de trabalhar no limite: a análise dos conceitos de maneira mais rigorosa e internalizada, mas também na análise feita pelo lado de fora, para questionar o que estes conceitos e sua história escondem, em termos de repressão ou dissimulação.⁵¹²

Segundo Tschumi devemos buscar uma arquitetura pós-humanista,

[...] que enfatize não apenas a dispersão do sujeito e as forças da regulamentação social, mas também o efeito de tal descentralização na noção mesma de uma forma arquitetônica coerente e unificada. Parece

⁵¹⁰ HUGO, Victor. “Ceci tuera cela” In: CHOAY, Françoise. *O Urbanismo. Utopias e realidades*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 324 e seg.

⁵¹¹ Ver, sobre a questão do significado na arquitetura e a abordagem desta como um texto: JENCKS, Charles e BAIRD, George. *Meaning in architecture*. London, Barrie & Rockliff the Cresset P., 1969. (em espanhol: *El significado en arquitectura*. Madrid: H. Blume, 1975.); JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Nova Iorque: Rizzoli, 1977; e obviamente a obra escrita de VENTURI.

⁵¹² TSCHUMI, Bernard. “Parc de la Villette, Paris” In : PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine & BENJAMIN, Andrew . (Ed.) *Deconstruction. Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli, 1989, p. 175. Tradução nossa.

também importante pensar não em termos de composição formal, mas em questionar estruturas, isto é, a ordem, as técnicas e procedimentos subentendidos em qualquer trabalho arquitetônico.⁵¹³

Peter Eisenman nos fala de sua busca por uma arquitetura pós-hegeliana. A sua própria arquitetura, em suas palavras, sempre esteve comprometida com a relação entre filosofia e arquitetura. Segundo ele a “arquitetura moderna” é basicamente a encarnação da dialética hegeliana entre forma e função, beleza e tecnologia, ornamento e estrutura etc. Foram estas idéias hegelianas que alentaram grande parte da produção novecentista⁵¹⁴. Acontece que

...depois de Hegel existiram outros filósofos – Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Derrida – mas nenhuma de suas idéias foram assimiladas na arquitetura, como o foram na ciência, pintura, música ou escultura. Consequentemente não tivemos uma arquitetura pós-hegeliana, no sentido estrito da palavra⁵¹⁵.

Pós-humanista ou pós-hegeliana, a arquitetura desconstrutivista integra-se num projeto de desconstrução, tal como proposto no âmbito da filosofia, isto é, de releitura dos fundamentos metafísicos da episteme atual. No que toca especificamente à arquitetura, este é um projeto conceitual que, sem desprezar as questões seculares da arquitetura concernentes à habitabilidade e construtividade, busca uma representação das inquietudes, fraturas e incongruências do mundo a que serve.

7.5 – A DESCONSTRUÇÃO NA OBRA DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

É um erro, entretanto, pensar que a desconstrução na arquitetura limita-se ao trabalho dos arquitetos desconstrutivistas. Ao contrário, ela começou bem antes de o termo freqüentar os debates sobre arquitetura. Os arquitetos envolvidos com as tendências pós-modernistas já demonstravam, *avant la lettre*, todo o desconforto com as orientações teóricas e práticas do Movimento Moderno nos anos 1960. Estas orientações, como bem diz Peter Eisenman, são oriundas de um pensamento

⁵¹³ Idem, *ibidem*.

⁵¹⁴ EISENMAN, Peter. “Em busca de uma arquitetura pós-hegeliana” (Entrevista a Fuensanta Nieto e Enrique Sobejano) In: *Projeto*, Nº 118. Janeiro-fevereiro de 1989. São Paulo.

⁵¹⁵ Idem, *ibidem*.

iluminista, trazendo consigo a idéia de *sujeito*, de *centro*, de *ordem* etc. que foram objeto de posterior contestação pelos pensadores pós-estruturalistas.

O que diferencia o trabalho de alguns arquitetos como Venturi e os desconstrutivistas é uma questão de representação, mais do que aplicação do método. Muito do que os pós-modernistas fazem segue perfeitamente o método desconstrutivo de inversão e deslocamento, embora isto seja apresentado de maneira mais simples e sutil, talvez mesmo por não estarem plenamente conscientes desta parte do programa.

Todavia muitas das determinações do Movimento Moderno podem ser interpretadas como pares binários de oposição, tal como os descreve Derrida, cuja aplicação de forma alguma advém de um estabelecimento “pacífico de um face a face”. Vejamos alguns destes pares binários desconstruídos na obra de Venturi.

7.5.1 – FORMA E FUNÇÃO

O par binário forma/função é talvez aquele que mais se presta à análise desconstrutiva, tal como proposta por Derrida. Em todos os notórios aforismos daqueles que pensam a desconstrução na arquitetura, como o próprio Derrida, ou Eisenman, ou Tschumi, que trabalharam diretamente com o filósofo, este par conceitual é citado como uma das principais forças estruturantes do pensamento arquitetônico ocidental.

É mandatório, na arquitetura, o pretexto funcional, isto é, nenhum edifício é construído sem que a sociedade necessite dele para habitá-lo (no sentido heideggeriano, sobretudo)⁵¹⁶, para nele desempenhar alguma função. Obviamente que não encaramos a função no sentido restrito de uso físico⁵¹⁷.

Tal como ressalta Derrida, não estamos aqui lidando com uma “coexistência pacífica de um face a face” entre forma e função. Um dos dois termos – a função – ocupa um lugar mais alto. Prevalece sobre a forma até mesmo como fundamento, pois não pode existir um edifício sem função. Poderíamos mesmo dizer que a história da arquitetura, e todas as questões envolvendo a sua saga, manifesta uma busca de equilíbrio neste par: a forma sempre tentando se fazer digna da função.

⁵¹⁶ HEIDEGGER, Martin . “Building, dwelling, thinking”. In: LEACH, Neil (Ed.). *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997. Tradução nossa.

⁵¹⁷ Para uma análise dos usos na arquitetura ver COLIN, Silvio. *Uma introdução à arquitetura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2000, capítulo V “As funções na arquitetura: utilitas”, p. 40 e seg.

No século XIX a discussão toma contornos mais dramáticos para o arquiteto na medida em que os programas se complexificaram e os recursos tecnológicos aceitos nas academias não mais conseguem responder satisfatoriamente a estas demandas.

A sentença “a forma segue a função” tem seu estabelecimento definitivo na tradição acadêmica provavelmente na teoria evolucionista de Charles Darwin, e daí passou às ciências sociais e psicologia. Nas artes plásticas, vamos encontrar um ardente defensor em Horatio Greenough⁵¹⁸, que dizia em seus escritos o mesmo que Violett-le-Duc viria a escrever anos depois.

Uma locomotiva tem estilo. Alguns dirão que é uma máquina feia. Mas porque feia? Não expressa ela a bruta energia que corporifica? Não há estilo senão aquele que é apropriado ao objeto...Um rifle tem estilo, mas um rifle feito para parecer uma balista não terá nenhum. Nós arquitetos temos por muito tempo feito rifles tentando dar-lhes a aparência de balistas... Os engenheiros que fizeram as locomotivas, não tentaram copiar diligências... Nossa arquitetura somente poderá equipar-se de novas formas se as procurar na rigorosa aplicação de uma nova estrutura...⁵¹⁹

É comumente aceito, entretanto, que a sentença foi trazida para a arquitetura por Louis Sullivan, embora Marcel Breuer tenha ressaltado que Sullivan “não comia seu funcionalismo tão quente quanto o cozinhava”⁵²⁰. É pois, metafórica em sua origem a famosa epígrafe funcionalista, que foi aceita e tornada uma regra de ouro do fazer do Movimento Moderno.

O domínio hierárquico da função aparece claramente na produção de grandes arquitetos como Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Richard Neutra etc. Porém, se como pressuposto teórico, jamais tenha sido questionada esta hierarquia, muitos arquitetos propuseram a inversão do par, dando assim o primeiro passo para a desconstrução. Veja-se, por exemplo, alguns edifícios emblemáticos como a Villa Savoye ou a Catedral de Brasília, onde a forma prevalece como principal fundamento.

Mas a simples inversão do par, como diz Derrida, não basta para a desconstrução, pois ainda operamos no terreno e no interior do sistema

⁵¹⁸ Horatio Greenough (1805-52), escultor americano, era um crítico contumaz da arquitetura de seu país, e suas imitações de edifícios europeus históricos, sustentando que as soluções formais dos edifícios deviam ater-se à sua função, lembrando a beleza dos animais, máquinas e navios, antecipando assim o pensamento funcionalista na arquitetura

⁵¹⁹ Violett-le Duc. *Entretiens sur l'Architecture*. Apud CROOK, J. Mordaunt. "Ruskin and Violett-le Duc" In: *The Dilemma of Style*. Chicago: University of Chicago, 1987, Pag. 85. Tradução nossa.

⁵²⁰ BLAKE, Peter. *Form follows Fiasco*. Boston/Toronto: Little, Brown & Co, 1974. P. 16. Tradução nossa.

desconstruído. E preciso o deslocamento para fora do sistema. E é nesta operação que Venturi se torna um pioneiro.

Desde os primeiros trabalhos teóricos e práticos, Venturi mostra a disposição de atacar a questão. Primeiramente de uma maneira oblíqua quando da diferenciação entre o “pato” e o “abrigo decorado”, sendo o “pato” o edifício que representa a função e o “abrigo decorado” não o faz. Neste caso, entretanto, não se trata da função em si, mas de sua representação. Porém quando Venturi faz uma clara opção pelo abrigo decorado, aí sim, a questão do centrismo funcional será questionado em campo aberto.

Eu insisti na separação entre forma e símbolo [...] Minha ênfase era então colocada na contradição e também na separação entre forma e função: permitir que forma e função caminhem separadamente permite que a função seja realmente funcional – o que não poderia ser, ironicamente, quando a Forma seguia a Função, nos velhos tempos Modernos, e tinha obrigação de aparecer bem e funcionar bem.⁵²¹

Esta frase expressa o passo seguinte da inversão, que completa o processo de desconstrução: o deslocamento. Manifesta a intenção de Venturi, não de fazer que a forma prevaleça sobre a função, como muitas vezes o fez Le Corbusier, Mies, tantos outros seguidores, mas de romper os laços que ligam forma e função, e trabalhar separadamente os dois sistemas. Com isso, em termos derridadeanos, desconstrói-se a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão, e propicia-se a emergência de um novo “conceito”, um conceito que não se deixa mais compreender no regime anterior.

A maioria dos edifícios projetados e construídos por Venturi atesta a disposição de deslocamento entre forma e função. Na Guild House, por exemplo, toda a complexidade do trabalho nas fachadas, com referências aos métodos históricos de composição, às técnicas e materiais vernaculares de construção, aos jogos de escala, à inserção pontual de elementos modernos confronta-se com uma planta paladiana simples e direta.

A chave para este trabalho desconstrutivo foi manifestada na primeira obra teórica de Venturi, que consiste em uma apologia da aceitação das “complexidades e

⁵²¹ VENTURI, Robert. "Diversity, relevance and representation in historicism, or plus ça change...". In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 111. Tradução nossa.

contradições”⁵²² na arquitetura. Implicitamente, Venturi aceita a ruptura com as atitudes idealistas, racionalistas e sublimantes, alvo notório da desconstrução, que tão bem caracterizaram o Movimento Moderno. A mais forte destas atitudes está expressa na necessidade de uma perfeita conjugação de forma, função e estrutura.

Se esta atitude percorre toda a obra de Venturi, há edifícios, porém, em que ela se torna mais evidente, servindo melhor para exemplificar seus pontos de vista. Com relação a esta desconstrução do par binário forma/função nos deteremos naqueles que pensamos ser os melhores exemplos: o Pavilhão de Humanidades e o Pavilhão de Ciências Sociais, da State University of New York, de 1968.



Figura 7-13 – Pavilhão de Humanidades. Universidade de Nova Iorque, 1968. Arquiteto Robert Venturi

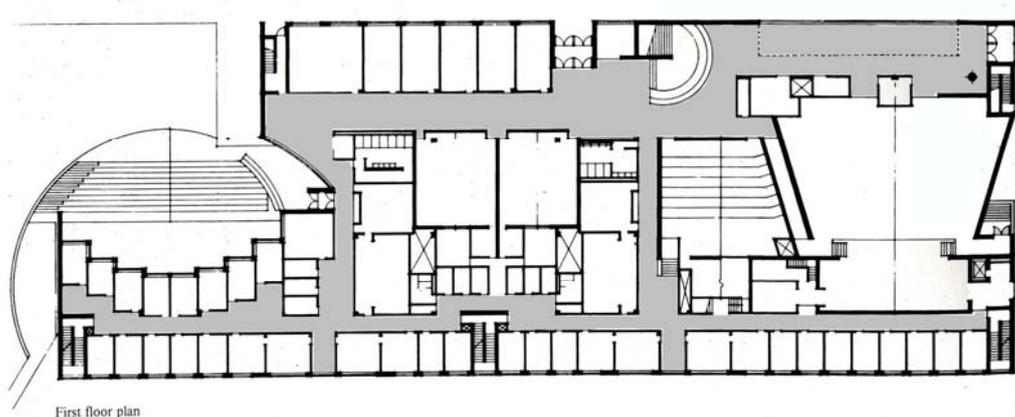


Figura 7-14 – Pavilhão de Humanidades. Planta do 1º pavimento.

Trata-se de um campus construído durante o boom edilício dos anos 1960, que se tornou uma espécie de museu de arquitetura pois ao lado dos dois edifícios dos Venturi estão edifícios projetados por Architect's Collaborative, Edward L. Barnes,

⁵²² VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. Tradução brasileira: Complexidade e contradição na arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Gunnar Birkerts, Charles Gwathmey, Philip Johnson e Paul Rudolph. O projeto do campus, de Edward Barnes, subordina os edifícios individuais a um conceito geral inspirado no plano de Thomas Jefferson para a Universidade de Virgínia.

O Pavilhão de Humanidades é uma grande caixa revestida com tijolos vitrificados, de uma simplicidade extrema que chega mesmo a ser agressiva. Um edifício comum, que, no contexto de tantos edifícios extraordinários assinados por arquitetos que desejam deixar a sua assinatura no Campus, parecerá ele mesmo, incomum.⁵²³



Figura 7-15 – Pavilhão de Humanidades. Arena aberta.

Da grande caixa é extraída uma parte que vai possibilitar a existência de uma arena aberta. É um gesto projetual agressivo, cuja inspiração é creditada a Alvar Aalto, em seu estúdio de Munkkiniemi, de 1955. A única coisa que se poderia esperar da forma simples de um paralelepípedo é a sua completude, que é negada pela retirada de uma parte. Este gesto sequer é justificado por uma função relevante cuja demanda viria do exterior. A arena aberta não tem tanta importância quanto os espaços cobertos. Em termos derrideanos, poderíamos falar de um *suplemento*, algo que não pode rivalizar em importância com o tema principal, mas que assume importância no contexto.

Quando considerados isoladamente, os espaços atendem às demandas: a rua interna, com áreas de convivência, telefones, quadros de avisos e demais serviços é um elemento de ligação; os auditórios e salas de conferência são colocadas internamente para propiciar um maior isolamento acústico; os gabinetes alocados nas fachadas, para obter iluminação natural etc. Quando vistos, entretanto, em conjunto aparece a principal estratégia projetual, que, não por coincidência, lembra as plantas

⁵²³ MOOS, Stanislaus von. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and projects*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, p. 166.

de Alvar Aalto. As variações são absorvidas engenhosamente pelos espaços de circulação. Com isto, o arquiteto não precisa fazer concessões para conseguir a *ordinatio* vitruviana, e preservar a forma externa do edifício.

Essa estratégia pode ser melhor compreendida quando observamos o edifício gêmeo – o Pavilhão de Ciências Sociais situado simetricamente ao Pavilhão de Humanidades com relação ao eixo do campus, que adota estratégia semelhante em alguns casos, no qual porém é muito mais visível a influência da planta na forma externa.



Figura 7-16 – Pavilhão de Ciências Sociais. Universidade de Nova Iorque, 1970. Arq. Robert Venturi

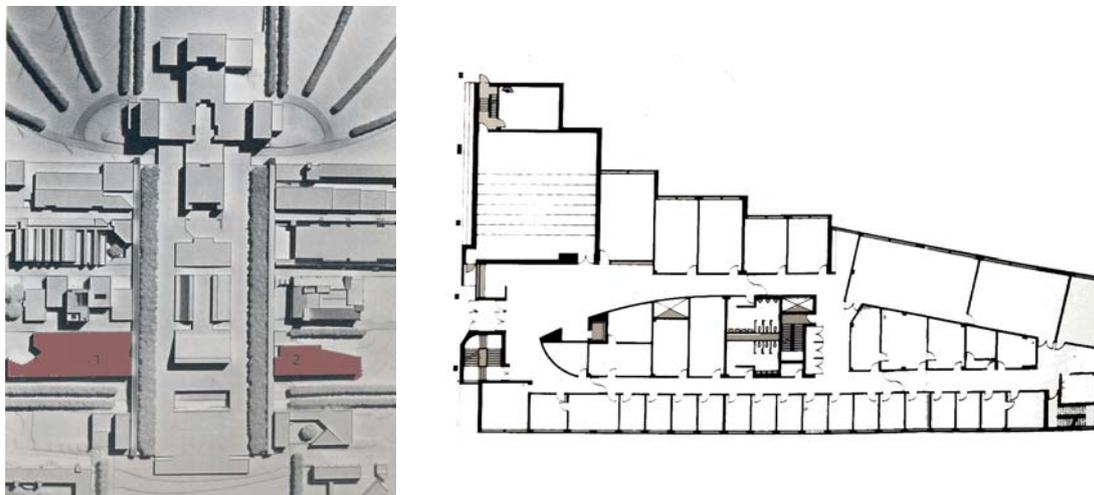


Figura 7-17 e 7-18 – Planta do campus destacando o Pavilhão de Humanidades (D) e o Pavilhão de Ciências Sociais (E) e planta do Pavilhão de Ciências Sociais.

7.5.2 – A METAFÍSICA DA PRESENÇA

A discussão entre o par binário presença/ausência é um dos temas nodais da obra de Jacques Derrida, que aparece latente em seus textos sobre a desconstrução

da fala/escrita (ou escritura, como prefere). Na tradição ocidental, a fala tem sido privilegiada sobre a escrita devido a autoridade que lhe atribui a presença de quem fala, e a escrita tem sido condenada, como mero “parasita”, na qual haverá sempre o risco das idéias veiculadas serem pervertidas, e seu significado é sempre questionado. Com muita habilidade, Derrida desconstrói os argumentos de Platão, Saussure, Rousseau e mostra as complicações lógicas que podem estar contidas nos seus textos⁵²⁴.

A questão da presença pode ser levada para a arquitetura, e vista de diversas maneiras. Arquitetura não é somente o edifício, mas também a atividade de concebê-lo. Quantos projetos não realizados fazem parte da história da grande arquitetura, influenciando mesmo no desenvolvimento posterior desta. Assim teríamos uma primeira semelhança e uma primeira diferença: a semelhança é que o edifício poderia ser associado à fala, e a atividade projetual à escrita; a diferença óbvia que se segue é que a “fala arquitetônica” – o edifício – tem uma condição de permanência muito maior do que à da língua falada, a qual se perde após a sua locução.

Mas esta condição de permanência vai associá-lo também à escrita, no sentido literário objetivado por Derrida. Os seus significados (seus usos, sua relação com o sítio etc.) vão se alterando com o passar do tempo, permitindo novos sentidos e novas interpretações, porém os antigos significados também ficam retidos como traços⁵²⁵, isto é, como sinais dialógicos contrários ou contraditórios com as realidades atuais, que permitem sua desconstrução.

Na idéia tradicional de projeto arquitetônico⁵²⁶, forma, função, estrutura, sítio e significado podem ser encarados como textos. Mas eles não são textuais. Textos são sempre pensados como fontes originais e primárias. Textualidade é aquele aspecto do texto que é uma condição de alteridade ou secundaridade⁵²⁷. Um exemplo desta condição de alteridade na arquitetura é um traço⁵²⁸. Se arquitetura é preliminarmente presença – materialidade, tijolos e argamassa – então a alteridade ou secundaridade seria traço, como a presença da ausência. O traço não pode ser nunca original, porque o traço sempre sugere a possibilidade de alguma coisa outra como original, como algo

⁵²⁴ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁵²⁵ Ver nota 26, página 10, retro.

⁵²⁶ No original “architectural design”.

⁵²⁷ No original “otherness or secondarity”

⁵²⁸ Este termo é utilizado aí no sentido derridiano. Ver nota 26 na p. 10.

anterior. Em qualquer texto há traços potenciais de alteridade, aspectos ou estruturas que foram reprimidas pela presença.⁵²⁹

A questão se torna mais evidente quando o arquiteto trabalha com restauro, preservação, reciclagem e revitalização de edifícios e sítios históricos e é colocado diante destes traços e desta condição de alteridade, embora nem sempre com perfeita consciência de todas as questões envolvidas e de sua complexidade. Todos os dados relacionados com a trajetória do edifício no decorrer do tempo, todos os significados, assumidos ou reprimidos que teve ou tem, tornam-se questionáveis durante o trabalho e o edifício resultante será testemunha destas oposições, contradições e conflitos.

Venturi e Scott Brown nos fornecem alguns bons exemplos de enfrentamento da tensão entre presença e ausência colocada pelo tema do resgate histórico, dentre os quais selecionamos dois casos marcantes pelas soluções surpreendentes e originais.

O primeiro deles é o Memorial Benjamin Franklin⁵³⁰. Utilizando-se a linguagem da arquitetura, não se poderia pensar em um discurso mais preciso e enfático sobre o par binário presença/ausência. Trata-se, em primeiro lugar de um dos raros casos da arquitetura novecentista em que o arquiteto buscou inspiração na arte surrealista. O arquiteto menciona a fonte imagística para a estrutura fantasma na chave surrealista, Venturi demonstra que pretende enfrentar, juntamente com a questão da memória, outras questões reprimidas no trato da história, apontando uma alternativa original para a reciclagem de sítios históricos.

O “fantasma” é ao mesmo tempo presença e ausência: presença incômoda e virtual, que nada pode oferecer além de si própria e ausência denunciada pela existência do fantasma, que no passado foi alguma coisa e hoje não é mais nada. Traços daquilo que se foi podem ser recuperados, mas estão já enterrados e não podem mais emergir.

Um outro modo inventivo de intervir em sítios históricos nos é oferecido por Venturi e Scott Brown naquele que talvez seja seu mais relevante trabalho neste tema, não somente por ser realizado em Londres mas também por envolver um dos mais tradicionais edifícios daquela cidade, a National Gallery.⁵³¹

⁵²⁹ EISENMAN, Peter. “Em terror firma: in trails of grotexite” In: PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine & BENJAMIN, Andrew . (Ed.) *Deconstruction. Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli, 1989. P.153. Tradução nossa.

⁵³⁰ Ver outras referências a este edifício no capítulo 2, p. 102 e capítulo 5, p. 185.

⁵³¹ Ver outra referência a este edifício no capítulo 2, p. 101 e capítulo 5, p. 174.

A par de seu pretexto funcional, os Venturi estabelecem no edifício da Ala Sainsbury um discurso metalingüístico, nos falando do que aconteceu às práticas arquitetônicas de composição acadêmica. A forte presença da National Gallery é revigorada, porém é contraposta por um novo edifício, com uma nova mensagem, que considera a primeira como mais relevante, porém a perturba e modifica. Temos então arquitetonicamente demonstrada a assertiva de que o edifício é uma presença, porém o seu discurso e as práticas que o geraram são passadas – portanto ausentes – mas permanecem como traços.

7.5.3 – INTERIOR / EXTERIOR

A relação interior/exterior vista como um par binário estruturante do pensamento arquitetônico nos traz uma grande quantidade de questões. Em primeiro lugar está a dúvida mesma de qual seria o membro dominante deste par. Sabemos porém que nunca estes membros são apresentados como um “face a face”.

Essa oposição binária e o seu elemento dominante mudaram no decorrer da história da arquitetura ocidental. A este respeito o Movimento Moderno construiu duas ortodoxias: o privilégio dado ao espaço interior e à função na atividade de projeção, o que pode ser constatado em algumas assertivas doutrinárias como a de que a função do edifício é promover privacidade física e psicológica para as atividades; e a necessidade de continuidade entre as duas instâncias, devendo o exterior expressar o interior. Uma outra postura é aquela de que o edifício, em sua aparência externa, deve expressar a ordem, e ser um continente e um limite para a complexidade interna das funções que abriga. Veja-se, como exemplo marcante, a Villa Savoye, como aliás todos os edifícios de Le Corbusier desse período: neste exemplo, uma planta complexa é encerrada em uma forma simples de natureza geométrica.

A disposição de Venturi de trabalhar com a complexa relação interior/exterior pode ser constatada já nos primeiros tempos. No seu livro de apresentação, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Venturi faz uma extensa genealogia da questão no capítulo 9 – *O interior e o exterior*⁵³², no qual se destaca a contradição entre os termos do par binário, e as diferentes maneiras como esta se configurou através dos tempos.

Parece claro que a obra posterior de Venturi foi muito marcada pelos estudos que realizou sobretudo com os quatro últimos séculos da arquitetura ocidental e que

⁵³² VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. P. 70 e seg. (Tradução brasileira: *Complexidade e contradição na arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995)

alinhou nos dez primeiros capítulos de seu livro de 1966. Estas reflexões orientaram as múltiplas atitudes projetuais, sempre sob um signo revisionista.

O levantamento arqueológico das relações interior/exterior foram trabalhadas na sua atividade projetual de diversas maneiras, quer recuperando atitudes esquecidas da arquitetura setecentista e oitocentista, quer invertendo e deslocando práticas projetuais características do movimento moderno.

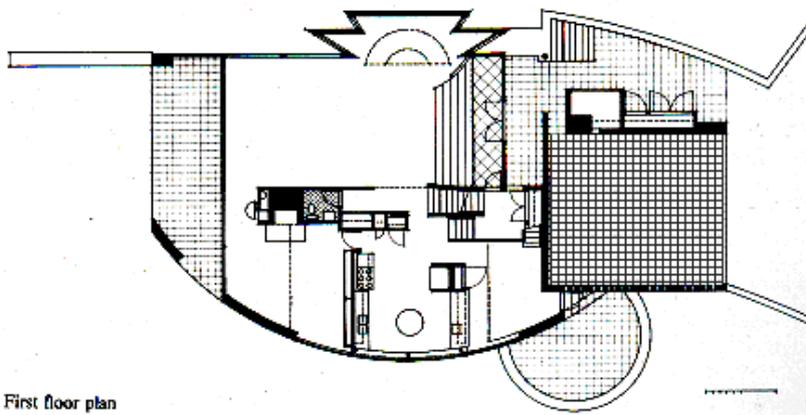


Figura 7-19 e 7-20– Casa em Greenwich, Conecticut. 1972. Arquiteto Robert Venturi.
Elevação sul e planta do 1º pavimento

Para exemplificar, analisemos a casa em Greenwich, Connecticut, concluída em 1972, projetada por Venturi para um jovem casal, com uma família crescente e uma coleção de pinturas Pop Art e objetos Art Deco. A casa situa-se em uma área aberta de um belo sítio de 12 000 m² com um pequeno bosque. Sua planta é extremamente complexa e contraditória, bem a gosto do arquiteto; uma composição clássica, axial, contaminada por uma ala funcionalmente determinada. A entrada principal, que conduz à galeria – área de estar social mais importante, onde estão

expostos os quadros e objetos da coleção, é acessada por um estreito caminho escavado no terreno, ladeado pela garagem.

Nota-se nitidamente um conflito entre tratamentos, a fachada sul de inspiração georgiana no desenho geral e um padrão Op-art e Art-Déco⁵³³ de cerâmica esmaltada de dois tons de verde. Nas outras fachadas, o desenho é expedito e modernista, sem um motivo central e um ritmo mais complexo de aberturas. Nestas fachadas (N, E e O) nota-se uma relação interior/ exterior mais intensa. A fachada sul, porém, funciona – vista do exterior – como fachada principal, pelo desenho e tratamento dispensado, porém corresponde à cozinha da casa, o lugar menos nobre deste pavimento, o que configura uma desobediência explícita a uma das ortodoxias do Movimento Moderno, apontada por Venturi.

O contraste entre o interior e o exterior pode ser uma das maiores manifestações da contradição na arquitetura. Entretanto, uma das mais poderosas ortodoxias do século XX foi a necessidade de continuidade entre eles: o interior deve ser representado no exterior.⁵³⁴

Saindo do contexto bucólico do sítio de Greenwich, vamos encontrar um outro exemplo de desconstrução deste par binário em uma zona urbana, o Seattle Art Museum. Neste edifício a relação interior/exterior oferece muitas surpresas, que diferem das postulações planas e diretas preconizadas pelo Movimento Moderno. Internamente o edifício vai aproximar-se mais do museu tradicional, introvertido em suas salas de exposição, porém intensificando enfaticamente a relação com o exterior nas áreas periféricas e de apoio. O edifício foi afastado 9,25 m do alinhamento da University Street, criando uma escadaria com terraços, que associados ao tratamento paisagístico, aos bancos e obras de arte, criam um ambiente amigável para o visitante. Não se trata pois nem da separação rígida da solução tradicional entre interior e exterior, nem da fluidez espacial proposta pelo Neoplasticismo nos anos vinte, mas de um novo sistema, de irmandade e reflexão entre o interior e o exterior, de vez que a escadaria externa que liga os dois principais acessos é reproduzida internamente, embora separada da primeira por grandes esquadrias de vidro. Temos então uma desconstrução derridadeana completa, com o estagio estratégico da inversão configurado pela cessão de espaço para a galeria externa, e o deslocamento configurado pela solução não usual do espelhamento do exterior no interior.

⁵³³ <http://www.vsba.com/pdfs/HouseinGreenwichCT01.pdf>

⁵³⁴ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. P. 70. (Tradução brasileira: *Complexidade e contradição na arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.)



Figura 7-21 – Seattle Art Museum. 1991. Arquitetos Robert Venturi e Denise Scott Brown
Planta de situação



Figura 7-22 – Seattle Art Museum. Fachada principal. Esquina da First Avenue e University Street.



Figura 7-23 e 7-24 – Seattle Art Museum. A escadaria no interior e no exterior.

Note-se ainda que a fachada é composta na maior parte por um padrão vertical de listras que lhe conferem grande simplicidade, e assume intencionalmente a condição de fundo para a gigantesca estátua do “Homem com o martelo”, do escultor Jonathan Borofsky, do acervo do museu, caracterizando uma atitude arquitetônica incomum de recolhimento e complementaridade, e reforçando a ligação do exterior

com o interior, na medida em que a visita ao acervo do museu começa na rua, antes da entrada. Na esquina da University Street com a First Avenue, novamente o edifício cede espaço à calçada, como um convite.

7.5.4 – ORNAMENTO: A POÉTICA DA SUPLEMENTARIDADE

Desde os seus primeiros trabalhos, o conceito de *suplemento* é nodal no pensamento de Derrida, pois em sua maior desconstrução, relativa ao logocentrismo, a escrita é tida como um “perigoso suplemento da fala”, e “produto de uma cultura decadente”, idéias que Derrida pretende desfazer.⁵³⁵ Trata-se de um termo ambivalente e cuja dupla lógica pode ser desconstruída. Por um lado, *suplemento* é algo que pode ser acrescentado a um objeto já completo em si e que não necessita deste algo. Por outro lado, trata-se de uma adição necessária que supre alguma falta existente no objeto, e que, a partir no momento de sua inclusão, será tomado como uma parte integral do todo⁵³⁶.

Pode ser esclarecedor tomar um dos pontos de partida de Derrida para sua desconstrução do logocentrismo, as Confissões de Jean-Jacques Rousseau.

Rousseau descreve a escrita como uma técnica adicionada à fala, estrangeira ao caráter da língua, mas o outro sentido de *supplement* também se mostra ativo aqui. A escrita só pode ser adicionada à fala se a fala não é uma plenitude auto-suficiente e natural, somente se já existir na fala uma lacuna ou ausência, que possibilite que a escrita a suplemente. Isso surge surpreendentemente na discussão de Rousseau sobre a escrita, pois ao mesmo tempo em que condena a escrita "como uma destruição da presença e enfermidade da fala", sua própria atividade como escritor é apresentada, bastante tradicionalmente, como uma tentativa de restaurar, pela ausência da escrita, uma presença que estivera faltando à fala.⁵³⁷

⁵³⁵ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁵³⁶ NORRIS, Chistopher. “Deconstruction, Post-Modernism and the Visual Arts”. In: NORRIS, C. & BENJAMIN, A. *What is Deconstruction?* Londres: Academy, sd., p. 8-9. Este autor cita como exemplo os suplementos de uma obra de referência, como o *Oxford English Dictionary*. Sem eles, os vinte volumes originais da obra não podem mais ser considerados completos.

⁵³⁷ CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997. P. 119

Os suplementos são, pois, objetos ideais para o trabalho de desconstrução, uma vez que pode ser invertida a relação de dominância entre o objeto e seu suplemento, e assim criar-se um novo sistema para o entendimento daquele.

No que diz respeito à arquitetura, podemos abordar a questão do ornamento sob esta ótica da complementaridade. Não será difícil defender por exemplo que os triglifos e métopas da arquitrave de um edifício clássico de ordem dórica são elementos decorativos, que não participam do jogo estrutural: são portanto *suplementos*. Entretanto, sem eles não estamos falando da ordem dórica, mas de outra ordem, a jônica ou coríntia, por exemplo. Da mesma maneira, todo o desenho floral da fachada da Casa Mojólica ^(Figura 37), de Otto Wagner, apesar de ser aplicado à fachada como recurso decorativo, é também algo que a caracteriza e inclusive lhe empresta o nome.

Em termos de desconstrução, podemos falar de um par binário estrutura/ornamento em processo de desconstrução, ligado ao conceito de complementaridade. O ornamento, visto como desnecessário pelos mentores do Movimento Moderno, é, na verdade algo que possui importância *definitiva*, e a constatação desta importância promove um deslocamento em um sistema de crenças modernista.

Robert Venturi foi pioneiro ao propugnar pela volta do ornamento, e o fez desde os seus primeiros textos, assim como em suas primeiras obras. Uma anedota a respeito de suas primeiras tentativas de afrontar a interdição ao ornamento vigente na época nos é narrada por Stanislaus von Moos.

Parado diante da Sede da North Penn Visiting Nurses ⁵³⁸ onde Venturi colocara molduras simbólicas nas paredes envolvendo as pequenas janelas para fazê-las parecer mais importantes no exterior que no interior, seu colega, a quem mostrava o trabalho, pôs o braço no seu ombro e disse: “Nunca ponha uma moldura em volta de uma janela”. Isto foi em 1960, quando estas coisas causavam reboliço. ⁵³⁹

Venturi, entretanto, estava calcado em suas pesquisas sobre arquitetura histórica, e defendeu o seu ponto com exemplos de arquitetura egípcia e barroca para demonstrar que molduras simbólicas emprestam monumentalidade a elementos sem importância. Não defendendo um vocabulário único, porém ditado pelas

⁵³⁸ Ver outra referência a este edifício no capítulo 1, p. 85. e Corpus 1.1, p. 5

⁵³⁹ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, p. 41. Tradução nossa.

circunstâncias, era regionalista quando achava que devia ser, historicista quando assim pensava ser conveniente, e modernista em outros momentos. Dizia:



Figura 7-25– North Penn Visiting Nurses. Filadélfia, 1961. Arquiteto Robert Venturi.

Os arquitetos hoje em dia devem distinguir-se pela rica variedade do seu trabalho e pela diversidade de seu vocabulário arquitetônico, mais do que pela unidade e originalidade de seu trabalho.⁵⁴⁰

Dizia que diversidade é uma obrigação se não se queria a arquitetura limitada por um simples vocabulário de alta-cultura a unificar o meio ambiente, vocabulário este que tendia a se degenerar em petrificados e extravagantes travestis do vocabulário original. O uso de padrões ornamentais foi uma marca registrada de seu trabalho. Uma arquitetura assim concebida, que encoraja superfícies ornamentadas sobre formas articuladas, padrão sobre textura, reconheceria as questões principais de abrigo e função e faria dos símbolos, tal como espaço e luz, a medida de sua arte.⁵⁴¹

Mesmo restritos a este aspecto, é impressionante a variedade de inspirações e critérios para utilização de padrões murais utilizadas por Venturi e Scott Brown em suas obras e sua criteriosa escolha. Um padrão abstrato geométrico serviu para diferenciar sua intervenção atual do trabalho mural original, no Allen Memorial.

Os padrões mais abstratos são utilizados comumente em edifícios de referência atual, como a sede do Institute of Scientific Information e o Showroom da rede BEST. O desenho policrômico de aparelhos de tijolos é utilizado nos edifícios em que é marcante o apelo da tradição, como o Lewis Thomas Laboratory for Molecular Biology, em Princeton, Nova Jersey. No Gordon Wu Hall, vizinho ao Lewis Thomas

⁵⁴⁰ VENTURI, Robert. "Diversity, relevance and representation in historicism". In: VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 108. Tradução nossa.

⁵⁴¹ Idem

nesta Universidade, os padrões submetem-se à influência gótica predominante ao lado de um discreto trabalho com policromia de tijolos. A entrada é marcada por um painel de mármore e granito inspirados nos trabalhos de Serlio e nos frontispícios das casas de campo elizabetanas.

Temos ainda os padrões figurativos, utilizados com muita adequação por Venturi e Scott Brown, como o edifício administrativo Frank G. Wells, do Estúdios Disney, em Burbank, entre outros edifícios.



Figura 7-26 – Allen Art Museum. Oberlin College, Ohio. 1973. Arquiteto Robert Venturi.



Figura 7-27– Institute of Scientific Information. Filadélfia, 1978. Arquitecto Robert Venturi.



Figura 7-28 e 7-29 – Best Showroom. Oxford Valley, Pensilvânia. 1977. Arquitectos VSBA (E) e Laboratório Lewis Thomas. Princeton, Nova Jersey. 1983. Arq. VSBA

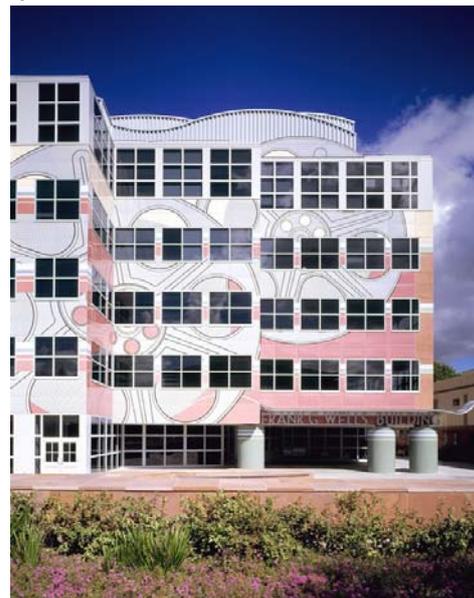


Figura 7-30 e 7-31– Gordon Wu Hall. Butler College. Princeton, Nova Jersey. Arquitectos VSBA (E) e Edifício Frank G. Wells. Burbank, Califórnia. 1998. Arquitecto VSBA

Conforme foi dito, este método, do qual Jacques Derrida é o principal personagem, é constantemente relacionado com o trabalho dos arquitetos ditos desconstrutivistas. Nosso ponto de sustentação é que a desconstrução, tal como desenvolvida metodologicamente pelo filósofo francês ultrapassa a obra daqueles arquitetos. A tendência arquitetônica pós-modernista já fazia esta revisão dos fundamentos logocêntricos na arquitetura, defendidos pelo Movimento Moderno a partir dos anos 1920, décadas antes da exposição do MoMA que deu nome à tendência.

CONCLUSÃO

Os anos 1960 foram extremamente convulsivos para a nossa civilização como um todo. O nosso mundo não seria mais o mesmo depois dos conflitos militares, sociais, políticos e culturais acontecidos nessa época. A guerra fria vivia seu clímax, o Vietnã era palco de uma barbárie que modificaria a visão do mundo ocidental a respeito dos super-homens americanos, os estudantes tomavam as ruas em Paris, e em outras capitais, os hippies faziam o seu apoteótico festival de três dias de paz e música na cidade de Bethel, em Nova Iorque, o movimento feminista e o humanismo anti-racista de Martin Luther King chegavam as ruas e às primeiras páginas dos jornais.

A arte que melhor representaria todos esses conflitos, todas essas mudanças não podia mais ser a metafísica, abstrata e apolítica *Action Painting* de Jackson Pollock, nem o olho “responsável”, mas que não via a convulsão à sua volta, do construtivismo ótico de Victor Vasarely e Bridget Riley. Seria, isto sim, o erotismo explodido de Tom Wesselmann, as imagens da mídia de Andy Warhol, os quadrinhos magnificados de Roy Lichtenstein. Nestes estaria desmistificada a obsolescência daquela postura clássica com relação à arte. Tudo o que era sólido estava realmente se desmanchando e era preciso que a arte, lucidamente, representasse essa condição imposta pela moderna sociedade industrial aos valores duráveis.

Os arquitetos de postura mais crítica, como os Novo Brutalistas, não deixaram de se sensibilizar por estas mudanças no universo da arte. Foi, porém, com Robert Venturi que a Pop Art encontrou um programa efetivo para que pudesse ser assimilado pela arquitetura. Este programa teve duas vias: teórica e prática. Pelo viés teórico, viria a saudação da “vitalidade desordenada” da *main street* contrapor-se à necessidade de ordem absoluta, até então pregada pelo Movimento Moderno. Este

clamor materializou-se no livro *Complexity and Contradiction in Architecture*, e, mais adiante, com *Learning from Las Vegas*, escrito em parceria com Denise Scott Brown e Steven Izenour. A sócia e parceira também trazia, de sua formação anterior, que remontava do policulturalismo de sua terra natal, uma bagagem que tinha tudo a ver com a Pop Art, e uma reflexão profunda sobre o estado atual da arquitetura.

Não seria apenas uma reflexão teórica, em que pese a importância desta. Os dois livros vinham acompanhados de exemplos de edifícios projetados até então pela sua firma. Praticamente concretizava-se então um programa de estabelecimento de uma poética da arquitetura Pop. Este programa, decomposto em seus principais itens, e que está detalhado e explicado no Capítulo I, consistia basicamente em nove tópicos principais, os quais eram sistematicamente usados no projeto de edifícios, associando-se de maneira livre uns aos outros, e, em alguns momentos, priorizando alguns, em função do contexto. Os nove tópicos eram: a busca de inspiração direta na Pop Art.; o uso de elementos arquitetônicos da cultura popular; mudança de contexto; uso de tecnologia convencional; ênfase na representação e no significado; uso da colagens; utilização de elementos da mídia; mudança de escala; aparência efêmera e provisória.

Por meio desta estratégia inclusiva, criavam Venturi e Scott Brown uma nova identidade para a sua arquitetura e uma das mais importantes características dessa identidade era uma grande irmandade entre o edifício e o contexto em que estava inserido.

O Movimento Moderno, de onde partiram todas as indicações para a nova proposta, tinha sua posição com relação ao entorno do edifício. De uma maneira simplificada, dizia-se que arquitetos como Wright e Aalto obedeciam ao contexto, e, outros, com Corbusier e Mies, o ignoravam. Era uma frase que não fazia justiça a nenhum dos arquitetos citados, mas dava, com sua simplicidade, uma primeira orientação. Porém uma importância efetiva com o contexto, um debruçar-se sobre o entorno, uma busca de significação para o edifício fora dele, e não nos aspectos endógenos de sua função, seria um trabalho bem característico da obra de Venturi, que naquele momento, com esta preocupação, começava a diferenciar-se de seus pares, e mais ainda, integrar-se em uma nascente episteme da Diferença, com letra maiúscula.

No Século XX, em suas representações artísticas até então, sobretudo na arquitetura, havia prevalecido a poética da identidade, a busca de uma arquitetura universal, que desse conta de todos os problemas com um mínimo de protocolos artísticos. Venturi é um dos primeiros, senão o primeiro arquiteto a abrir mão de um personalismo forte que ficasse impresso na arquitetura e a fizesse reconhecível, qual a obra de Mies ou de Corbusier.

Na arquitetura de Venturi e Scott Brown não será buscada apenas a expressão individual do edifício, que lhe é dada por seus próprios elementos, mas também um significado para ele, que lhe é dado pelo contexto. O contexto se constrói lentamente por depósito de camadas sucessivas de práticas históricas, sociais, políticas e culturais do uso do espaço e da tecnologia. Não é um produto individual da “fala” de um arquiteto. Ao buscar significação para seus edifícios no contexto, Venturi e Scott Brown estão acatando duas principais determinações. Primeiramente aceitam o relativismo de suas idéias próprias a respeito da arquitetura, do programa específico, da tecnologia vigente; em segundo lugar aceitam a principal característica da poética das diferenças, sua capacidade de estabelecer-se e sobreviver através do “envio”, da “transmissão”, para usar os termos Heideggerianos, reutilizados por Vattimo.

É a diversidade e não a coerência formal que empresta a principal característica à obra dos arquitetos que estudamos. E a busca da diversidade implica em uma nova agenda para a arquitetura, que faz do arquiteto não apenas um criador de formas e espaços habitáveis, mas, sobretudo, em um especialista nos modos de construir. Não basta apenas, agora, para Venturi e Scott Brown, o domínio das novas tecnologias, um conhecimento de um catálogo de elementos atuais utilizáveis nos edifícios, mas também um conhecimento de outras tecnologias, de elementos já fora de moda, que podem adquirir novas significações quando reutilizados para harmonizar o contexto. Os elementos não existem apenas por sua importância funcional, mas também pela sua carga simbólica, e é esta que será também buscada.

A consecução de tais objetivos na arquitetura não se faria sem uma mudança importante na maneira de encarar o objeto arquitetônico e mesmo sua aparência. Uma vez que prevalecia nos seus edifícios uma poética retirada de conteúdos locais, muitas vezes distante da poética abstrata e platônica buscada pelos modernistas, ligada ao mundo em sua volta e conseqüentemente em desacordo com uma estética reformista e inovadora, seus edifícios não tardaram a ser considerados feios e comuns.

Pelo menos foram estes adjetivos os utilizados por Philip Johnson para descrever os edifícios que faziam parte da proposta Venturi, Rauch e Kawasaki para o concurso de Brighton Beach, de 1967, que parecia as mais ordinárias construções de edifícios de apartamentos do Brooklyn ou Queens, com características estritamente comerciais do Bruckner Boulevard, larga autovia do Bronx, que expressava uma idéia desenvolvimentista dos anos 1950, muito criticada academicamente.

A partir destes dois adjetivos, feio e comum, Venturi, Scott Brown e Izenour desenvolveram toda uma agenda para a poética dos edifícios, que se contrapunha àquela do Estilo Internacional, à qual os autores, em contraponto, chamaram de heróica e original. A poética do feio e comum não estava na superfície mas no

simbolismo que seus elementos traziam para o edifício. Seu conteúdo estava no uso e combinação de elementos convencionais, às vezes de forma não convencional, distorcidos e apresentados em outra escala, para destacar as intenções poéticas, à maneira da Pop Art.

O que mostramos, na nossa análise da poética do feio e comum, é que o próprio conceito de belo, na tradição da arquitetura recente do modernismo pós-Bauhaus foi relativizado na pretensão dos arquitetos. A beleza da velocidade e das figuras que simbolizavam o “moderno”, ou a beleza anti-ornamental de Adolf Loos, ou o reducionismo platônico do neoplasticismo, vão aos poucos cedendo lugar, no desenvolvimento tardio do Movimento Moderno, àquela crença de que a beleza resultaria, como um subproduto, de um processo lógico, cuja prioridade era dada a outras necessidades, de ordem técnica ou funcional.

A prática da arquitetura pós-guerra, na Europa Central e Estados Unidos principalmente, afastara-se daqueles ideais abstratos e elitistas, e caminhavam para um expressionismo formal que em muito excedia aquela poética contida das vanguardas. É o que Venturi, Scott Brown e Izenour identificam nas obras tardias de Le Corbusier, mas sobretudo em seguidores como Paul Rudolph. Esta prática tardia produzia edifícios em que a forma final era comprometida, e os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa eram distorcidos e submetidos por uma forma simbólica, a qual chamou de edifícios “patos”, na célebre dicotomia entre “patos” e “abrigos decorados”.

Venturi e Scott Brown passaram então a defender, como uma prática mais adequada àqueles tempos, a construção de edifícios onde os sistemas de espaço e estrutura estavam diretamente a serviço do programa, e o ornamento era aplicado à suas superfícies, independente das estruturas. Os símbolos eram aplicados às superfícies murais: os “abrigos decorados”.

Tratava-se de uma volta qualificada, consciente e contextualizada, a um modo de fazer arquitetura condenado na primeira hora pelas vanguardas modernistas, característica marcante do ecletismo do final do século XIX e início do século XX, pelo menos no que diz respeito a uma maior atenção ao tratamento mural e menor atenção às proezas estruturais e originalidade da forma volumétrica.

Foi em seminários acadêmicos, orientados por Venturi, Scott Brown e Izenour, que muitas questões, que mais tarde viriam a fundamentar sua obra, foram analisadas e estudadas com profundidade. O primeiro desses seminários tinha como tema Las Vegas, e cedo transformou-se no livro tão conhecido pelos arquitetos e estudantes pelo mundo afora. O segundo seminário era uma continuação do primeiro e colocava em foco um outro aspecto da arquitetura, vista neste momento não como uma

atividade exclusiva do arquiteto, porém como um produto cultural, muitas vezes inacessível ao controle destes profissionais. O tema do segundo seminário eram as comunidades planejadas, tipo Levittown, e sobretudo como o usuário se apropriava dos símbolos e os aplicavam na sua própria casa, e, vendo a questão com maior amplitude, como os símbolos relacionados com a arquitetura do edifício e da cidade eram utilizados por todos os agentes da construção da paisagem urbana, em seus aspectos de maior ou menor visibilidade.

Raramente vamos encontrar na obra de Venturi e Scott Brown a utilização de uma terminologia advinda da semiótica, porém este trabalho de pesquisa em nada difere da obra em que os estudiosos ditos estruturalistas, como Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Baudrillard, entre outros, se empenharam, de promover, nos diversos campos do saber, um rebatimento das idéias da lingüística estrutural.

Os seminários "*Learning From*", sobretudo o segundo, eram uma exaustiva pesquisa sobre os significantes ligados à habitação, e seus significados conotativos e denotativos, e as implicações destes na vida cotidiana e na prática arquitetônica. Não se limitavam os orientadores dos seminários aos elementos arquitetônicos do ponto de vista operativo, como o faziam os arquitetos em sua prática projetual, mas olhavam para esses elementos do ponto de vista simbólico. Assim, pretendiam instrumentar-se, para ser aquilo o que Vattimo viria a chamar de "operador simbólico", uma nova função que seria a do arquiteto nos novos tempos, em contraposição aquela de um funcionário da humanidade, atento apenas às necessidades funcionais.

Relacionados com o conteúdo simbólico dos elementos da habitação, acusamos um marcante paralelismo com a obra inicial de Jean Baudrillard voltado para o sistema de objetos e a economia política dos signos. Tanto Baudrillard em seu campo, quanto Venturi, Scott Brown e Izenour, na área específica dos limites da intervenção do arquiteto, estão empenhados em mostrar que as trocas simbólicas transcendem as necessidades funcionais e que as funções dos objetos não se esgotam no nível de sua necessidade utilitária primária.

Um aspecto da obra de Venturi e Scott Brown que mereceu nossa especial atenção, refere-se especificamente à presença do grotesco. Em toda a produção arquitetônica do Movimento Moderno, tanto em seu momento inicial, aquele das vanguardas dos anos 1920, como no desenvolvimento posterior do Estilo Internacional, no entreguerras, ou posteriormente, nas suas manifestações tardias do anos 1960, não vamos encontrar um único momento em que os arquitetos tenham-se

afastado do puritanismo e continência formal que os inspiraram nos primeiros momentos. A arquitetura moderna era “séria”, perfeccionista, anti-individualista.

Que dizer então da presença incidental de colunas gregas completamente distorcidas, de clerestórios e beirais gigantescos e desproporcionais, de quebras propositais na sintaxe dos elementos de fachada, nos edifícios de Venturi, Scott Brown e seus associados? A crítica não tardou a julgar a presença destes elementos como parte de uma atitude provocativa e qualifica-la como cínica e blasé.

Procuramos ver estas inserções grotescas sob uma ótica diferente. Para explicá-las, procuramos considerá-las no conjunto da obra em questão, e no conjunto de nossa análise, como um todo. As mudanças de escala, os elementos magnificados, a quebra de sintaxe, se, por um lado, não se distanciam dos protocolos da Pop Art, por outro denotam um afastamento de uma estética tradicional e previsível.

Se, utilizando a célebre dicotomia nietzscheana do apolíneo e dionisíaco, a arquitetura moderna fora dominada pela ordem e aspirava a perfeição, nada mais inteligível do que buscar, como conteúdo crítico, elementos que quebrassem esta ordem e perfeição, recorrer a imagens que são alheias ao mundo das medidas.

Por outro lado, não pudemos deixar de notar, na obra de Venturi e Scott Brown, na sua sensibilidade por ambientes aparentemente desordenados como a *Main Street* e a *strip* de Las Vegas, na sua prédica pela inserção de decoração exuberante aplicada às superfícies, uma certa afinidade com a idéia de carnavalização de Mikhail Bakhtin, segundo o qual o rebaixamento do que é elevado, espiritual e abstrato, para um plano mais material e concreto, hipertrofiando e exagerando formas, constitui-se em manifestação de uma busca de novas energias, da fertilidade e do crescimento. A graça, a alegria da festa, a decoração, a fantasia são apresentados como uma possibilidade de libertação das idéias dominantes, sérias e incondicionais, determinantes e incisivas, agora apresentadas em seus aspectos relativos e limitados.

Vista sob uma visão panorâmica, nas inserções grotescas, na afinidade com a Pop Art, no determinismo significativo do contexto, no trabalho semiótico, em todos estes aspectos, a obra de Venturi e Scott Brown afasta-se, em certos aspectos, de um tipo de atitude intelectual que marcou o Movimento Moderno, de um pensamento forte, dedutivo, afim com a lógica formal e a razão racionalista.

Mostramos, no decorrer de nosso trabalho, as similitudes desta pesquisa de Venturi, Scott Brown e Izenour com o nascente pensamento filosófico e crítico, sobretudo europeu, que poderíamos denominar “ontologia das diferenças”. Estamos já usando uma terminologia sugerida por Gianni Vattimo, de diferenciar o pensamento moderno, herdeiro da filosofia oitocentista, baseado em idéias absolutas como ser, sujeito, verdade, história, nomeado por ele de pensamento forte, de um outro

pensamento, vigente a partir do último quartel do século XX e algumas camadas acadêmicas para o qual não existem estruturas estáveis e atemporais, mas um processo de transmissão ininterrupto e contingente, no qual a história e a cultura aparecem como fundamentais. Este último foi chamado pelo filósofo italiano de pensamento fraco.

Temas importantes de Venturi e Scott Brown, como a questão da transmissão simbólica, da presença do ornamento em edifícios de estrutura simples e direta – os “abrigos decorados”, e do próprio papel do arquiteto não mais como um servidor da humanidade, mas como um operador simbólico, vão encontrar afinidade com aqueles de Vattimo. Para o “pensamento fraco” a arte divide com a ciência um papel que anteriormente, em tempos “modernos” era apenas uma tarefa da ciência, a de “por em obra a verdade”, segundo palavras de Heidegger. Obviamente que a própria verdade será requalificada, não sendo mais aquela verdade científica da estabilidade e evidência, mas uma verdade aberta, provisória, inessencial e parcial.

Apresentamos ao leitor diversos aspectos nos quais vimos esta identidade entre o pensamento e prática de Venturi e Scott Brown. Em primeiro lugar, o seu gosto manifesto pelo híbrido, impuro, ambíguo, que contraria o gosto modernista pelo direto, claro e definido. Em segundo lugar, estes arquitetos apresentam uma nova visão da monumentalidade, relacionada com necessidade de preservação da identidade e do contexto, mediado pela afetividade, mas de uma maneira flexível. Temos ainda sua extensa reflexão e prática a respeito do ornamento, que inclui a representatividade, mas também a abstração. Por fim temos a polifonia, para usar um termo bahktiniano, a multiplicidade de vozes que encontram expressão em sua obra.

Assim sendo, diferentemente da mensagem plana, inequívoca, direta e racional do pensamento forte modernista, procuramos mostrar este afastamento intencional, em busca de uma linguagem mais “fraca”, mais atual, mais afim com a poética das diferenças, expressa com constância na obra de Venturi e Scott Brown.

Vista de outra maneira, esta prática pode também ser identificada segundo um outro corte epistemológico, àquele da desconstrução, com o qual completamos o nosso quadro. Embora o termo seja frequentemente aplicado com relação à obra de outros arquitetos, que foram expostos no MoMA em 1988, como Eisenman, Tschumi, Libeskind, Hadid entre outros, os quais ostentam uma ligação mais direta com o Suprematismo russo dos anos 1920, propusemos, no nosso trabalho uma outra leitura, segundo a qual Venturi e Scott Brown estarão plenamente identificados com a prática da desconstrução, tal como proposta por Jacques Derrida.

Para tal, os edifícios desconstrutivistas, segundo a linhagem da exposição, apresentavam sobretudo a desconstrução no plano material. Eram as paredes, vigas, pilares, esquadrias, empenas, que se apresentavam desarticulados entre si, e deformados, desobedecendo a uma lógica clástica. Entretanto, muitos arquitetos já demonstravam, *avant la lettre*, todo o desconforto com as orientações teóricas e práticas do Movimento Moderno nos anos 1960. Estas orientações, como bem diz Peter Eisenman, são oriundas de um pensamento iluminista, trazendo consigo a idéia de sujeito, de centro, de ordem etc. que foram objeto de posterior contestação pelos pensadores pós-estruturalistas.

O que diferencia o trabalho de arquitetos como Venturi e os desconstrutivistas é uma questão de representação, mais do que aplicação do método. Podemos fazer uma leitura perfeitamente afinada com o método desconstrutivo de inversão e deslocamento; as determinações do Movimento Moderno podem ser interpretadas como pares binários de oposição, maneira pela qual Derrida começa a sua leitura atenta do logocentrismo.

Em nossa tese mostramos, com diversos exemplos, como se apresenta na obra de Venturi e Scott Brown este trabalho de desmontagem do logocentrismo, vista sob o aspecto restrito de sua influência no pensamento arquitetônico. Nossa análise partiu de quatro oposições binárias relacionadas com o universo da arquitetura (forma e função, presença e ausência, interior e exterior, estrutura e ornamento) frequentemente citadas por Derrida, e que anteriormente, na vigência do Movimento Moderno, eram claros exemplos da atitude logocêntrica dos arquitetos. O que provamos no nosso trabalho é que, na obra de Venturi e Scott Brown, estas oposições são desmontadas, caracterizando uma busca de uma nova poética, segundo a qual estes termos opostos não mais poderiam ser vistos dentro de um sistema particular pré-existente.

O programa desconstrutivo empenha-se em rever as bases em que está assentada a cultura ocidental, em um momento de transformação, de globalização, de conflitos étnicos e de revisão ética. Robert Venturi e Denise Scott Brown, centrados no trabalho arquitetônico, abriram um amplo espectro de atitudes, até então interdidas ao arquiteto novecentista, submetidos a uma poética objetivista, purista e autoritário, procurando trazer de volta as complexidades e contradições inevitáveis para uma arquitetura mais ampla, aberta e expressiva. A visão historiográfica, a sensibilidade regionalista, o inclusivismo defendido pela Pop Art, e a aceitação do vernacular comercial, foram os motes principais de um trabalho radical de transformações na atividade projetual defendida pelos arquitetos americanos, que pretendia inverter conceitos e deslocar as práticas arquitetônicas para uma instância onde não mais

poderia ser entendida no sistema anterior, racionalista, funcionalista, anti-histórico, humanista e centrista, este o verdadeiro programa da desconstrução derridadeana.

O trabalho de Robert Venturi e Denise Scott Brown, nem sempre é bem entendido, assim como o desconstrutivismo, em suas bases mais autênticas. Pretendemos ressaltar não o aspecto particular, ligado à arquitetura de um país, ou mesmo a arquitetura de uma época, mas o que tem de mais abrangente e de possibilidade de rebatimento na sua proposta, que poderá servir de base para uma visão que aproxime mais os arquitetos de seu público e de suas demandas simbólicas e afetivas mais profundas.

O mundo de hoje tem possibilidades técnicas inimagináveis décadas atrás. Porém nas suas contradições profundas muitas vezes impedem o acesso não somente a bens, mas também a idéias críticas e libertadoras. Testemunhamos a hipertrofia dos grandes e sofisticados sistemas de projeção e construção que atendem com perfeição aos seus objetivos explícitos, mas que simplificam e empobrecem a paisagem construída e a atividade do arquiteto.

Se existe uma maneira de sair dessa armadilha, esta passa pela reconsideração da poética arquitetônica, que contemple as diferenças, isto é, uma revisão “arqueológica” do saber e do fazer arquitetônico. Uma leitura atenta da obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown podem ajudar muito neste empreendimento.

BIBLIOGRAFIA

- 1 ADORNO, Theodor W. "Functionalism Today" In: LEACH, Neil (Ed.). Rethinking architecture: A reader in cultural theory. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997.
- 2 ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- 3 BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec, 1987.
- 4 BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva 1989 (Ed. original 1968)
- 5 _____. Para uma crítica da economia política dos signos. Lisboa: Edições 70, 1981 (Ed original 1972).
- 6 _____. América. Rio de Janeiro: Rocco, 1986 (Ed. original
- 7 _____. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991 (Ed. original 1981)
- 8 BELL, Daniel. O advento da sociedade pós-industrial. São Paulo: Cultrix, 1977.
- 9 BENJAMIN, Andrew. "Derrida, architecture and philosophy" In: Deconstruction. Omnibus Volume. Nova Iorque: Rizzoli, 1989. P. 86 e seg.
- 10 BLAKE, Peter. Form Follows Fiasco. Atlantic. 1977.
- 11 _____. God's own junkyard. Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1964
- 12 CHASLIN, François. "Une definition de l'architecture comme abri décoré » L'Architecture d'Aujourd'hui. Paris, n. 78 : p. 7-16, junho 1978.
- 13 COHEN, Stuart. "Including it All" In: Oppositions reader © 1998. p. 65-103 (publicado inicialmente em Oppositions n°2. 1974)
- 14 COLIN, Silvio. "Elementarismos. Poéticas pictóricas das vanguardas novecentistas e sua influência no movimento moderno." In: AU, Arquitetura e Urbanismo. Nº. 187 |Outubro/2009. São Paulo: Pini. 2009.
- 15 _____. "Estruturalismo, Pós-Estruturalismo e Arquitetura. Para entender o Desconstrutivismo." In: AU, Arquitetura e Urbanismo. Nº. 181. Abril de 2009. P. 84-89. São Paulo: Pini., 2009
- 16 _____. Pós-modernismo. Repensando a arquitetura. Rio de Janeiro: Uapê, 2004.
- 17 COLQUHOUN, Alan. "Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las

- Vegas and Oberlin" In: Oppositions Reader. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 176-189.
- 18 CULLER, Jonathan. Sobre a desconstrução. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997.
 - 19 DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 2005.
 - 20 _____ .Glas. Paris: Galilée, 1995.
 - 21 _____ .Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 1973.
 - 22 _____ ."In discussion with Christopher Norris" In: Deconstruction. Omnibus Volume. Nova Iorque: Rizzoli, 1989. P. 71 e seg.
 - 23 _____ .Margens da Filosofia. Porto: Res, 198–.
 - 24 _____ .The truth in painting. Chicago: University of Chicago, 1987.
 - 25 ECO, Umberto. A Estrutura Ausente. São Paulo: Perspectiva, 1976.
 - 26 ECO, Umberto. História da Beleza. São Paulo: Record, 2004.
 - 27 ECO, Umberto. História da Feiúra. São Paulo: Record, 2007
 - 28 EISENMAN, Peter. "O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim" In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Catálogo da exposição Malhas, escalas, rastros e dobras na obra de Peter Eisenman. São Paulo, 1993.
 - 29 EISENMAN, Peter. "Blue line text" In: Deconstruction. Omnibus Volume. Nova Iorque: Rizzoli, 1989. P. 150 e seg.
 - 30 FRAMPTON, Kenneth. "América 1960–1970. Notes on urban Images and Theory". Casabella, nº 359-360, Dezembro 1971. P. 24-38.
 - 31 _____ . História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (1ª ed. Brasileira 1997). Título do original em inglês: Modern Architecture – A critical view. Londres: Thames & Hudson, 1980.
 - 32 _____ . "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance". in: The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture (1983) edited by Hal Foster, Bay Press, Port Townsen.
 - 33 FRIEDMAN, Alice. "It's a wise Child: the Vanna Venturi House" In: FRIEDMAN Alice T. Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History. Nova Iorque. Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998. P. 188-213
 - 34 HABERMAS, Jürgen. "Modernidade – um projeto inacabado" In: Arantes, O. F. e Arantes P. E. Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas. São Paulo: Brasiliense, 1992.
 - 35 HARVEY, David. Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992
 - 36 HEIDEGGER, Martin. "Building, dwelling, thinking". In: LEACH, Neil (Ed.). Rethinking architercture: A reader in cultural theory. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997.
 - 37 HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) Pós-modernismo e política. Rio de janeiro: Rocco, 1991
 - 38 JAMESON, Frederic. "O pós-modernismo e a sociedade de consumo" In: KAPLAN, E. Ann. O mal-estar no Pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. P. 35 seg.

- 39 JENCKS, Charles. "Deconstruction: the sound of one mind laughing" In: *The New Moderns*, Academy London, Rizzoli, NY 1990 P. 205 e seg.
- 40 _____ . *Movimentos modernos em arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 1987
- 41 _____ . *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy, 1977.
- 42 _____ . *Late modern architecture and other essays*. Londres: Academy, 1980.
- 43 _____ . *The new Moderns*. Londres: Academy; Nova Iorque: Rizzoli, 1990.
- 44 JOHNSON, Philip e WIGLEY, Marl. *Arquitetura Deconstructivista*. Barcelona; Gustavo Gili, 1988.
- 45 KAPLAN, E. Ann. O mal-estar no Pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- 46 KOETTER, Fred. "On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning From Las Vegas. In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998.
- 47 LEACH, Neil (Ed.). *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997.
- 48 LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- 49 NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- 50 _____ . *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- 51 MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica E Estratégia Projetual Na Obra De Oito Arquitetos Contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- 52 MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- 53 NORBERG-SCHULZ, Christian. "On the way to a figurative architecture". *GA – Global Architecture*, 1985.
- 54 NORRIS, Christopher. "Deconstruction, Post-Modernism and the Visual Arts". In: NORRIS, C. & BENJAMIN, A. *What is Deconstruction?* Londres: Academy, sd.
- 55 PAPADAKIS, Andreas. "Foreword" In: *Deconstruction. Omnibus Volume. Nova Iorque: Rizzoli*, 1989. P. 7 e seg.
- 56 PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine & BENJAMIN, Andrew . (Ed.) *Deconstruction. Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli, 1989.
- 57 PORTOGHESE, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- 58 RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas : Papyrus, 1997.
- 59 ROSSI, Aldo, *Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- 60 ROWE, Colin. "Robert Venturi and the Yale Mathematics Building" In: *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 135-153
- 61 SARBIT, Jean-Louis. Complexité et contradiction d'une architecture pluraliste.

- L'Architecture d'Aujourd'hui. Paris, n. 78: p. 2-6, junho 1978.
- 62 _____ . Venturi et Rauch, urbanistes. Proje récents. L'Architecture d'Aujourd'hui. Paris, n. 78: p. 76-79, junho 1978.
- 63 STAM, Robert . "Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda" In: Kaplan, E. Ann (Org.) O mal-estar no pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. P. 170 e seg.
- 64 TAFURI, Manfredo. "L' Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language." In: Oppositions Reader. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. P. 291-316.
- 65 TZONIS, Alex ; LEFAIVRE, Liliane, "The grid and the pathway. An introduction to the work of Dimitris and Susana Antonakakis", Architecture in Greece (1981) 15, Atenas
- 66 TZONIS, Alex . "Why Critical Regionalism Today" A+U, 236, Maio, 1990. P. 23-24.
- 67 VATTIMO. Gianni. "Dialettica, differenza, pensiero debole." In: VATTIMO, G. e ROVATTI, P. A. Il pensiero debole. Milano: Feltrinelli, 1983.
- 68 _____ . Mas allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.
- 69 _____ . O fim da Modernidade: niilismo e hermenéutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 70 _____ . "The end of modernity, the end of the project ?" In: LEACH, Neil (Ed.). Rethinking architecture: A reader in cultural theory. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997. P. 148 e seg.
- 71 VENTURI, Robert. Complexity and contradiction in Architecture. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. Tradução brasileira: Complexidade e contradição na arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- 72 _____ . "Ceci deviendra cela." Lotus. Milão, n. 75, p. 127, Fev. 1993.
- 73 _____ . "Des tesselles aux pixels ». L'Architecture d'Aujourd'hui. Paris, n. 333, p. 88-89, março/abril 2001.
- 74 _____ . "Diversity, relevance and representation in historicism". Architectural Record, Junho de 1982. Vol 170, Nº 8, Hightstown, NJ. McGraw-Hill.
- 75 VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984. Nova Iorque: Harper & Row, 1984
- 76 _____ . Iconography and electronics upon a generic architecture. Cambridge,MA: Mitpress,1996
- 77 _____ . Architecture as signs and systems: for a mannerist time. Cambridge,MA: Belknap/Harvard, 2004.
- 78 VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. Learning From Las Vegas. Cambridge, Mass. 1972. Tradução Brasileira Aprendendo com Las Vegas. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- 79 VON MOOS, Stanislaus. Venturi, Rauch & Scott Brown. Nova Iorque: Rizzoli, 1987.
- 80 WOLFE, Tom. Da Bauhaus ao nosso caos. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

**A POÉTICA DAS DIFERENÇAS
NA OBRA DE
ROBERT VENTURI
E DENISE SCOTT BROWN**



TESE DE DOUTORADO
PROARQ FAU UFRJ
2010

Sílvio Vilela Colín

SÍLVIO VILELA COLIN

SÍLVIO VILELA COLIN

**A POÉTICA DAS DIFERENÇAS
NA OBRA DE
ROBERT VENTURI
E DENISE SCOTT BROWN**

VOLUME 2

CORPUS

TESE DE DOUTORADO
A POÉTICA DAS DIFERENÇAS
NA OBRA DE ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

SUMÁRIO

VOLUME II – Corpus

| | | |
|---|---|----|
| 1 | Edifícios | 2 |
| | 1.1 Sede da North Penn Visiting Nurses | 3 |
| | 1.2 Casa Vanna Venturi | 10 |
| | 1.3 Guild House | 22 |
| | 1.4 Posto de Bombeiros # 4 | 30 |
| | 1.5 Hall da Fama do Futebol | 33 |
| | 1.6 Edifícios Residenciais em Brighton Beach | 37 |
| | 1.7 Pavilhão de Humanidades (SUNY) | 41 |
| | 1.8 Pavilhão de matemática de Yale | 44 |
| | 1.9 Casa Lieb | 47 |
| | 1.10 Casa Trubek-Wislocki | 52 |
| | 1.11 Casa em Greenwich | 58 |
| | 1.12 Faculty Club. Universidade da Pensilvânia | 63 |
| | 1.13 Casa em Katonah | 67 |
| | 1.14 Casa de Ski em Vail | 72 |
| | 1.15 Allen Memorial Art Museum | 75 |
| | 1.16 Franklin Court | 83 |
| | 1.17 Showroom Best | 87 |
| | 1.18 Sede do Institute for Scientific Information (ISI) | 91 |

| | | |
|------|--|-----|
| 1.19 | Gordon Wu Hall. Butler Colege. | 93 |
| 1.20 | Casa em Stony Creek | 98 |
| 1.21 | Zoológico das Crianças | 102 |
| 1.22 | Laboratório Lewis Thomas de Biologia Molecular | 105 |
| 1.23 | Seattle Art Museum | 109 |
| 1.24 | Ala Sainsbury da National Gallery | 116 |
| 1.25 | Museu das Crianças de Houston | 123 |
| 1.26 | Edifício Frank G. Wells | 127 |
| 1.27 | Frist Campus Center | 131 |
| 1.28 | Perelman Quadrangle | 137 |

| | | |
|---|-------------------------------|-----|
| 2 | Exposição “Os signos da Vida” | 143 |
|---|-------------------------------|-----|

| | | |
|--|---|-----|
| | Estrutura da exposição | 144 |
| | Texto do catálogo | 145 |
| | Temas e ideais do subúrbio americano | 149 |
| | O ideal rural | 150 |
| | Transporte | 151 |
| | A boa vida | 152 |
| | Economia | 153 |
| | Identidade pessoal e social | 154 |
| | Casa Suburbana. Simbolização na fachada 1 (Ambiente) | 156 |
| | Casa Suburbana. Simbolização na fachada 2 (Ambiente) | 157 |
| | Casa geminada urbana. Simbolização na fachada (Ambiente) | 158 |
| | Casa rural. Simbolização no interior (Ambiente) | 159 |
| | A casa. Simbolização no interior (Ambiente) | 160 |
| | A casa rural. Simbolização no interior (Ambiente) | 161 |
| | Espaço suburbano, escala e símbolos (1) Na comunidade | 162 |
| | Espaço suburbano, escala e símbolos (2) Pela rua | 163 |
| | Espaço suburbano, escala e símbolos (3) A partir da curva | 164 |

| | |
|---|-----|
| Espaço suburbano, escala e símbolos (4) Na soleira | 165 |
| Espaço suburbano, escala e símbolos (5) No quintal e Na lateral | 166 |
| Espaço suburbano, escala e símbolos (6) Na casa | 167 |
| Levittown | 168 |
| Espaço, escala, velocidade e símbolo | 169 |
| Anatomia da rua | 170 |
| Mensagens urbanas | 171 |
| Tipos de Signos | 172 |
| Simbolismo de Edifícios (1) | 174 |
| Simbolismo de Edifícios (2) | 176 |
| Simbolismo de locação | 177 |
| Empréstimos estilísticos. Simbolismo de parques e avenidas | 178 |
| A rua como símbolo | 180 |
| O movimento City Beautiful | 181 |
| A rua na autovia | 182 |
| Lições arquitetônicas (1) | 183 |
| Lições arquitetônicas (2) | 184 |
| Lições arquitetônicas (3) | 185 |
| Lições arquitetônicas (4) | 186 |

LISTA DE IMAGENS

EDIFÍCIOS E PROJETOS

| Número | Título | Crédito | Pág. |
|-------------|--|---|------|
| C1.1 | Sede da North Penn Visiting Nurses | | |
| C1-1 – 1 | Fachada principal | Von Moos, 1987. P. 148. | 3 |
| C1-1 – 2 | Implantação. | Von Moos, 1987. P. 148. | 5 |
| C1-1 – 3 | Planta baixa. Pavimento térreo. | Von Moos, 1987. P. 149. | 5 |
| C1-1 – 4 | Plantas baixas. Pavimento superior. | Von Moos, 1987. P. 149. | 5 |
| C1-1 – 5 | Salk Institute Laboratory. La Jolla, California. 1959-66. | http://people.seas.harvard.edu | 6 |
| C1-1 – 6 | Salk Institute Laboratory. La Jolla, California. 1959-66. | A+U . Nov. 1983. P. 63 | 6 |
| C1-1 – 7 | Fachada Sul. | VSBA | 7 |
| C1-1 – 8 | Porta simbólica. Karnac. | Von Moos, 1987. P. 41. | 8 |
| C1-1 – 9 | Collegio di Propaganda Fide. Roma. 1644. | Von Moos, 1987. P. 41. | 8 |
| C1-1 – 10 | North Penn. Entrada principal. | VSBA | 8 |
| C1.2 | Casa Vanna Venturi | | |
| C1.2-1 | Casa Vanna Venturi. | Von Moos, 1987. P. 245. | 10 |
| C1.2-2 | Porta Pia. Roma, 1561-5. Migelângelo. | commons.wikimedia.org | 12 |
| C1.2-3 | Villa Barbaro. Maser, 1560. A. Palladio | commons.wikimedia.org/ | 12 |
| C1.2-4 | Casa William Low. Bristol, Rhode Island. 1887. Mc Kim, Mead & White. | www.flickr.com | 12 |
| C1.2-5 | Il Girasole. Roma, 1952. L. Moretti. | architettura.supereva.com | 12 |
| C1.2-6 | Casa Vanna Venturi. Estudo de 1959. Maquete | Rodell, 2008. P. 11 | 13 |
| C1.2-7 | Casa Korman, Whitmarsh. Pensilvânia. 1971-73. Louis I. Kahn | Rodell, 2008. P. 11 | 13 |
| C1.2-8 | Casa Vanna Venturi e Esherick House 1959-63 Louis I. Kahn | Rodell, 2008. P. 13 | 13 |
| C1.2-9 | Salão Restaurante Phillips Exeter. New Hampshire. 1965-71. Louis I. Kahn | Rodell, 2008. P. 12 | 14 |
| C1.2-10 | Casa Shaw 1956-7 Louis I. Kahn | Rodell, 2008. P. 13 | 14 |
| C1.2-11 | Vanna Venturi. Detalhe. | www.bobanddenise.org | 14 |
| C1.2-12 | Vanna Venturi. Graffiti de Robert Venturi. | www.bobanddenise.org | 14 |
| C1.2-13 | Vanna Venturi. Implantação. | Von Moos, 1987. P. 247 | 15 |
| C1.2-14 | Vanna Venturi. Planta do pavimento térreo. | Von Moos, 1987. P. | 16 |

| | | | |
|---------|--------------------------------------|------------------------|----|
| C1.2-15 | Interior. Pavimento térreo. | www.bobanddenise.org | 17 |
| C1.2-16 | Interior. Pavimento térreo. | www.bobanddenise.org | 17 |
| C1.2-17 | Escada. | www.bobanddenise.org | 18 |
| C1.2-18 | Estúdio no pavimento superior. | www.bobanddenise.org | 18 |
| C1.2-19 | Planta do pavimento superior. | Von Moos, 1987. P. 245 | 18 |
| C1.2-20 | Corte transversal. | Von Moos, 1987. P. 244 | 18 |
| C1.2-21 | Vanna Venturi. Fachada NE. | www.bobanddenise.org | 19 |
| C1.2-22 | Vanna Venturi. Fachada NE. | www.bobanddenise.org | 19 |
| C1.2-23 | Vanna Venturi. Elevação sudoeste | www.bobanddenise.org | 20 |
| C1.2-24 | Homem Vitruviano. Leonardo da Vinci. | pc40sw08.blogspot.com | 21 |
| C1.2-25 | Vanna Venturi. Detalhe da foto. | Von Moos, 1987. P. 245 | 21 |

C1.3 Guild House

| | | | |
|----------|---|---------------------------|----|
| C1.3 -1 | Guild House. 1961. Fachada Sul. | www.bobanddenise.org | 22 |
| C1.3-2 | Guild House. Implantação. | CCA, P. 116 | 23 |
| C1.3-3 | Crawford Manor. New Haven, Connecticut, 1965, Paul Rudolph. | flickrriver.com | 23 |
| C1.3-4 | Crawford Manor.. Planta pavimento tipo. | LLA. P. | 23 |
| C1.3-5 | Guild House. Pavimento térreo | VSBA | 24 |
| C1.3-6 | Guild House. Pavimento tipo | VSBA | 24 |
| C1.3 -7 | Guild House. Sexto pavimento | VSBA | 24 |
| C1.3 - 8 | Guild House. Esquema estrutural. | CCA, p. 116 | 25 |
| C1.3 –9 | Guild House. Vista de Sudoeste. | www.bobanddenise.org | 26 |
| C1.3 –10 | Three Flags, 1958. Jasper Johns. | www.globalgallery.com | 26 |
| C1.3 –11 | Guild House. Composição central. | www.bobanddenise.org | 27 |
| C1.3 -12 | Guild House. sala comunitária. | Von Moos, p. 285. | 27 |
| C1.3 -13 | Guild House. Visão geral da Spring Garden Street. Sudoeste. | www.bobanddenise.org | 28 |
| C1.3-14 | Guild House. Visão geral da Spring Garden Street. Sudeste. | www.bobanddenise.org | 28 |
| C1.3-15 | Guild House. Visão geral da Perth Place Street. Noroeste. | building_street_views.cgi | 28 |

C1.4 Posto de Bombeiros nº4

| | | | |
|--------|---------------|----------------------|----|
| C1.4-1 | Vista frontal | www.bobanddenise.org | 30 |
|--------|---------------|----------------------|----|

| | | | |
|-------------|---|-------------------------|----|
| C1.4-2 | Catedral de Crema. 1185-1340. Referência projetual citada. | Von Moos, p. 158 | 31 |
| C1.4-3 | Vista oblíqua da fachada | www.bobanddenise.org | 31 |
| C1.4-4 | Planta baixa. | Von Moos, p. 158 | 32 |
| C1.4-5 | Vista lateral. | Von Moos, p. 159. | 32 |
| C1.5 | Hall da Fama do Futebol | | |
| C1.5-1 | Perspectiva interior | www.bobanddenise.org | 33 |
| C1.5-2 | Busca ao corpo de São Marcos. Tintoretto, 1548. Referência citada. | www.1st-art-gallery.com | 34 |
| C1.5-3 | Maquete | www.bobanddenise.org | 34 |
| C1.5-4 | Plataforma de concertos em Turku. 1929. Arquiteto Alvar Aalto. Referência | Von Moos, p. 162 | 35 |
| C1.5-5 | Implantação | Von Moos, p. 162 | 35 |
| C1.5-6 | Maquete | Von Moos, p. 160 | 35 |
| C1.5-7 | Maquete | Von Moos, p. 158 | 36 |
| 1.5-8 | Corte transversal. | Von Moos, p. 162 | 36 |
| C1.6 | Edifícios residenciais em Brighton Beach | | |
| C1.6-1 | Concurso Brighton Beach Housing. Projeto vencedor. Arq. Well-Koetter. | VSBA | 37 |
| C1.6-2 | Concurso Brighton Beach Housing. Projeto de Venturi, & Rauch | VSBA | 37 |
| C1.6-3 | Brighton Beach Housing. Venturi, & Rauch – Kawasaki. 1º e 2º pavimentos | VSBA | 38 |
| C1.6-4 | Brighton Beach Housing. 3º pavimento | VSBA | 38 |
| C1.6-5 | Brighton Beach Housing. Pavimentos 4º ao 10º . | VSBA | 38 |
| C1.6-6 | Brighton Beach Housing. 11º a 14º pavimento | VSBA | 39 |
| C1.6-7 | Brighton Beach Housing. Elevação leste. Brighton 4 th street | VSBA | 39 |
| C1.7 | Pavilhão de Humanidades (SUNY) | | |
| 1.7-1 | Vista oblíqua da fachada | Von Moos, p. 163 | 41 |
| 1.7-2 | Plano geral da Universidade, destacando o edifício de Venturi. | Von Moos, p. 168 | 42 |
| 1.7-3 | Maquete | VSBA | 42 |
| 1.7-4 | Arena aberta | Von Moos, p. 164 | 43 |
| 1.7-5 | Arena aberta | Von Moos, p. 164 | 43 |
| 1.7-6 | Planta baixa 1º pavimento | VSBA | 43 |
| 1.7-7 | Planta baixa 2º pavimento | VSBA | 43 |
| C1.8 | Pavilhão de Matemática de Yale | | |

| | | | |
|--------------|---|--|----|
| C1.8-1 | Maquete | Von Moos, p. 173. | 44 |
| C1.8-2 | Planta de situação | Von Moos, p. 172 | 45 |
| C1.8-3 | Planta do 1º pavimento | Von Moos, p. 173 | 45 |
| C1.8-4 | Planta do 4º pavimento | Von Moos, 176 | 46 |
| C1.8-5 | Planta do 5º pavimento | Von Moos, 176 | 46 |
| C1.8-6 | Fachada Leste | Von Moos, 174 | 46 |
| C1.9 | Casa Lieb | | |
| C1.9-1 | Vista oblíqua da fachada. | www.bobanddenise.org | 47 |
| C1.9-2 | Planta do 1º pavimento | www.bobanddenise.org | 48 |
| C1.9-3 | Planta do 2º pavimento | www.bobanddenise.org | 48 |
| C1.9-4 | Balcão no segundo pavimento | www.vsba.com | 49 |
| C1.9-5 | Estar no 2º pavimento | www.bobanddenise.org | 49 |
| C1.9-6 | Entrada principal. | www.bobanddenise.org | 50 |
| C1.9-7 | Casa Lieb no contexto | www.bobanddenise.org | 50 |
| C1.9-8 | A relocação da Casa Lieb e seu assentamento no novo sítio. | www.flickr.com | 51 |
| C1.9-9 | A relocação da Casa Lieb e seu assentamento no novo sítio. | www.flickr.com | 51 |
| C1.9-10 | A relocação da Casa Lieb e seu assentamento no novo sítio. | www.flickr.com | 51 |
| C1.9-11 | A relocação da Casa Lieb e seu assentamento no novo sítio. | www.flickr.com | 51 |
| C1.9-12 | A relocação da Casa Lieb e seu assentamento no novo sítio. | www.flickr.com | 51 |
| C1.9-13 | – A relocação da Casa Lieb e seu assentamento no novo sítio. | www.flickr.com | 51 |
| C1.10 | CASAS TRUBEK-WISLOCKI | | |
| C1.10-1 | Vista geral das casas | www.bobanddenise.org | 52 |
| C1.10-2 | Litoral leste dos Estados Unidos, destacando o estado de | www.victimsofthestate.org | 52 |
| C1.10-3 | Estado de Massachussets, destacando a ilha de Nantucket. | geology.com | 52 |
| C1.10-4 | Cassino em Short Hill. Nova Jersey. 1883. | Von Moos, p. 256 | 53 |
| C1.10-5 | Redcote. York Harbor. Maine. 1882. Arquitecto William H. Dabney | Von Moos, p. 256 | 53 |
| C1.10-6 | Situação | Von Moos, p. 256 | 54 |
| C1.10-7 | Planta baixa. Primeiro pavimento | Von Moos, p. 258 | 55 |
| C1.10-8 | Planta baixa. Segundo pavimento. | Von Moos, p. 258 | 55 |
| C1.10-9 | Planta baixa. Terceiro pavimento. | Von Moos, p. 258 | 56 |

| | | | |
|--------------|---|----------------------|----|
| C1.10-10 | Casa Trubek. Vista Nordeste | Von Moos, p. 258 | 56 |
| C1.11 | Casa em Greenwich | | |
| C1-11.1 | Elevação sul | www.bobanddenise.org | 58 |
| C1-11.2 | Situação | www.bobanddenise.org | 58 |
| C1-11.3 | Casa Wike. Devon, Pensilvânia, 1968. Maquete | Von Moos, p. 253 | 59 |
| C1-11.4 | Casa Wike. Planta térreo. | Von Moos, p. 252 | 59 |
| C1-11.5 | Plantas baixas | www.bobanddenise.org | 60 |
| C1-11.6 | Fachada leste | www.bobanddenise.org | 61 |
| C1-11.7 | Vista oblíqua da Fachada Norte | www.bobanddenise.org | 61 |
| C1-11.8 | Entrada | www.bobanddenise.org | 61 |
| C1-11.9 | Escada de acesso ao estar principal | www.bobanddenise.org | 61 |
| C1-11.10 | Sala de jantar nobre | www.bobanddenise.org | 61 |
| C1-11.11 | Estar principal | www.bobanddenise.org | 61 |
| C1-11.12 | Maquete do acréscimo projetado em 1978 | Von Moos, p. 265 | 62 |
| C1.12 | Faculty Club Universidade da Pensilvânia | | |
| C1.12-1 | Vista oblíqua da fachada | www.bobanddenise.org | 63 |
| C1.12-2 | Detalhe da fachada | www.bobanddenise.org | 63 |
| C1.12-3 | Planta do 1º pavimento | Von Moos, p. 187 | 64 |
| C1.12-4 | Planta do pavimento semi-enterrado | Von Moos, p. 186 | 64 |
| C1.12-5 | Corte esquemático | Von Moos, p. 186 | 65 |
| C1.12-6 – | Salão de refeições | www.bobanddenise.org | 65 |
| C1.12-7 | Sala de estar | www.bobanddenise.org | 65 |
| C1.12-8 | Sala de estar. | www.bobanddenise.org | 66 |
| C1.13 | Casa em Katonah | | |
| 1.13-1 | Elevação frontal | www.vsba.com | 67 |
| 1.13-2 | Entrada principal | www.bobanddenise.org | 68 |
| 1.13-3 | Nascimento da escada. | www.vsba.com | 68 |
| 1.13-4 | Fachada principal | www.bobanddenise.org | 69 |
| 1.13-5 | Corte | www.bobanddenise.org | 69 |
| 1.13-6 | Planta do pavimento térreo | www.bobanddenise.org | 70 |

| | | | |
|---------------|---|-----------------------|----|
| 1.13-7 | Planta do segundo pavimento | www.bobanddenise.org | 70 |
| 1.13-8 | Planta do terceiro pavimento | www.bobanddenise.org | 70 |
| 1.13-9 | Estar principal. | www.vsba.com | 71 |
| 1.13-10 | Biblioteca. | www.vsba.com | 71 |
| 1.14 | Casa de Ski em Vail | | |
| C1.14-1 | Elevação frontal | www.vsba.com | 72 |
| C1.14-2 | Situação | www.bobanddenise.org | 73 |
| C1.14-3 | Corte transversal | www.vsba.com | 73 |
| C1.14-4 | Interior 3º Pavimento | www.vsba.com | 73 |
| C1.14-5 | Plantas baixas | www.bobanddenise.org | 74 |
| C1.14-6 | Interior 1º pavimento. | www.bobanddenise.org | 74 |
| C1.14-7 | Cozinha. | www.bobanddenise.org | 74 |
| C1.14-8 | Interior 3º pavimento | www.bobanddenise.org | 74 |
| 1.15 | Allen Memorial Art Museum | | |
| C1.15-1 | Allen Memorial Art Museum. Vista frontal com o edifício de Cass Gilbert | www.bobanddenise.org | 75 |
| C1.15-2 | Hospital dos Inocentes. Florença. 1419-27.Filippo Brunelleschi. | www.roma-antica.co.uk | 76 |
| C1.15-3 | Planta do 1º pavimento | VSBA | 77 |
| C1.15-4 | Planta do 2º pavimento | VSBA | 77 |
| C1.15-5 | Fachada Principal. Oeste. | VSBA | 78 |
| C1.15-6 | Fachada lateral. Sul | VSBA | 78 |
| C1.15-7 | Galeria Ellen Johnson. Interior | www.bobanddenise.org | 80 |
| C1.15-8 | Galeria Ellen Johnson. Interior | www.bobanddenise.org | 80 |
| C1.15-9 | Galeria Ellen Johnson. Detalhe da iluminação natural. | Von Moos, p. 184 | 80 |
| C1.15-10 | Detalhe das elevação sul. | www.bobanddenise.org | 81 |
| C1.15-11 | Vista do conjunto. | www.bobanddenise.org | 81 |
| C1.15-12. | Coluna grotesca na Galeria Ellen Johnson. | VSBA | 82 |
| C1.16- | Franklin Court | | |
| C.1.16-1 | Franklin Court . Vista geral.1961-4. | www.bobanddenise.org | 83 |
| C.1.16-2 | Palácio às 4h da manhã. Escultura de Alberto Giacometti (1932), MoMA. | Von Moos, p. 106 | 85 |
| C1.16-3 | Franklin Court . Planta do pavimento térreo. | www.bobanddenise.org | 85 |

| | | | |
|--------------|---|----------------------|----|
| C1.16-4 | Franklin Court . Pavimento térreo. Acesso pela Orianna Street. | www.bobanddenise.org | 86 |
| C1.16-5 | Franklin Court . Vistas gerais do pavimento térreo. Galeria e acesso ao | www.bobanddenise.org | 86 |
| C1.16-6 | Franklin Court . Vistas gerais do pavimento térreo. Acesso pela Market | www.bobanddenise.org | 86 |
| C1.16-7 | Franklin Court . Vistas gerais do pavimento térreo. Maquete | www.bobanddenise.org | 86 |
| C1.16-8 | Franklin Court . Vistas gerais do pavimento térreo. Detalhe. | www.bobanddenise.org | 86 |
| C.1.6-9 | Corte longitudinal | www.bobanddenise.org | 87 |
| C.1.6-10 | Planta do museu no Subsolo. | www.bobanddenise.org | 87 |
| C1.16-11 | Sala de exposição do Memorial. | www.bobanddenise.org | 87 |
| C1.16-12 | Sala de exposição do Memorial. | www.bobanddenise.org | 87 |
| C1.16-13 | Exposição arqueológica. | www.bobanddenise.org | 87 |
| C1.16-14 | Rol de casas reconstruídas na Market Street. Acesso à Franklin Court. | www.bobanddenise.org | 88 |
| C1.17 | Showroom Best | | |
| C1.17-1 | Fachada principal | www.bobanddenise.org | 89 |
| C1.17-2 | Fachada principal. Detalhe. | www.bobanddenise.org | 89 |
| C1.17-3 | Fachada dos fundos. | www.bobanddenise.org | 90 |
| C1.18 | Sede do Institute For Scientific Information (ISI) | | |
| C1.18 – 1 | Fachada Principal | www.bobanddenise.org | 91 |
| C1.18 – 2 | Detalhe da entrada | www.bobanddenise.org | 92 |
| C1.18 – 3 | Detalhe da fachada | www.bobanddenise.org | 92 |
| 1.19 | Gordon Wu Hall | | |
| C1.19-1 | Vista oblíqua da fachada principal | www.bobanddenise.org | 93 |
| C1.19-2 | Entrada principal | www.bobanddenise.org | 94 |
| C1.19-3 | Entrada principal. Detalhe. | www.bobanddenise.org | 94 |
| C1.19-4 | Situação | Von Moos, p. 202 | 95 |
| C1.19-5 | Plantas baixas | Von Moos, p. 204 | 95 |
| C1.19-6 | Vista exterior do College Walk | www.bobanddenise.org | 96 |
| C1.19-7 | Escada de acesso ao salão do refeitório. | www.bobanddenise.org | 96 |
| C1.19-8 | Refeitório. | www.bobanddenise.org | 96 |
| C1.19-9 | Biblioteca. | www.bobanddenise.org | 96 |
| C1.19-10 | Referências citadas. Wooton Lodge, entrada principal. | Von Moos, p. 202 | 97 |

| | | | |
|---|---|----------------------|-----|
| C1.19-11 | Referências citadas - Desenho do Livro VII de Sérlio. | Von Moos, p. 202 | 97 |
| C1.20 Casa em Stony Creek | | | |
| C1.20-1 | Vista da rua. | www.bobanddenise.org | 98 |
| C1.20-2 | Vista do mar. | www.bobanddenise.org | 99 |
| C1.20-3 | Planta baixa | www.bobanddenise.org | 99 |
| C1.20-4 | Pórtico e luneta em forma de timão | www.bobanddenise.org | 110 |
| C1.20-5 | Pórtico e luneta em forma de timão | www.bobanddenise.org | 110 |
| C1.20-6 | Interior | www.bobanddenise.org | 110 |
| C1.20-7 | Interior | www.bobanddenise.org | 110 |
| C1.21 Zoológico das Crianças | | | |
| C1.21-1 | Interior. Ovos | www.bobanddenise.org | 102 |
| C1.21-2 | Seção transversal | www.bobanddenise.org | 103 |
| C1.21-3 | Interior, Colméia e flor. | www.bobanddenise.org | 103 |
| C1.21-4 | Borboleta | www.bobanddenise.org | 103 |
| C1.21-5 | Interior. Ovos | www.bobanddenise.org | 104 |
| C1.21-6 | Interior. Ovos | www.bobanddenise.org | 104 |
| C1.21-7 | Árvore | www.bobanddenise.org | 104 |
| C1.22 Laboratório Lewis Thomas de Biologia Molecular | | | |
| C22.1 | Entrada principal | www.bobanddenise.org | 105 |
| C22. 2 | Planta baixa. Térreo | www.bobanddenise.org | 106 |
| C22. 3 | Planta baixa. Pavimento tipo. | www.bobanddenise.org | 106 |
| C22.4 | Detalhe da entrada | www.bobanddenise.org | 106 |
| C22. 5 | Fachada lateral. | www.bobanddenise.org | 107 |
| C22. 6 | Situação. Lewis Thomas (abaixo) e Guyot Hall | http://www.vsba.com | 107 |
| C22. 7 | Interiores. Laboratório e Sala de estar. | www.bobanddenise.org | 108 |
| C22. 8 | Interiores. Laboratório e Sala de estar. | www.bobanddenise.org | 108 |
| C23 Seattle Art Museum | | | |
| C1.23-1 | Fachada principal. Esquina da First Avenue e University Street. | www.bobanddenise.org | 109 |
| C1.23-2 | Planta de situação | VSBA | 110 |
| C1.23-3 | A escadaria no interior. | www.bobanddenise.org | 110 |

| | | | |
|--------------|--|--|-----|
| C1.23-4 | A escadaria no exterior. | www.bobanddenise.org | 110 |
| C1.23-5 | Vista axionométrica. | www.bobanddenise.org | 111 |
| C1.23-6 | Plantas baixas, térreo. | VSBA | 112 |
| C1.23-7 | Plantas baixas, mezanino. | VSBA | 112 |
| C1.23- 8 | Planta baixa 2º pavimento. | VSBA | 113 |
| C1.23- 9 | Planta baixa 3º pavimento | VSBA | 113 |
| C1.23- 10 | Planta baixa 4º pavimento | VSBA | 113 |
| C1.23-11 | Interior. Exposições | www.bobanddenise.org | 114 |
| C1.23-12 | Interior. Exposições | www.bobanddenise.org | 114 |
| C1.23-13 | Interior. Exposições | www.bobanddenise.org | 114 |
| C1.23-14 | Interior. Exposições | www.bobanddenise.org | 114 |
| C1.24 | Ala Sainsbury da National Gallery | | |
| C1.24-1 | Vista geral da Trafalgar Square. | www.bobanddenise.org | 116 |
| C1.24-2 | Vista geral com a National Gallery | www.bobanddenise.org | 117 |
| C1.24-3 | Vista da Trafalgar Square | www.bobanddenise.org | 118 |
| C1.24-4 | Vista da Pall Mall Street | www.bobanddenise.org | 118 |
| C1.24-5 | Entrada.. | www.bobanddenise.org | 119 |
| C1.24-6 | Detalhe da cornija. | www.bobanddenise.org | 119 |
| C1.24-7 | Planta do pavimento térreo, | www.bobanddenise.org | 119 |
| C1.24-8 | Pavimento intermediário. | www.bobanddenise.org | 120 |
| C1.24-9 | Primeiro pavimento. | www.bobanddenise.org | 120 |
| C1.24-10 | Planta geral do conjunto mostrando o eixo principal. | Intervenção sobre <commons.wikimedia.org> | 120 |
| C1.24-11 | Primeiro pavimento. Interior. | www.bobanddenise.org | 121 |
| C1.24-12 | Interior. Primeiro pavimento. Perspectiva das salas em seqüência. | www.bobanddenise.org | 121 |
| C1.24-13 | Corte. | www.bobanddenise.org | 121 |
| C1.24-14 | Interior. Hall de entrada. | www.bobanddenise.org | 122 |
| C1.24-15 | Interior. Hall de entrada. | www.bobanddenise.org | 122 |
| C1.24-16 | Cortina de vidro na Sainsbury Wing, na parede ao lado da National Gallery. | www.bobanddenise.org | 122 |
| C1.24-17 | Cortina de vidro na Sainsbury Wing, na parede ao lado da National Gallery. | www.bobanddenise.org | 122 |
| C1.25 | Museu das Crianças de Houston | | |

| | | | |
|--------------|--|----------------------|-----|
| C1.25-1 | Fachada principal Binz street e La Branch street | www.bobanddenise.org | 123 |
| C1.25-2 | Elevação lateral Binz street | www.bobanddenise.org | 124 |
| C1.25-3 | Vista panorâmica do parque. Ewing Street. | www.bobanddenise.org | 124 |
| C1.25-4 | Planta baixa do pavimento térreo | www.bobanddenise.org | 125 |
| C1.25-5 | Pórtico dos Caryakids. La Branch street. | www.bobanddenise.org | 125 |
| C1.25-6 | Galeria Arco Íris | www.bobanddenise.org | 126 |
| C1.25-7 | Galeria Arco Íris | www.bobanddenise.org | 126 |
| C1.25-8 | Detalhe do pórtico | www.bobanddenise.org | 126 |
| C1.26 | Edifício Frank G. Wells | | |
| C1.26-1 | Vista geral | www.bobanddenise.org | 127 |
| C1.26-2 | Detalhes da entrada | www.bobanddenise.org | 128 |
| C1.26-3 | Detalhes da entrada | www.bobanddenise.org | 128 |
| C1.26-4 | Detalhe da entrada | www.bobanddenise.org | 128 |
| C1.26-5 | Balcão de informações no lobby. | www.bobanddenise.org | 128 |
| C1.26.6 | Interior do lobby de entrada | www.bobanddenise.org | 129 |
| C1.26-7 | Planta baixa, térreo. | www.bobanddenise.org | 129 |
| C1.26-8 | Planta baixa, tipo. | www.bobanddenise.org | 130 |
| C1.27 | Frist Campus Center | | |
| C1.27-1 | Fachada principal | www.bobanddenise.org | 131 |
| C1.27-2 | Fachada oeste restaurada e edifício antes da intervenção | www.bobanddenise.org | 132 |
| C1.27-3 | Fachada oeste restaurada e edifício antes da intervenção | www.bobanddenise.org | 132 |
| C1.27-4 | Vista atual | www.bobanddenise.org | 132 |
| C1.27-5 | Estudos da circulação do campus | www.bobanddenise.org | 133 |
| C1.27-6 | Estudos da circulação do campus | www.bobanddenise.org | 133 |
| C1.27-7 | Diagrama de atividades | www.bobanddenise.org | 134 |
| C1.27-8 | Seção transversal | www.bobanddenise.org | 134 |
| C1.27-9 | Planta no nível A | www.bobanddenise.org | 135 |
| C1.27- 10 | Planta no nível 200 | www.bobanddenise.org | 135 |
| C1.27-11 | Planta no nível 300 | www.bobanddenise.org | 135 |
| C1.27-12 | Locais de encontro e estudo. | www.bobanddenise.org | 136 |

| | | | |
|--------------|---|----------------------|-----|
| C1.27-13 | Ruas internas e locais de encontro | www.bobanddenise.org | 136 |
| C1.27-14 | Restaurante | www.bobanddenise.org | 136 |
| C1.27-15 | Rua interna | www.bobanddenise.org | 136 |
| C1.27-16 | Fachada sul. | www.bobanddenise.org | 136 |
| C1.28 | Perelman Quadrangle | | |
| C1.28-1 | Perelman Quadrangle. Winns Commons. | www.bobanddenise.org | 137 |
| C1.28-2 | Perelman Quadrangle. Planta de situação do conjunto. | www.bobanddenise.org | 138 |
| C1.28-3 | Perelman Quadrangle. Houston Hall. Fachada, | www.bobanddenise.org | 139 |
| C1.28-4 | Perelman Quadrangle. Houston Hall. Balcão de informações. | www.bobanddenise.org | 139 |
| C1.28-5 | Perelman Quadrangle. Houston Hall. Estar. | www.bobanddenise.org | 139 |
| C1.28-6 | Perelman Quadrangle. Houston Hall. Restaurante. | www.bobanddenise.org | 139 |
| C1.28-7 | Auditório Irvine . Vista frontal. | www.bobanddenise.org | 140 |
| C1.28-8 | Auditório Irvine .Sala de palestras. | www.bobanddenise.org | 140 |
| C1.28-9 | Auditório Irvine .Auditório. | www.bobanddenise.org | 140 |
| C1.28-10 | Logan Hall (Claudia Cohen Hall) Vista frontal. | www.bobanddenise.org | 140 |
| C1.28-11 | Logan Hall (Claudia Cohen Hall) Auditório. | www.bobanddenise.org | 140 |
| C1.28-12 | Silben Student Center. | www.bobanddenise.org | 140 |
| C1.28-13 | Williams Café | www.bobanddenise.org | 140 |
| C1.28-14 | Wynns Commons | www.bobanddenise.org | 141 |
| C1.28-15 | College Hall | www.bobanddenise.org | 141 |
| C1.28-16 | Vista geral | www.bobanddenise.org | 141 |
| C1.28-17 | Detalhe do ornamento. | www.bobanddenise.org | 142 |

EXPOSIÇÃO OS SIGNOS DA VIDA

| | |
|---|-----|
| Painel Temas e ideais do subúrbio americano | 149 |
| Painel Temas e ideais do subúrbio americano. O Ideal Rural. | 150 |
| Painel Temas e ideais do subúrbio americano. Transporte. | 151 |
| Painel Temas e ideais do subúrbio americano. A boa vida. | 152 |
| Painel Temas e ideais do subúrbio americano. Economia. | 153 |

| | |
|---|-----|
| Painel Temas e ideais do subúrbio americano. Identidade pessoal e social. | 154 |
| Painel Temas e ideais do subúrbio americano. Identidade pessoal e social. Figura do painel. | 155 |
| Casa suburbana, Simbolização na fachada (1) | 156 |
| Casa suburbana, Simbolização na fachada (2) | 157 |
| Casa geminada urbana. Simbolização nas fachadas. | 158 |
| Casa rural. Simbolização no interior. | 158 |
| A casa. Simbolização no interior. | 160 |
| Casa rural. Simbolização no interior. | 161 |
| Painel Espaço suburbano, escala e símbolos (1) Na comunidade. | 162 |
| Painel Espaço suburbano, escala e símbolos (2) Pela rua. | 163 |
| Painel Espaço suburbano, escala e símbolos (3) A partir da curva. | 164 |
| Painel Espaço suburbano, escala e símbolos (4) Na soleira. | 165 |
| Painel Espaço suburbano, escala e símbolos (5) No quintal e na lateral. | 166 |
| Painel Espaço suburbano, escala e símbolos (6) Na casa. | 167 |
| Painel Levittown | 168 |
| Painel Espaço, escala, velocidade e símbolo. | 169 |
| Painel Anatomia da rua. | 170 |
| Painel Mensagens urbanas | 171 |
| Painel Tipos de signos. | 172 |
| Painel Simbolismo de edifícios (1) | 175 |
| Painel Simbolismo de edifícios (2) | 176 |
| Painel Simbolismo de locação | 177 |
| Painel Empréstimos estilísticos. Simbolismo dos parques e avenidas. | 179 |
| Painel A rua como símbolo. | 180 |
| Painel O movimento <i>City Beautiful</i> . | 181 |
| Painel A rua na Autovia. | 182 |
| Painel Lições arquitetônicas (1) Da casa, da autovia e da rua. | 183 |
| Painel Lições arquitetônicas (2) Da casa, da autovia e da rua. | 184 |
| Painel Lições arquitetônicas (3) Da casa, da autovia e da rua. | 185 |
| Painel Lições arquitetônicas (4) Da casa, da autovia e da rua. | 186 |

CORPUS

CORPUS

1 - EDIFÍCIOS

1.1

SEDE DA NORTH PENN VISITING NURSES

ARQUITETOS: ROBERT VENTURI.

LOCAL: AMBLER, PENSILVÂNIA

CLIENTE: NORTH PENN VISITING NURSES

CONCLUÍDO EM 1961



Figura C1-1.1 – Fachada principal

O edifício sede da North Penn Visiting Nurses, um pequeno edifício em Ambler, uma cidadezinha distante cerca de 25 km da Filadélfia, banal em sua aparência, um dos primeiros edifícios projetados por Venturi, tinha tudo para passar despercebido pelo público e pela crítica arquitetônica. Entretanto, justamente por se tratar de um dos primeiros edifícios, e por isso mesmo mostrar com muita pureza a intenção de Venturi e conter importantes pontos de seu programa para a arquitetura, merece uma análise acurada.

Nela vai aparecer o seu interesse pelo contexto, os espaços em camadas⁵⁴², a importância da história, a complexidade e contradição na forma arquitetônica, tópicos que preocupavam Venturi

⁵⁴² A idéia de elementos arquitetônicos atrás de outros, ou dentro destes – hoje em dia chamados de “composição em camadas”, não foi inventada por Venturi, mas tem precedentes históricos na obra de Armando Brasini. Louis I. Kahn também se utilizou destes. Porém Venturi lembra que, na época esta idéia era um tabu, considerada redundante pelos modernistas. Ver RODELL, Sam. *The Influence of Robert Venturi on Louis Kahn*. Dissertação de Mestrado. Washington State University. School of Architecture. 2008. P. 15.

..Nesta época uma voz isolada advogando a importância destes pontos para a arquitetura, em oposição radical à visão dominante entre os colegas profissionais.⁵⁴³

Trata-se de um excelente exemplo de arquitetura Pop, talvez o primeiro. Entretanto, quem procurar citações diretas à Pop Art ficará frustrado. A relação é sutil e indireta, envolvendo elementos apenas da arquitetura. Aí está sobretudo o espírito da cultura pop: as sobreposições, as colagens, o elemento vernacular convivendo com o elemento clássico, a tecnologia expediente, a representação do provisório e efêmero, o inclusivismo, a mistura. Mais do que o desejo de cortejar a Pop Art, aparece aí um reconhecimento do que a cultura pop poderia trazer de benefício para a arquitetura, libertando o projetista de certas amarras.

O programa pedia uma série de espaços de recepção e salas de estar, bem como espaços e guarda de equipamentos e estocagem, e um estacionamento para cinco carros. Venturi joga com palavras de Frank Lloyd Wright para explicar a forma do edifício.

Eu destruí a caixa, não por meio de continuidades espaciais mas por distorções circunstanciais.⁵⁴⁴

As distorções começam pela forma do muro de arrimo, um elemento curvo, contrastando com os outros elementos do projeto, estabelecendo a primeira dualidade, igualando em área a parte construída e a parte aberta do estacionamento, em um esquema simples e direto. A parede lateral da direita é inclinada para se conformar ao lote. A outra parede inclinada já revela a intenção de “destruir a caixa”, manifestada por Venturi. Projetado de fora para dentro, com as forças externas dominando as forças internas, o edifício intenta abraçar a área externa e equilibra a curva do muro. A linha de fachada da rua foi mantida. O resultado é um edifício mais escultórico que arquitetônico.

A observação da planta revela a ausência de uma grade ortogonal, recomendada pelo Estilo Internacional, e mais que isto, a parede inclinada, à esquerda (Fig. 30) é uma importante inovação. Esta parede, independente da solução que propicia em planta, se insere em um outro plano de discussão envolvendo questões teóricas e históricas, a respeito, por exemplo da relação de influências entre Venturi e Louis I. Kahn.

543 RODELL, Sam. *The Influence of Robert Venturi on Louis Kahn*. Dissertação de Mestrado. Washington State University. School of Architecture. 2008. P. 13

544 VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. P. 109.

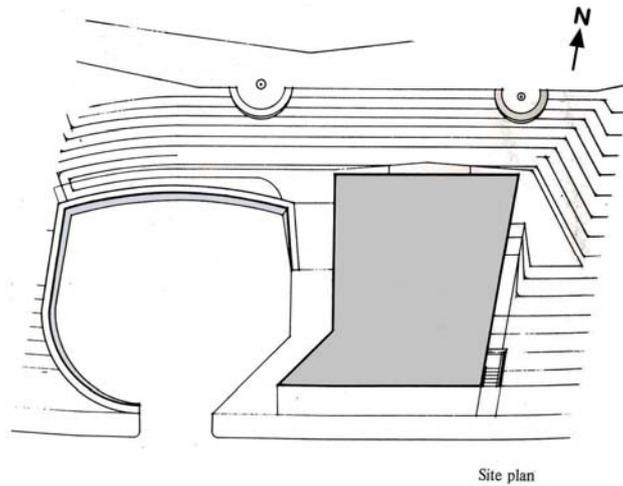


Figura C1-1.2 – Implantação.

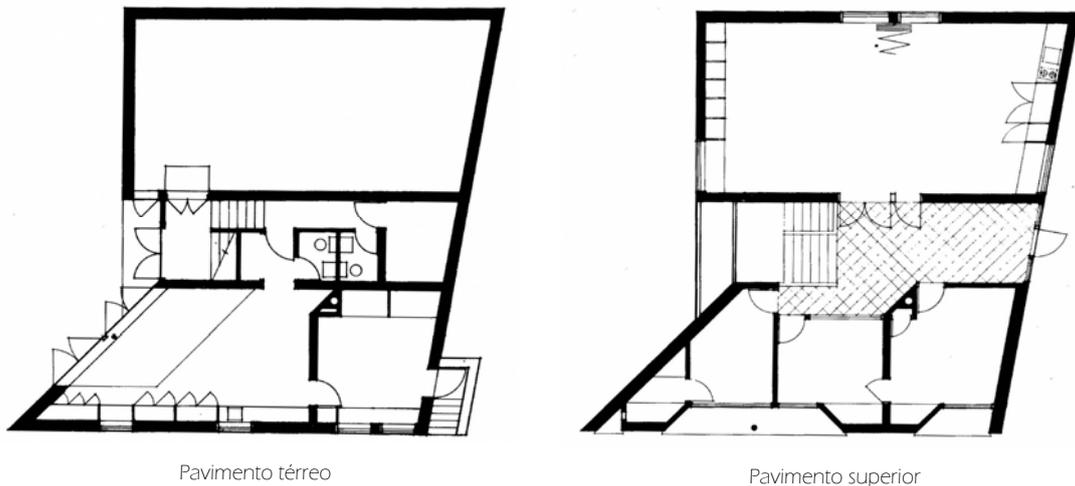


Figura C1-1. 3 e 4 – Plantas baixas.

O primeiro projeto construído de Venturi, um edifício de escritório para North Penn Visiting Nurse Association, mostra idéias que ele desenvolveu ao longo de sua carreira, inclusive a inflexão do edifício para responder a circunstâncias específicas do sítio. Similaridades entre o modesto projeto de Venturi e o Instituto Salk de Kahn são muito claras e reforçam a reivindicação de Venturi de ter influenciado as formas de Kahn neste projeto também.⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ RODELL, Sam. *The Influence of Robert Venturi on Louis Kahn*. Dissertação de Mestrado. Washington State University. School of Architecture. 2008. P. 13

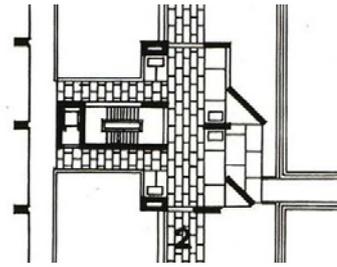


Figura C1-1. 5 e 6 – Salk Institute Laboratory. La Jolla, California. 1959-66. Arq. Louis I. Kahn. Vista geral e detalhe de planta.

Henry Russell Hitchcock alinha três características principais para o edifício do Estilo Internacional: 1 – uso do traçado em malha para organizar a planta; 2 – uso de materiais industrializados; 3 – flexibilidade de planta. Venturi não se utiliza de nenhum destes. Ao contrário, parece fugir deles conscientemente. A estrutura híbrida foi pensada não da maneira racionalista, recomendada pela arquitetura vigente, mas muito pragmaticamente, à maneira da arquitetura vernacular, com paredes portantes, eventualmente escondendo pilares: uma estrutura “inconsistente” para usar as palavras de Venturi.

A estrutura inconsistente do piso e do teto acomoda-se similarmente às paredes portantes do perímetro rígido. Vigas de aço e madeira no piso e teto são posicionadas em posição variável, paralelas às paredes (...)⁵⁴⁶

A planta também muito difere das recomendações de flexibilidade modernistas. O acesso se dá por um piso intermediário lateral. Pode-se subir ao pavimento principal ou descer para o térreo em meio lance de escada. As salas são irregulares em forma e dimensões, sendo que a maior, um ambiente de estar que pode ser subdividida por uma parede dobrável de painéis. As outras salas, diferentes entre si destinam-se ao atendimento. A sala mais a oeste, a mais prejudicada pela parede inclinada, projetada “de fora para dentro” para envolver o pátio, é descrita por Venturi como “desajeitada”, é um espaço “subordinado – meramente uma câmara escura”.⁵⁴⁷ Neste pavimento, as janelas a Sul são recuadas para proteção solar, possibilitando um espaço para armazenamento como requeria o programa.

O pavimento inferior é de administração e serviços. Nele vemos os mesmos cômodos variados e distorcidos, e as áreas de armazenamento solicitadas pelo cliente.

⁵⁴⁶ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. P. 109.

⁵⁴⁷ Idem.



Figura C1-I. 7 – Fachada Sul.

A aparente casualidade do desenho da fachada foi conseguida com consciência, segundo o arquiteto.

O complexo posicionamento das janelas também interage com a simplicidade da caixa. Não é aleatória, mas uma série rítmica regular, distorcida pela complexidade interior e pelas circunstâncias.⁵⁴⁸

As “indentações” da fachada, reduzindo suas dimensões a medida que recuam, servem para “aumentar a escala do pequeno edifício”. A escala externa é aumentada pelo artifício de uma moldura de madeira, que “acomoda a contradição entre interior e exterior.”⁵⁴⁹

Em tom anedótico, Venturi narra um incidente a respeito destas pequenas janelas inferiores, que nos mostra o quão eficiente foi seu desenho, a despeito de se tratar de elemento tão secundário. Ele levou um colega para mostra-lhe o edifício. Este colega pôs o braço no seu ombro e disse em tom professoral: “Nunca coloque uma moldura em volta de uma janela”.⁵⁵⁰ Venturi entretanto estava calcado, como de hábito, em fortes referências históricas

⁵⁴⁸ Idem.

⁵⁴⁹ Idem.

⁵⁵⁰ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987. P. 41.



Figura C1-1. 8 – Porta simbólica.
Karnac.



Figura C1-1. 9 – Collegio di
Propaganda Fide. Roma. 1644. F.
Borromini



Figura C1-1. 10 – *North Penn.* Entrada principal.

Na entrada principal, posicionada lateralmente, Venturi se utiliza de um outro recurso, para aumentar a importância desse elemento. Um arco simbólico, colocado acima da porta principal, marca a entrada. Este arco tem dimensões desproporcionais, “apropriadas para a função cívica do edifício”, com relação aos outros elementos, o que lhe dá uma posição de destaque quando justaposto às portas em escala funcional. Além disso, é, em tudo, contrastante com o resto do edifício.

A entrada, na área lateral (...) é complexo na composição e grande em escala. E composto igualmente de elementos retangulares, diagonais e segmentais justapostos qual portas renascentistas. A retangularidade das outras aberturas resultam da estrutura trilitica do edifício. Em contraste, o arco deriva não da natureza dos materiais e estrutura de

sua moldura em madeira, mas de seu simbolismo como uma entrada. *Além disso, e mais importante, como uma exceção circunstancial à ordem geral da composição, ele se torna um foco.*⁵⁵¹

Essas explicações não têm a mesma importância hoje em dia. Mas eram necessárias para defender os pontos de vista de Venturi, e sua elaborada criação, mostrando que a banalidade de seu edifício fora uma conquista dura, quase que um trabalho de “exorcismo” dos princípios Movimento Moderno, e para explorar as possibilidades de seu programa.

⁵⁵¹ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Ar, 1966. P. 109

1.2

CASA VANNA VENTURI

ARQUITETO: ROBERT VENTURI
LOCAL: CHESTNUT HILL, PENNSILVÂNIA
CONCLUÍDO EM 1964



Figura C1.2-1 – Casa Vanna Venturi.

A casa Vanna Venturi pode ser colocada no seletivo grupo de edifícios canônicos da arquitetura do século XX, ao lado da Villa Savoye, de Corbusier, da casa Fallingwater, de Wright, da casa Farnworth de Mies. Poucos edifícios terão recebido tantas páginas escritas quanto essa pequena casa construída nos primeiros anos da tumultuada década de 1960, em um pacato subúrbio da Filadélfia.

Toda a polêmica provocada, entretanto, não pode ter surpreendido seu arquiteto, pois a casa foi projetada durante cinco anos com a explícita intenção de confrontar todos os princípios vigentes da arquitetura do Movimento Moderno. Em cada detalhe, em cada ângulo de visão, existe alguma coisa de estranho, de oposto ou contraditório com as determinações da grande arquitetura americana ou européia.

Projetada durante os anos em que Venturi escrevia seu livro seminal, *Complexity and Contradiction in Architecture*, a casa Vanna Venturi é também um “gentil manifesto” para uma arquitetura “indireta”⁵⁵², contraditória, complexa. Gentil porque é muito singela e simples no primeiro contato, generosa em seus espaços, tradicional e confortável: este é o seu discurso dirigido ao usuário e ao público leigo.

⁵⁵² “Nonstraightforward Architecture; A Gentle Manifesto” é o título do primeiro capítulo do livro *Complexity and Contradiction in Architecture*.

Entretanto em seus detalhes, que usualmente somente se revelam ao público especializado e atento, aparece uma outra casa cuja intenção é o confronto com o famoso lema “menos é mais”.

A casa Vanna Venturi, o primogênito do movimento Pós-Moderno, veio a ser uma menina - não um filho robusto destinado a ir adiante no mundo a proclamar corajosamente uma visão arquitetônica nova, mas uma bonita e mercurial filha que, cingida em timidez e ironia, clamava pela mudança por meio da arte sutil de persuasão.⁵⁵³

Venturi, entretanto, descarta o epíteto “*Arquitetura Pós-Moderna*”, que usualmente lhe atribuem. A casa é um dos melhores exemplares da *Arquitetura Pop*, como preferia, pelo menos há algumas décadas atrás,

De fato, nenhum dos movimentos artísticos irmanados ao Movimento Moderno – o Futurismo, o Construtivismo, o Purismo, a Nova Objetividade, o Neoplasticismo – ensinaria o que Venturi queria para a sua casa manifesto: a complexidade, a sobreposição de significados, a feição convencional complexificada pela inserção abrupta de elementos estranhos, a vitalidade desordenada. Somente a Pop Art, com seu gosto pela colagem, pela cultura popular, pela comunicação direta e imediata, pelas figuras do dia a dia, pela amplificação da escala, pela sua aversão à abstração e à alta cultura elitista, poderia dar o combustível às idéias do jovem arquiteto de trinta e cinco anos.

A identificação com a cultura pop, assim como no exemplo do escritório em Ambler, não seria conseguida aqui por meio de imagens comumente utilizadas nas pinturas pop – rostos, membros, objetos do dia-a dia, coloridos e sensuais –, mas por um caminho indireto no qual a imagética pictórica é filtrada e transformada em figuras arquitetônicas. São janelas, empenas, frontões, vergas, telhados, chaminés, que vão receber o tratamento pop, voltando a ser janelas e portas, e não abstratos vãos de iluminação e acesso, telhados, e não abstratos planos de cobertura, e assim por diante. Estes elementos, porém, independente de recuperarem o seu significado vernacular, serão colocados de maneira desconcertante, pelas dimensões e posicionamento, enfatizando a miscelânea de significados sobrepostos.

A janela cortada, a chaminé, a janela em fita, a grande janela guilhotina, a moldura cimbrada, a verga de concreto são lidos como

⁵⁵³ FRIEDMAN, Alice T. “It’s a Wise Child: The Vanna Venturi House”. *Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History*. Nova Iorque. Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998. P. 188. Tradução nossa.

componentes fragmentários em uma alegoria na qual seus significados originais são alterados em um novo contexto.⁵⁵⁴

As fontes imagísticas declaradas pelo arquiteto são as mais diversas, sendo a primeira, Miguelangelo, inspirando o volume vertical da chaminé que, em um momento inicial, quase resultou em desaprovação da construção ⁵⁵⁵. A forma geral, com as pendentes laterais simétricas e a abertura central, encontram-se no *Nyphaeum* da Villa Barbaro, de Palladio. As significativas pendentes laterais, uma das formas mais marcantes da casa, que confronta a idéia do telhado plano, bandeira do Movimento Moderno, Venturi vai buscar no mais puro e tradicional *Shingle* americano de McKim, Mead and White. A divisão binária da fachada é creditada a um exemplar da arquitetura moderna, do arquiteto Luigi Moretti, provando que não é apenas na arquitetura histórica que Venturi vai buscar suas referências.



Figura C1.2.2– Porta Pia. Roma, 1561-5. Migelângelo.



Figura C1.2.3– Villa Barbaro. Maser, 1560. A. Palladio



Figura C1.2.4– Casa William Low. Bristol, Rhode Island. 1887. Mc Kim, Mead & White.



Figura C1.2.5– Il Girasole. Roma, 1952. L. Moretti.

⁵⁵⁴ OWENS, Craig. “The allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” Apud FRIEDMAN, Alice T. “It’ a Wise Child: The Vanna Venturi House”. *Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History*. Nova Iorque. Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998.

⁵⁵⁵ Venturi recebeu, em 1962, uma carta da firma George Woodward Inc., administradora do condomínio de Chestnut Hill que desaprova a chaminé e a “escada para lugar nenhum”, entre outros elementos contendo os seguintes trechos: “a chaminé aparece como fora de proporção e nos preocupa um pouco. Eu gostaria de ver a maquete sem a chaminé, reduzida em sua altura”; “há muitos vizinhos que deverão olhar continuamente para a casa e farão comentários vexatórios para nós”; “nós não podemos aprovar a planta como foi apresentada”.

Essa multiplicidade de exemplos, distantes no tempo e no espaço vai contribuir para a singularidade da casa e falar de sua importância, como repositório de um amplo léxico de imagens da arquitetura doméstica, resgatando a representação necessária de segurança e continuidade.

O tortuoso processo de elaboração da Casa Vanna Venturi inclui também uma troca de influências entre Robert Venturi e Louis I. Kahn, um caminho de mão dupla. Na Casa Korman, de Louis Kahn é nítida a relação das duas chaminés com um estudo preliminar da Casa Vanna Venturi. O mesmo acontece na Casa Esherick:

As chaminés são elementos dominantes na Casa Esherick de Louis I. Kahn e na Casa Vanna Venturi. Estas casas estão a poucas centenas de metros uma da outra e foram desenvolvidas ao mesmo tempo. Ao visitá-las, não se pode deixar de ficar chocado pelas semelhanças da composição da chaminé escultural desempenhando o papel central como elementos de iluminação. Venturi me disse que a janela/chaminé na Casa Esherick foi idéia sua.⁵⁵⁶

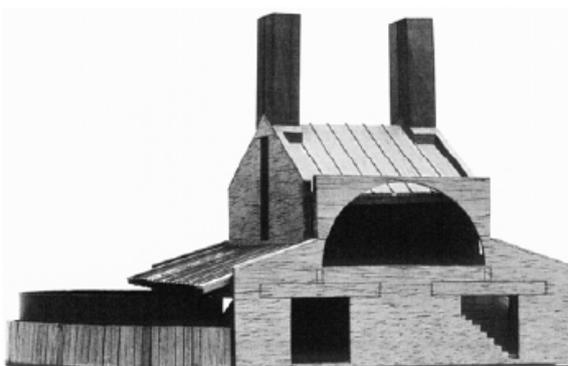


Figura C1.2.6– Casa Vanna Venturi. Estudo de 1959. Maquete



Figura C1.2.7– Casa Korman, Whitmarsh. Pensilvânia 1971-73. Louis I. Kahn



Figura C1.2.8– Casa Vanna Venturi e Esherick House 1959-63 Louis I. Kahn

⁵⁵⁶ RODELL, Sam. *The Influence of Robert Venturi on Louis Kahn*. Dissertação de Mestrado. Washington State University. School of Architecture. 2008. P. 13

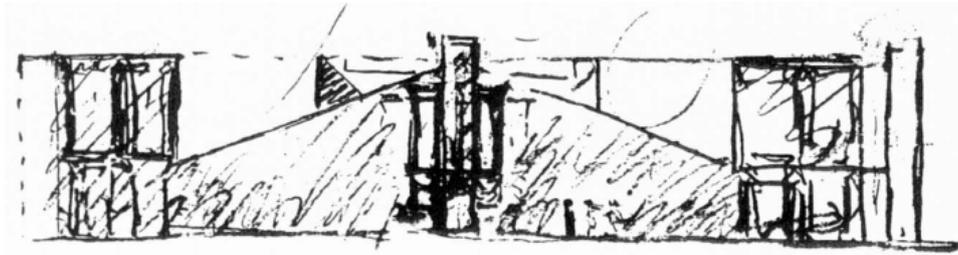


Figura C1.2.9– Salão Restaurante Phillips Exeter. New Hampshire. 1965-71. Louis I. Kahn



Figura C1.2.10– Casa Shaw 1956-7 Louis I. Kahn



Figura C1.2.11– Vanna Venturi. Detalhe.

Da mesma forma, o salão restaurante Phillips Exeter de Kahn tem a influência da casa Vanna Venturi, como assinala Carter Wiseman⁵⁵⁷. A janela guilhotina da casa de Venturi, por sua vez, tem um débito assumido para com a casa Shaw, de seu antigo mestre.

Uma imagem que não podemos deixar de mencionar, pelo que contém de simbólico e definitivo das intenções do arquiteto, é a simplicidade da silhueta da casa, que, como tem sido dito exaustivamente na crítica especializada, é sua semelhança com o singelo desenho de uma criança:

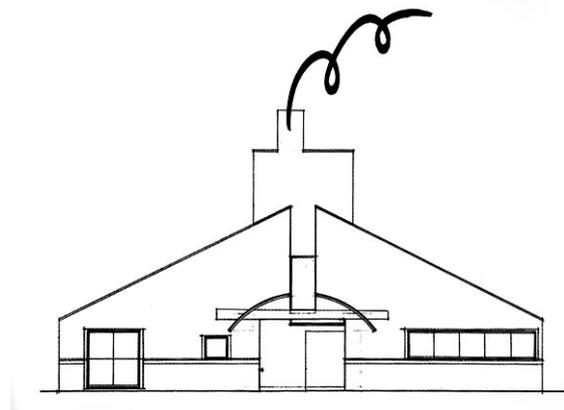


Figura C1.2.12– Vanna Venturi. Graffiti de Robert Venturi.

Já foi dito que a casa da minha mãe parece o desenho de uma criança – representando os elementos fundamentais de abrigo: telhado

⁵⁵⁷ WISEMAN, Carter. *Louis I. Kahn: Beyond Time and Style*. Apud RODELL, Sam. Op. Cit. P. 13

inclinado, chaminé, porta e janelas. Eu gosto de pensar que é assim, que lhe atribuiu uma nova essência, aquela do gênero que a faz casa e a faz elemental.⁵⁵⁸

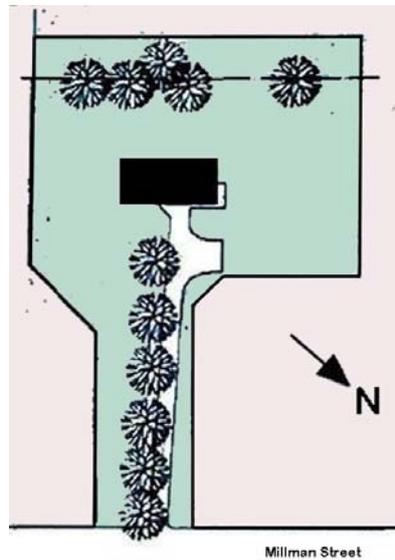


Figura C1.2.13- Vanna Venturi. Implantação.

Ao ficar viúva de Robert Venturi Sr., em 1959, Vanna Venturi recebeu uma pequena herança, suficiente para viver sua vida com dignidade. Com parte do dinheiro comprou o lote 8330 da Millman Street, em Chestnut Hill, um subúrbio da Filadélfia. Viu também a oportunidade de propiciar a seu filho a experiência de mais uma encomenda, fato não muito freqüente para o jovem arquiteto. A casa custou US\$ 43 000,00, um bom dinheiro em 1963. Vanna lá viveu até 1973, quando precisou de maiores cuidados e mudou-se para uma casa de idosos, onde veio a falecer em 1975. A propriedade foi vendida para Thomas e Agatha Huges, um professor de história da Universidade da Pensilvânia e sua mulher, uma ceramista, que ainda vivem lá.⁵⁵⁹

A casa propiciou a Vanna companhia e conforto quando era mais idosa, lá vivendo com um estudante de arquitetura no segundo andar, o que lhe dava um sentimento de segurança. Carros, e algumas vezes, ônibus de visitantes, a maioria estudantes de arquitetura lá iriam, e nós a encontramos qual em seminários, sentada à mesa de jantar, falando

⁵⁵⁸ VENTURI, Robert. "Diversity, relevance and representation in historicism". In: VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 118. Tradução nossa.

⁵⁵⁹ FRIEDMAN, Alice T. "It' a Wise Child: The Vanna Venturi House". *Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History*. Nova Iorque. Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998. P. 197. Tradução nossa.

da arquitetura da casa e da infância do arquiteto que a projetou. Casa lhe deu horas de distração. Ela diria “Arquitetura é o ópio da mães”.⁵⁶⁰

A casa foi projetada para abrigar uma viúva idosa, tendo, no pavimento térreo seus aposentos principais: uma generosa sala com dois principais ambientes, com uma varanda lateral a NO, um dormitório principal e um dormitório para uma acompanhante, ambos a SO, ladeado por um banheiro completo. A planta ainda inclui uma cozinha e uma pequena despensa.

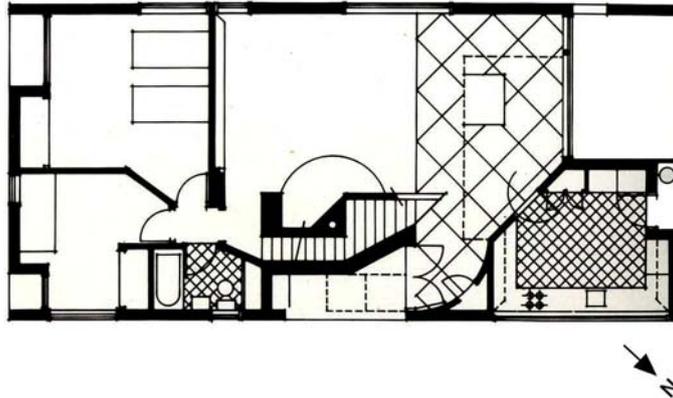


Figura C1.2.14– Vanna Venturi. Planta do pavimento térreo.

A planta é fechada em um retângulo cuja proporção é pouco maior que dois para um. Tanto na planta como na fachada vemos uma intenção de simetria, que é desmentida pelo ligeiro deslocamento da lareira. Para se acessar o espaço principal, o caminho é estreito e tortuoso. O visitante é obrigado a mudar de direção pelo menos duas vezes, para poder descortinar o espaço principal. De alguma forma, a planta lembra uma solução recorrente de Frank Lloyd Wright, de ceder o centro de força da casa à lareira, que, por sua vez é envolvida pela escada para o segundo pavimento. É mais uma citação, como Venturi gosta de fazer, trazendo para seus projetos uma referência nobre, mais do que propriamente uma semelhança, pois a escada vai se desenvolver de uma maneira tortuosa, parecendo lutar com a lareira pelo seu espaço⁵⁶¹. Uma outra curiosa disputa que parece ocorrer entre elementos arquitetônicos é aquela entre o pilar isolado e a esquadria. Este pilar na sala de jantar é o que Venturi chamaria um elemento vestigial, não supérfluo. Estruturalmente falando poderia ser visto como desnecessário, de vez que Venturi optou pela inexistência de pilares aparentes e as paredes laterais da varanda poderiam perfeitamente incluir o elemento estrutural. O elemento vestigial, entretanto, contém um duplo significado.

⁵⁶⁰ SCOTT BROWN, Denise. “On House and Housing” Apud. FRIEDMAN, Alice. “It’s a wise Child: the Vanna Venturi House” In: FRIEDMAN Alice T. *Women and the Making of the Modern House. A social and architectural History*, Nova Iorque. Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1998. P. 188-213

⁵⁶¹ FRIEDMAN Alice T. Op. Cit. P. 192

Parece que este pilar vai homenagear a outra figura sagrada do Movimento Moderno: Le Corbusier.

A coluna isolada é, em parte, um elemento irônico; lembra a grade de pilotis dos projetos da década de 1920 de Le Corbusier, mas ao eliminar a grade – e ao mesmo tempo, reintroduzindo as paredes portantes, Venturi deixa o elemento, tanto para lembrar o sistema ausente como para significar sua ruptura.⁵⁶²

Dadas as posições dos compartimentos, os dormitórios estão praticamente escondidos. As paredes inclinadas e curvas, um elemento característico das plantas de Venturi, nesta época, trabalham não somente em favor da amplitude espacial com também, pragmática e funcionalmente, eliminando espaços de circulação secundária absolutamente desnecessários, ensejando a inclusão de compartimentos, como é o caso do banheiro; neste, sem a parede inclinada não se teria acesso à escada que leva ao subsolo.

A intenção de Venturi de acomodar elementos circunstanciais, deixando-os disputar entre si, criando um realidade complexa, vai expressar-se também no teto da sala de jantar, que apresenta uma sobreelevação a partir de determinado ponto e permite a inclusão de um meio-lanternim .

No pavimento superior temos apenas um estúdio-dormitório, com um pequeno banheiro, e um balcão dando para os fundos da casa (SO), que Venturi projetou para seu uso.⁵⁶³



Figura C1.2.15 e 16 – Interior. Pavimento térreo.

⁵⁶² Idem, p. 196.

⁵⁶³ Vanna partilhou a casa com seu filho até o casamento deste, e depois, durante certo tempo, com o filho e a nora. (FRIEDMAN Alice T. Op. Cit. P. 197).



Figura C1.2.17 e 18 – Escada e Estúdio no pavimento superior.

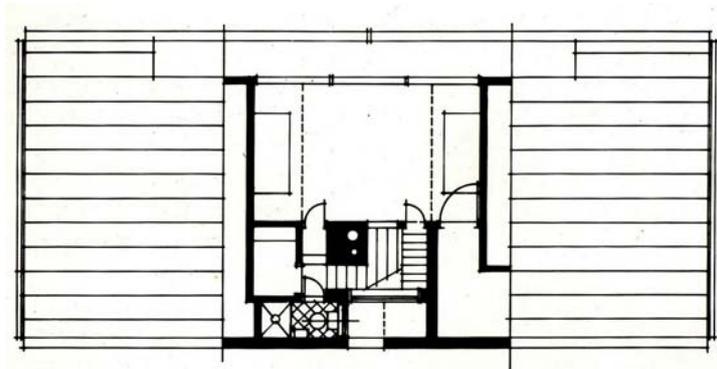


Figura C1.2.19 – Planta do pavimento superior.

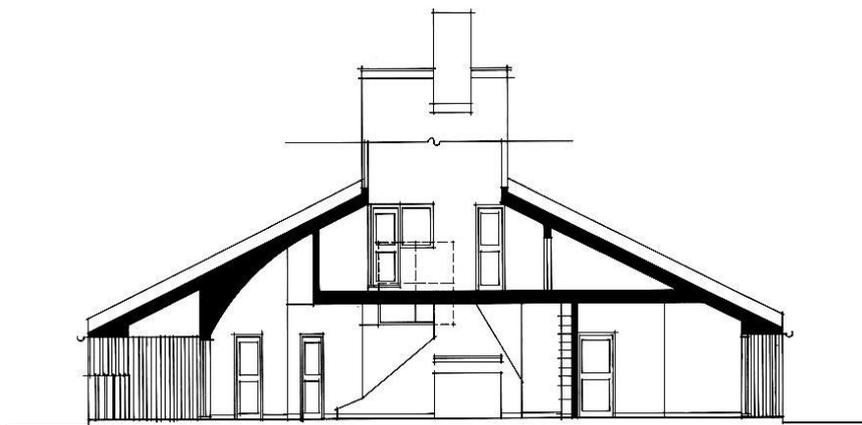


Figura C1.2.20 – Corte transversal.

A fachada principal da casa é talvez a parte que mais recebeu atenção. Por trás de sua aparente singeleza, é um repositório de idéias distintas, de alegorias, alusões. Um cuidadoso jogo de proporções, que inclui o dimensionamento das partes

componentes (janelas, telhado, chaminé, friso), a faz parecer muito menor do que de fato é. Somente quando relacionada com a figura humana, como na famosa fotografia da proprietária (Figura 36) podemos nos dar conta de sua exata dimensão.



Figura C1.2.21- Vanna Venturi. Fachada NE.

A simetria geral da silhueta, de natureza geométrica – um desenho clássico – cede lugar a um equilíbrio de massas no desenho da fenestração, com janelas diferentes em forma, mas que se equilibram com relação ao eixo central – um procedimento moderno. Este equilíbrio, entretanto, é contaminado pelo ligeiro deslocamento da chaminé. O lintel cimbrado, um arco simbólico feito de uma moldura de madeira, que reforça a idéia de centro e de entrada principal, está sobreposto a uma verga de concreto, deixada aparente, isto é, o elemento clássico e simbólico se sobrepõe ao elemento tectônico. A janela de guilhotina da esquerda, um elemento da arquitetura vernacular, encontra uma resposta na janela em fita à direita, um elemento da arquitetura modernista.



Figura C1.2.22- Vanna Venturi. Fachada NE.

As grandes aberturas centrais, o vão de acesso principal e, acima deste o rasgo vertical da empena, têm também uma função simbólica. Venturi optou, nesta casa, como em outros projetos subseqüentes, por paredes maciças de fechamento, rejeitando a idéia do modernismo tardio de fechamento apenas virtual, com cortinas de vidro. Dizia ele que a parede é um evento importante, que separa o interior do exterior. Sua fachada principal é, pois, uma grande parede cega. As aberturas são o elemento contraditório, sobretudo o rasgo vertical, mesmo porque não se trata de uma abertura, mas de um adiamento do fechamento, que acontece adiante, com a chaminé.



Figura C1.2.23- Vanna Venturi. Elevação sudoeste

A fachada posterior repete, de certa maneira, a fachada principal. O friso horizontal a meia altura é repetido; as janelas são também semelhantes. Por outro lado, é também contraditória com relação a fachada principal. As grandes pendentes do telhado, que dão força à fachada principal, são duplamente interrompidas, num primeiro plano pelo parapeito do balcão, num segundo plano por um telhado colocado em sentido oposto.

A casa Vanna Venturi tornou-se um marco por diversos motivos, muitos deles ligados à arquitetura do século XX e dos séculos precedentes, mas também por razões alheias a esta. Vincent Scully tem uma importante passagem referindo-se à famosa fotografia canônica da casa com a proprietária sentada à porta, a qual comparou com a famosa ilustração, de Leonardo da Vinci, do *“Homem Vitruviano”*.

Todas as incorporações anteriores da centralidade humana neste diagrama têm sido da heróica figura masculina, um ser agressivo e atlético que se encaixa, mas basicamente domina as formas essenciais do mundo. Mas aí está Vanna Venturi, sentada na sua cadeira da cozinha, com um vaso de gerânios ao seu lado. Ela é pequena, mas o espaço explode a sua volta. Bem acima de sua cabeça, a empena se rasga para libertar sua energia do círculo e do quadrado para o

firmamento [...] Contrastando com a tradicional figura masculina, Vanna Venturi é ao mesmo tempo anti-heróica e feminista em significado [...] Ela é mais forte que ele [...] ⁵⁶⁴

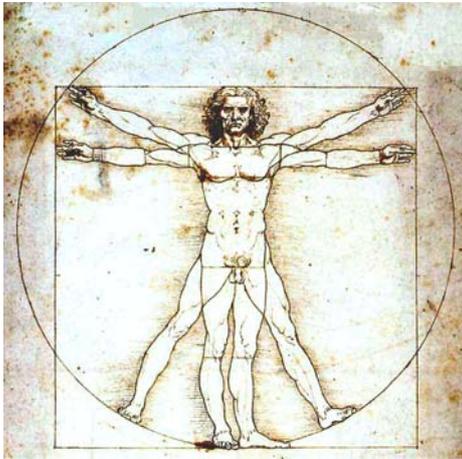


Figura C1.2.24– Homem Vitruviano. Leonardo da Vinci.



Figura C1.2.25– Vanna Venturi.

Scully prossegue dizendo que, por esse motivo, Venturi ficou sendo odiado severamente pelos seus colegas. Ele atacou a auto-imagem heróica que os arquitetos cultivavam, como demiurgos. Mesmo sendo uma idéia ridícula em si, e danosa para a arquitetura, foi encorajada pelo romantismo e pelo modernismo tardio.

Com tudo isso, além de toda elaboração arquitetônica, de toda a polêmica envolvida, de todas as palavras escritas, a casa representou a primeira abordagem anti-elitista e anti-heróica da arquitetura doméstica, considerando a necessidade dos usuários, as rotinas de uma casa, a importância da memória e do lugar comum. ⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ SCULLY, Vincent "Everybody Needs Everything" In: SCHAWARTS, Frederick (Ed) *Mother's House*. Nova Iorque: Rizzoli.

⁵⁶⁵ FRIEDMAN Alice T. Op. Cit. P. 202.

1.3

GUILD HOUSE

ARQUITETOS: ROBERT VENTURI, EM COLABORAÇÃO COM COPE E LIPPINCOTT

LOCAL: FILADELFIA, PENSILVÂNIA

CLIENTE: FRIENDS NEIGHBORHOOD GUILD

CONCLUÍDO EM 1964; REABILITADO EM 2009



Figura C1-3 – 1 – Guild House. 1961. Fachada Sul.

A Guild House, juntamente com a Vanna Venturi House, representa para a obra de Venturi o mesmo que a Villa Savoye representa para a obra de Le Corbusier, e a casa Schröder para a arquitetura neoplasticista. É um manifesto. Nas suas obras escritas, nenhum outro edifício merece tanta atenção quanto esse. Nele são estabelecidos princípios que serão seguidos ao longo de sua obra posterior. Esse edifício é emblemático de uma filosofia arquitetônica que tenta fundir tradição e atualidade, métodos clássicos e expedientes, ao mesmo tempo que almeja ser original, feio e comum.⁵⁶⁶

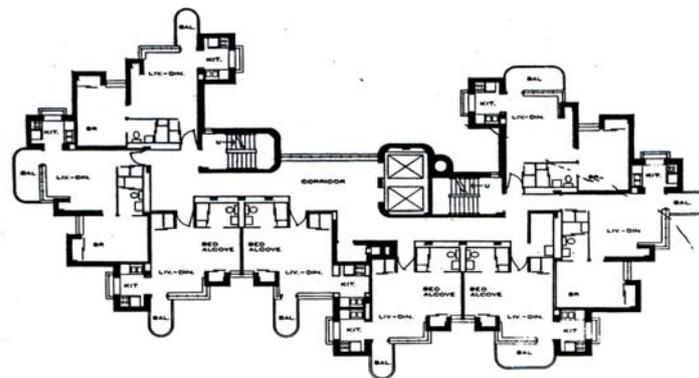
Trata-se de um conjunto residencial constituído de noventa e um apartamentos de tamanhos variados e um salão comunitário, para um público de pessoas idosas, dirigidos por uma comunidade Quaker. Os arquitetos destacam sua preocupação de relacionar o edifício com o local, para dar maior familiaridade e segurança aos inquilinos, e também não tornar o edifício opressivo para a vizinhança, composta de pequenas casas ao Norte. A maioria dos apartamentos é orientada para Sul, o que, além de ser a orientação mais adequada para iluminação, possibilita os moradores participarem da vida da rua.

⁵⁶⁶ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987. P. 282.



Spring Garden Street

Figura C1.3-2 – Guild House. Implantação.



Crawford Manor, typical plan

Figura C1.3-3 e 4– Crawford Manor. New Haven, Connecticut, 1965, Paul Rudolph.

A planta da Guild House rejeita as orientações disponíveis nos procedimentos de projeção modernistas, como o uso de malhas, flexibilidade de planta etc. Em seu lugar, utiliza-se de um método tradicional, aplicado desde o Renascimento: o bloco único, tipo *palazzo*, claramente definido; a simetria; a compartimentação; o fechamento. No caso, os recortes aumentam a superfície das fachadas, possibilitando um maior número de unidades orientadas para Sul, dando para a Spring Garden Street. Os espaços interiores são definidos por um intrincado posicionamento de paredes para acomodar o programa complexo e variado. Os corredores se infletem para propiciar o máximo de espaço útil e um mínimo de espaço de circulação. Quanto à circulação vertical, também não se utilizou a idéia de núcleo central, mas seus elementos são distribuídos ao longo do edifício.

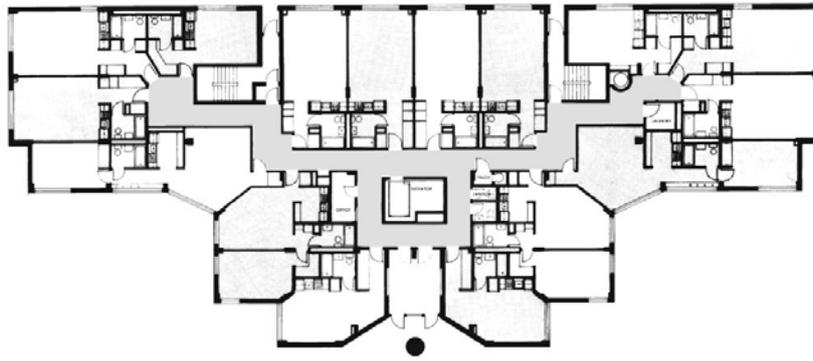


Figura C1.3-5 – Pavimento térreo

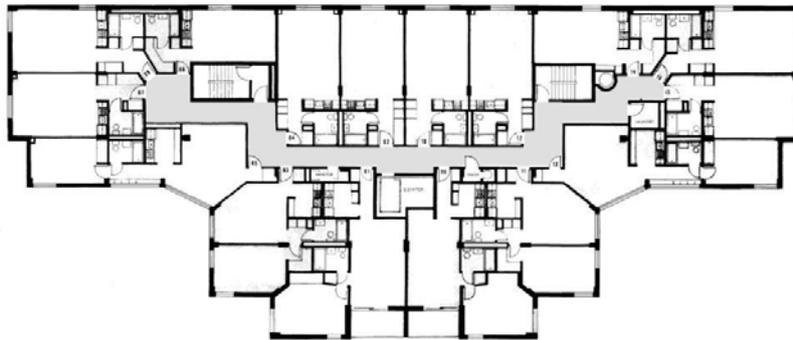


Figura C1.3-6 – Pavimento tipo

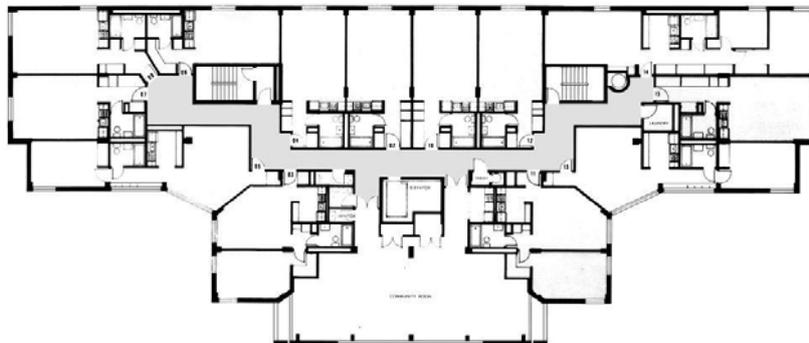


Figura C1.3-7 – Sexto pavimento

A estrutura de concreto obedece à complexa organização das paredes, com uma malha irregular, em nada diferindo da mais simples e vernacular concepção de edifícios comerciais, e rejeita a idéia da estrutura independente, outra determinação das plantas modernistas. Entretanto, as paredes inclinadas, gerando espaços irregulares e assimétricos, são, provavelmente, uma inovação de Venturi. Uma transgressão tanto com relação às matrizes renascentistas quanto com relação ao Movimento Moderno. Podemos encontrá-las em Alvar Aalto, porém nos edifícios deste arquiteto, o sistema todo se inflete em forma de leque; no caso da Guild House, as

paredes inclinadas são uma exceção, engenhosamente colocadas, e propiciando um ganho espacial.

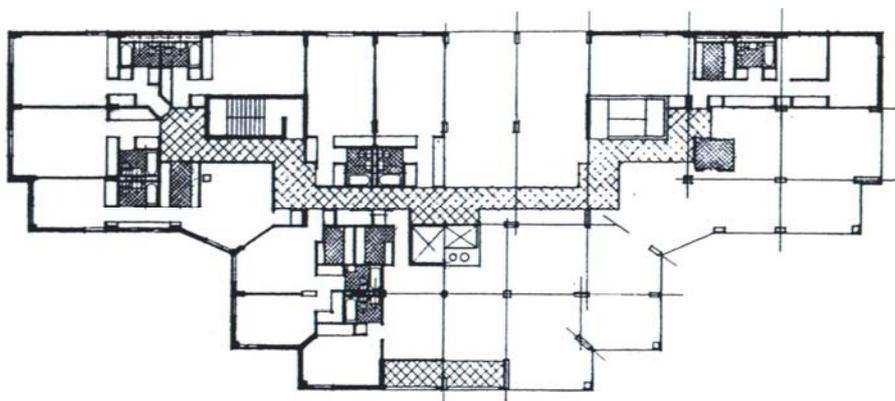


Figura C1.3 -8 – Guild House. Esquema estrutural.

As fachadas apresentam uma composição elaborada que tem como ponto de partida a sutil escolha de tijolos escurecidos, comuns nos edifícios da vizinhança, que clamava por elementos convencionais, não “avançados” tecnologicamente, como determinava o Estilo Internacional. Daí a escolha do material.

As paredes de tijolo marron escuro com janelas tipo guilhotina lembram as tradicionais casas em sequência da Filadélfia e até mesmo os edifícios de apartamento de baixa renda eduardianos⁵⁶⁷. Porém, o efeito destas janelas é incomum porque elas são sutilmente proporcionadas e extraordinariamente grandes. A mudança de escala destes elementos quase banais contribuem para uma expressão de tensão e um ganho de qualidade para estas fachadas, que são vistas ao mesmo tempo como formas convencionais e não convencionais.⁵⁶⁸

Na fenestração, Venturi desenvolve importantes elementos de sua teoria com relação ao edifício. Utiliza-se de janelas de guilhotina quadradas, que têm como referência a linguagem formal vernacular edifícios residencial, sendo, consoante sua linguagem, feias e comuns. A variação dimensional dessas janelas entretanto, e o inusitado jogo de planos, provoca no observador uma instabilidade perceptiva que, por assim dizer, o remete a uma leitura incomum, atitude tomada emprestada diretamente da Pop Art, como já foi dito.⁵⁶⁹ para criar uma apreensão inesperada e não convencional, que aumenta e expressividade do objeto.

⁵⁶⁷ O termo “eduardiano”, ou “Barroco eduardiano”, refere-se ao estilo arquitetônico Neo-barroco de muitos edifícios públicos construídos na Grã-bretanha, e também nos Estados Unidos durante o reinado de Edward VII (1901–1910).

⁵⁶⁸ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. P. 116.

⁵⁶⁹ Ver Capítulo 2, p. 93.

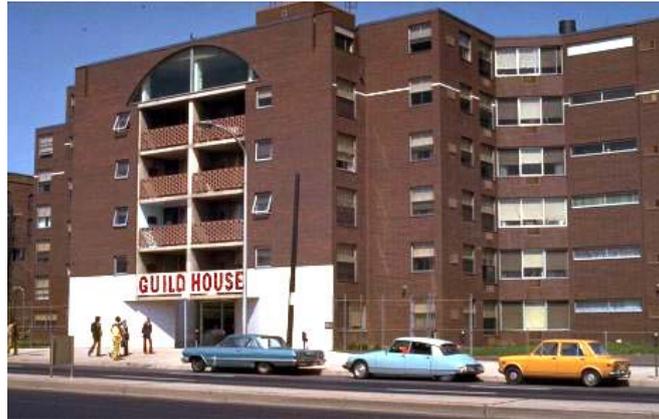


Figura C1.3 - 9 – Guild House. Vista de Sudeste.



Figura C1.3 - 10 – Three Flags, 1958. Jasper Johns.

O arquiteto ainda se utiliza das janelas ao comprimento corbusianas, retirada entretanto dos panos de fundo abstratos do arquiteto francês, modificando pois o sentido de sua aplicação: não mais um recorte na parede, com o “valor de cor”, como queriam os pintores arquitetos das vanguardas modernistas. Sua posição secundária, como simples basculantes, iluminando compartimentos secundários, são certamente, inserções conscientes e bem humoradas do arquiteto. Note-se ainda os pequenos basculantes quadrados colocados no primeiro plano.

Os elementos arquitetônicos para fornecer luz exterior na Guild House são francamente janelas. Nós confiamos no método convencional de colocar janelas em um edifício [...] As janelas parecem familiares; elas parecem e são familiares, e a este respeito sua utilização é explicitamente simbólica. Mas assim como todas as imagens afetivas, elas pretendem parecer familiares e não familiares. São elementos convencionais utilizados de maneira ligeiramente não convencional. Como os assuntos da Pop Art, são lugares comuns feitos incomuns pelas distorções em forma e escala (uma vez que são muito maiores

que as janelas guilhotina normais) e mudança no contexto (janelas guilhotina em edifícios com pretensões de grande arquitetura).⁵⁷⁰

Com relação à composição do conjunto, Venturi recorre à tríade clássica, consagrada no *palazzo* italiano (plano nobre, intermediário e ático), utilizando a simetria dinâmica barroca, com os elementos infletindo para o eixo central. O arquiteto se esforça para marcar este eixo, utilizando aí materiais e procedimentos não vernaculares. Temos no térreo a coluna cilíndrica de granito polido, que enfatiza a entrada e contrasta com os tijolos esmaltados brancos, os quais se estendem até o meio do segundo pavimento. Os guardacorpos centrais dos balcões são de chapa de metal perfurado pintados em vermelho, criando uma continuidade superficial que vai terminar, acima, no grande arco central, cuja inspiração provavelmente vem de Louis I. Kahn, reconhecidamente uma grande influência. Essa grande janela em arco enfatiza sua característica especial, de sala comunitária.



Figura C1.3 –11 e 12 – Guild House. Letreiro e sala comunitária.

Temos ainda, no eixo central, dois elementos destacados que, ao mesmo tempo que configuram o caráter contextual do edifício, servem para estabelecer importantes aspectos teóricos da obra de Venturi relacionados com sua inspiração no vernacular comercial, ao invés do vernacular industrial proposto por Le Corbusier em “*Por uma Arquitetura*”⁵⁷¹. Tal referência na arquitetura comercial será exaustivamente desenvolvida no livro “*Learning from Las Vegas*”. Referimo-nos ao letreiro na parte de baixo e à antena, na parte superior.

O letreiro é “feio e comum”, e grande o suficiente para ser lido por um carro passando na Rua Spring Garden, com o formato das letras remetendo diretamente a um letreiro de um armazém.

⁵⁷⁰ VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972. P. 91.

⁵⁷¹ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989. Versão original “*Vers une architecture*” de 1923, Paris.

O letreiro “Guild House” denota o significado pelas palavras; como tal é o elemento haráldico par excellence. Os caracteres gráficos, entretanto, conotam dignidade institucional enquanto que, contraditoriamente, o seu tamanho conota comercialismo.⁵⁷²

A antena de televisão, feita em alumínio anodizado dourado, que é tanto uma imitação de uma escultura abstrata de Lippold⁵⁷³ quanto um símbolo para os idosos, que usam muito do seu tempo vendo televisão. Foi pensada também uma madona de braços abertos em lugar da antena, porém esta solução era inadequada para uma comunidade Quaker, que não autoriza símbolos.



Figura C1.3 -13 e 14 – Guild House. Visão geral da Spring Garden Street. Sudoeste e sudeste.



Figura C1.3-15 – Guild House. Visão geral da Perth Place Street. Noroeste.

⁵⁷² VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972. P. 101.

⁵⁷³ Richard Lippold (1915–2002), escultor americano, conhecido pelas construções geométricas usando arame.

Em 2009, VSBA completou uma reabilitação do edifício, que o modernizou quanto aos seus sistemas segundo padrões atuais.

1.4

POSTO DE BOMBEIROS # 4

ARCHITECTS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: COLUMBUS, INDIANA

CLIENT: PREFEITURA DE COLUMBUS

CONCLUSÃO: 1968



Figura C1.4-1 – Vista frontal

O comitê encarregado da construção do Posto de Bombeiros nº 4 da cidade de Columbus exigia um edifício comum e de fácil manutenção. A planta é simples, com espaços distribuídos igualmente entre a sala das viaturas e equipamentos e os espaços de estar e serviços. Ao colocar a torre da mangueira na frente, e fazendo-a semi-circular, essa é absorvida pela fachada, conferindo monumentalidade e refletindo sua importância cívica. Uma vez que a parte dos dormitórios é menor que a sala das viaturas, foi projetado um parapeito na fachada, para simplificar o desenho e atender à escala.

A fachada é predominantemente de tijolos vitrificados brancos, que dialoga com os tijolos vermelhos nas laterais em volta das esquinas do prédio. Os tijolos brancos, o letreiro dourado no alto da torre, a própria torre, e o mastro da bandeira no meio do canteiro central contribuem para manifestar o papel cívico do edifício, criando

uma imagem comum, porém distintiva associadas às funções sociais e serviços prestados pelo Corpo de Bombeiros à comunidade.⁵⁷⁴



Figura C1.4-2 – Catedral de Crema. 1185-1340. Referência projetual citada⁵⁷⁵



Figura C1.4-3 – Vista oblíqua da fachada

⁵⁷⁴ Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/FireStation401.pdf>. Visita em 11/10/2010, às 9 h e 14 min. Tradução nossa.

⁵⁷⁵ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, p. 158.

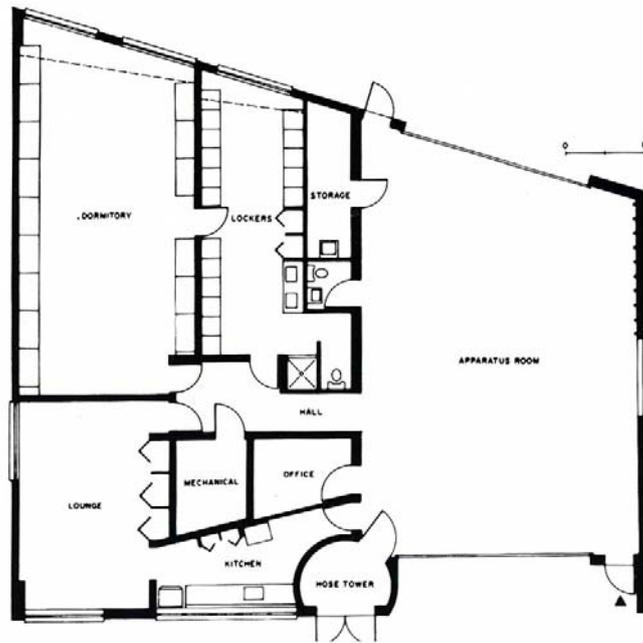


Figura C1.4-4 – Planta baixa.

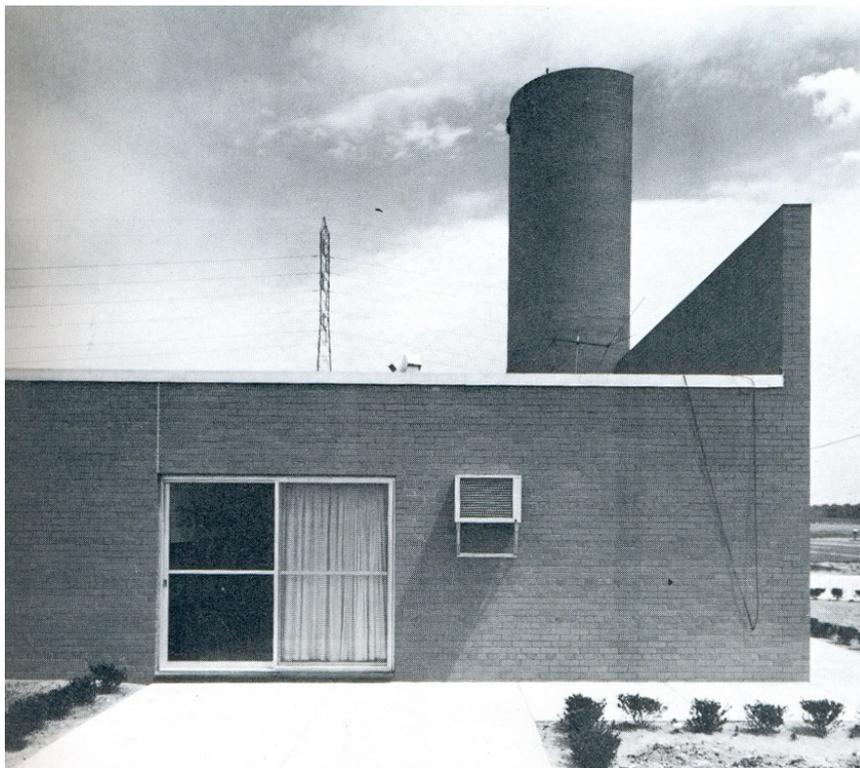


Figura C1.4-5 – Vista lateral.

1.5

HALL DA FAMA DO FUTEBOL

ARQUITETO: ROBERT VENTURI
LOCAL: NEW BRUNSWICK, NOVA JÉRSEI
CLIENTE: RUTGERS UNIVERSITY
PROJETADO EM 1967



Figura C1.5-1 – Perspectiva interior

Um dos primeiros edifícios de Robert Venturi em que ele defende a aplicabilidade de elementos da construção vernacular comercial à arquitetura, de maneira mais enfática, propondo a utilização de um grande painel eletrônico como elemento dominante do edifício.

O presidente da Fundação Nacional de Futebol descreveu o Hall da Fama como um centro ideológico, a serviço de nossa estrutura educacional e social e nossa economia competitiva. A fundação estava convencida de que nos tempos dos cabelos cumpridos, barbas e a revolta *beatnik* no campus, a disciplina do futebol faz dele a maior e mais completa sala de aula da nação para ensinar liderança e que os heróis

do futebol americano deveriam ser beatificados e canonizados em uma sutil hierarquia no santuário dos esportes de massa.

Os arquitetos propuseram um grande outdoor eletrônico, uma proposta pop contendo uma irônica provocação, ao sugerirem um longo espaço coberto qual a abobada de berço do quadro de Tintoretto. Na galeria são mostrados filmes e outros materiais de exposição sobre a história do futebol americano



Figura C1.5-2 – Busca ao corpo de São Marcos. Tintoretto, 1548. Referência citada.⁵⁷⁶



Figura C1.5-3 – Maquete

⁵⁷⁶ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, p. 160

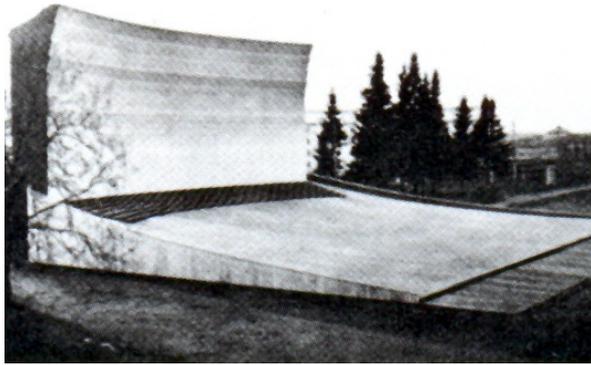


Figura C1.5-4 – Plataforma de concertos em Turku. 1929. Arquiteto Alvar Aalto. Referência citada.⁵⁷⁷



Figura C1.5-5 – Implantação



Figura C1.5-6 – Maquete

⁵⁷⁷ Idem, p. 162.

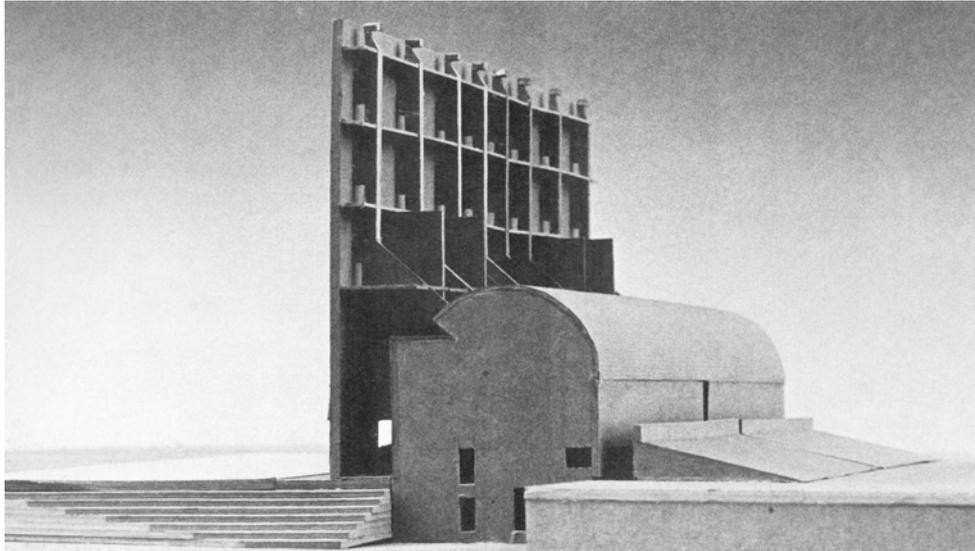


Figura C1.5-7 – Maquete

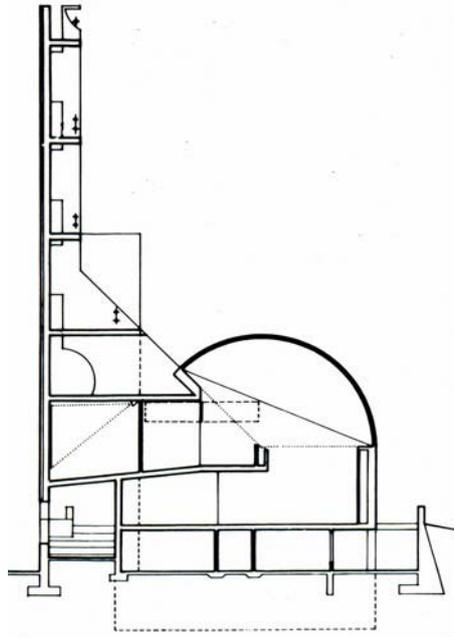


Figura C1.5-8 – Corte transversal.

1.6

EDIFÍCIOS RESIDENCIAIS EM BRIGHTON BEACH

ARQUITETO: VENTURI, SCOTT BROWN E ASSOCIADOS COM FRANK KAWASAKI

LOCAL: BROOKLYN, NOVA IORQUE
PROJETADO EM 1967

O projeto é resultado de um concurso, realizado em 1967, promovido pela Secretaria de Administração de Desenvolvimento da Habitação de Cidade de Nova Iorque no qual a firma Venturi e Rauch, associada a Frank Kawasaki, foram classificados em 3º lugar.

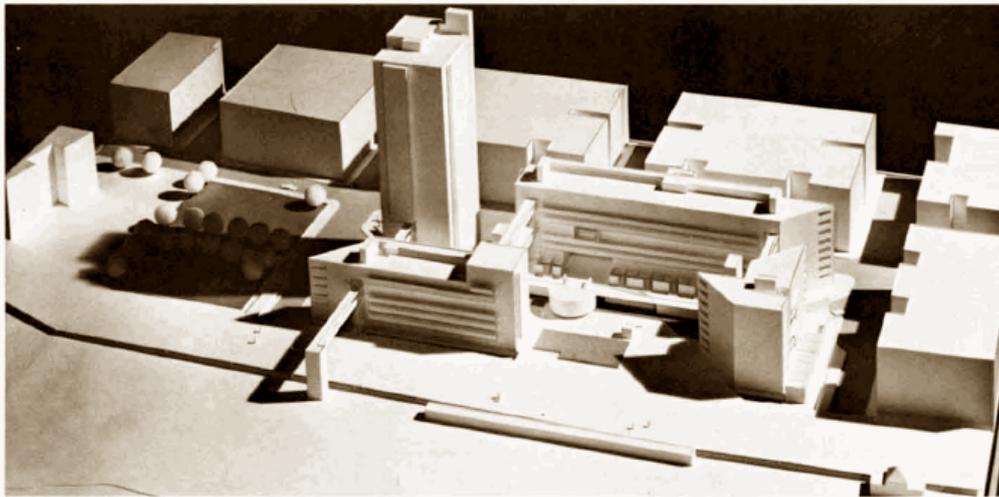


Figura C1.6-1 – Concurso Brighton Beach Housing. Projeto vencedor. Arq. Well-Koetter.

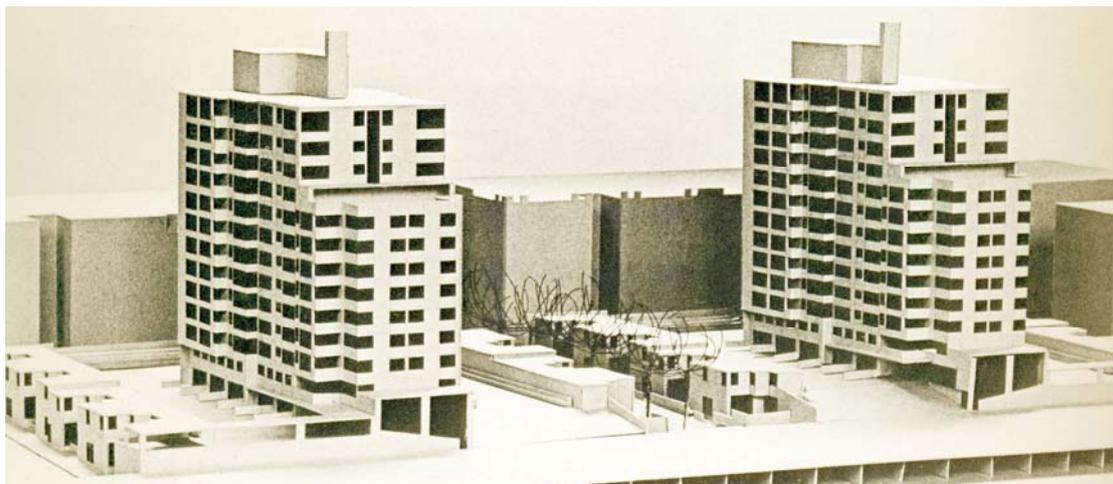


Figura C1.6-2 – Concurso Brighton Beach Housing. Projeto de Venturi, & Rauch – Kawasaki. Maquete.

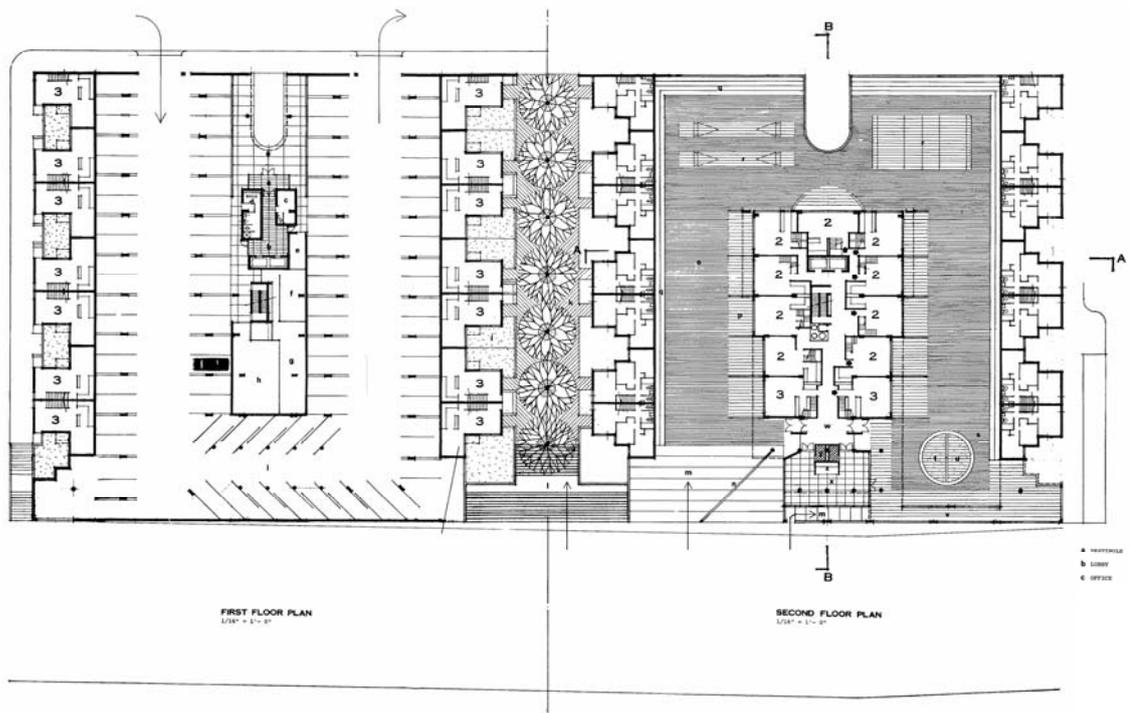


Figura C1.6-3 –Brighton Beach Housing. Venturi, & Rauch – Kawasaki. 1º e 2º pavimentos

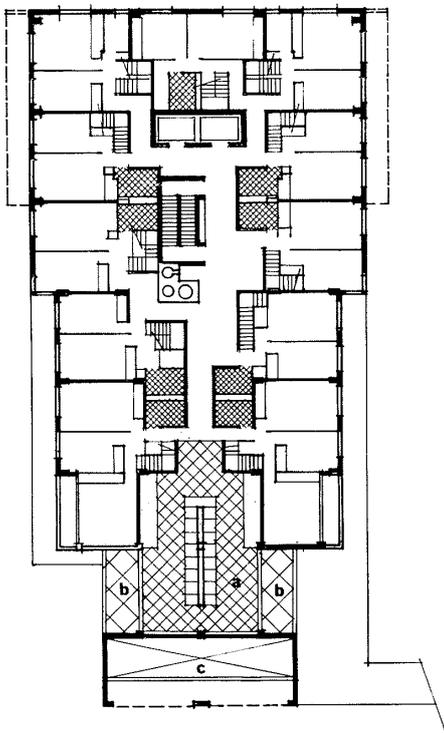


Figura C1.6-4 –Brighton Beach Housing. 3º pavimento

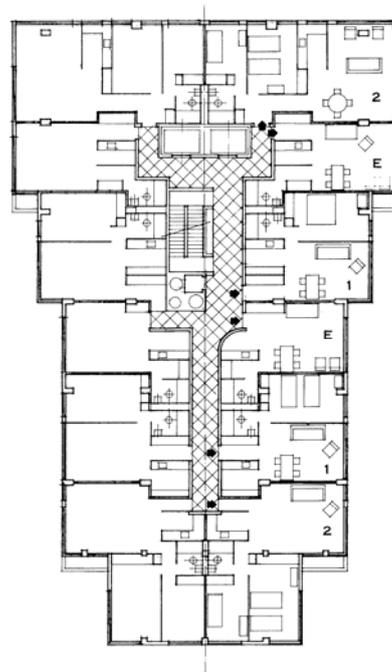


Figura C1.6-5 –Brighton Beach Housing. Pavimentos 4º ao 10º.

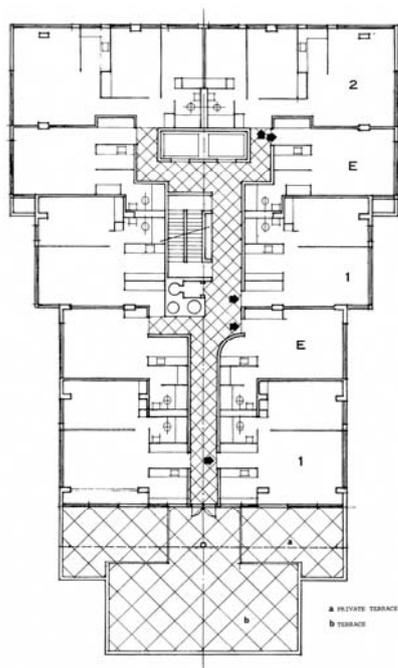


Figura C1.6-6 – Brighton Beach Housing.
11º a 14º pavimento



Figura C1.6-7 – Brighton Beach Housing.
Elevação leste. Brighton 4th street

O programa para este conjunto, um sítio de 8 000 m², a beira de praia de Brighton Beach, no distrito de Brooklyn, estabelecia uma construção de 30 000 m² ⁽⁵⁷⁸⁾, e estacionamento coberto, de acordo com as posturas locais. Era intenção do órgão promotor que o projeto servisse de protótipo a outros empreendimentos desse tipo.

Na proposta de Venturi & Rauch / Kawasaki foram projetados dois edifícios perpendiculares à praia para permitir uma visão do mar para a maioria dos apartamentos e prejudicar o menos possível as unidades de trás. Todos os apartamentos, exceto um em cada bloco, têm uma visão do mar. Os edifícios assentam-se sobre um embasamento de estacionamento e são cercados por ruas laterais, com casas em fila de três quartos, com áreas ajardinadas. O topo do pedestal, elevado do passeio para permitir privacidade e manter a visão, destina-se à recreação comum. Ao redor da base da laje, existem áreas privadas para os dois apartamentos duplex que compõem os primeiros dois pavimentos dos edifícios. ⁵⁷⁹

As plantas dos pavimentos tipo atêm-se aos limites de comprimento dos corredores públicos estabelecido pelas posturas municipais e admitem pequenas variações de planta nos apartamentos. Os edifícios foram escalonados em planta e elevação, lembrando uma tradição nos edifícios altos de Nova Iorque dos anos 1930, para direcioná-los para a vista da praia. Este escalonamento cria terraços privados e

⁵⁷⁸ Os dados originais do programa falam de 2 acres para a área do terreno e 2 800 000 pés cúbicos para o volume total da construção. Os dados por nós mencionados foram estimados convertendo o volume para metros cúbicos (79 240 m³) e reduzindo este valor para área construída, estimando uma altura de 2,5 m.

⁵⁷⁹ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, e IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. 1972 (1ª ed.), p. 135.

comuns, em alguns dos pisos superiores. A configuração destes espaços comuns internamente destina-se a encorajar a comunicação entre os moradores.⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Idem, ibidem.

1.7

PAVILHÃO DE HUMANIDADES (SUNY)

ARQUITETOS: ROBERT VENTURI E JOHN RAUCH
LOCAL: PURCHASE, HARRISON, WESTCHESTER, NOVA IORQUE
CLIENTE: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE NOVA IORQUE (SUNY)
CONCLUÍDO EM 1968



Figura C1.7-1 – Vista oblíqua da fachada

Primeira incursão de Robert Venturi no tema que viria mais tarde a se tornar sua especialidade. Durante o grande crescimento da atividade construtiva nos anos 1960, muitas faculdades ampliaram suas instalações. Este foi o caso da Universidade Estadual de Nova Iorque (SUNY). Além de Venturi, Philip Johnson, Paul Rudolph, Charles Gwathmey, Gunnar Birkerts, Edward Barnes e o escritório Architects' Collaborative, liderado por Walter Gropius.

O plano geral foi encomendado a Edward Barnes, claramente inspirado no plano da Universidade de Virginia, um forte padrão criado no início do século XIX por Thomas Jefferson, com um amplo espaço central e os edifícios em ambos os lados. Havia uma determinação do plano geral de se utilizar em todas as edificações um específico modelo de tijolo escurecido.

O edifício foi concebido como uma simples caixa da qual foi retirado um pedaço, uma citação ao estúdio de Alvar Aalto em Munikkiemi.

As salas de seminário, escritórios, salas de aula, por necessitarem de iluminação direta, foram colocados faceando as paredes laterais, enquanto que para

os auditórios e outras salas que necessitam isolamento acústico, foi reservada a parte central.

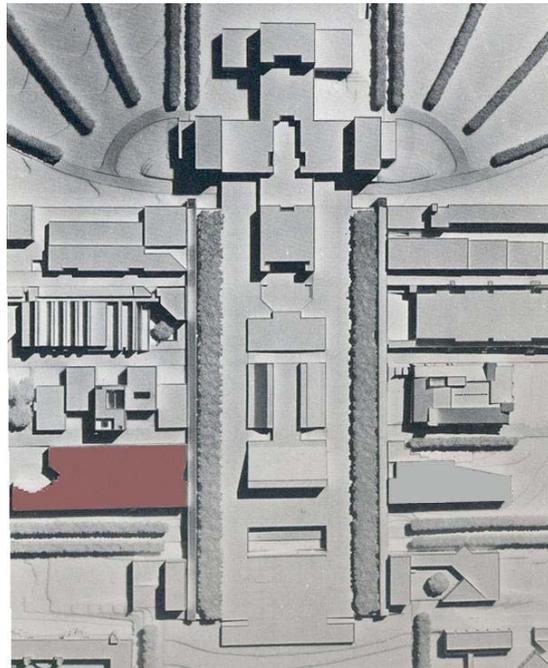


Figura C1.7-2 – Plano geral da Universidade, destacando o edifício de Venturi

A rua interna, com seus locais de estar, telefones, bancas, painéis e máquinas de café, serão, mais tarde, uma constante nos projetos da VSBA. Sua função é conectar todos os espaços, mas sobretudo fornecer um espaço qualificado para propiciar o encontro informal e a conversa livre.

Os arquitetos prognosticaram que o edifício, tão comum, pareceria incomum no meio de tantos edifícios que aspiram a originalidade.

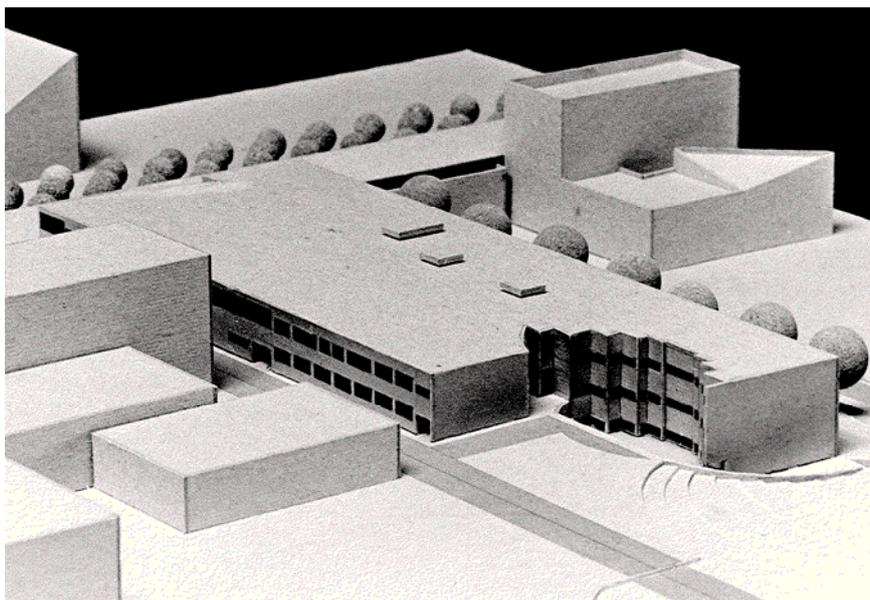


Figura C1.7-3 – Maquete

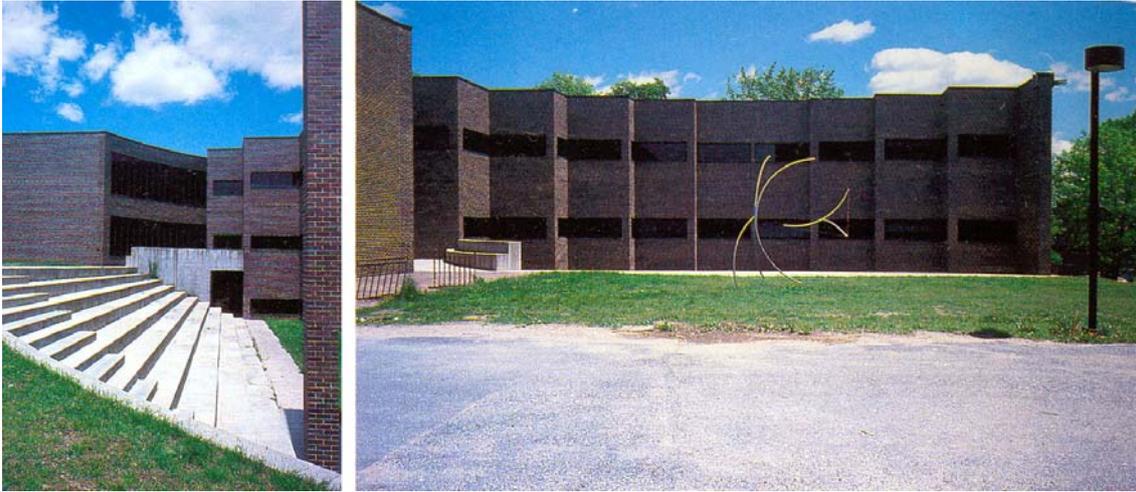


Figura C1.7-4 e 5 – Arena aberta

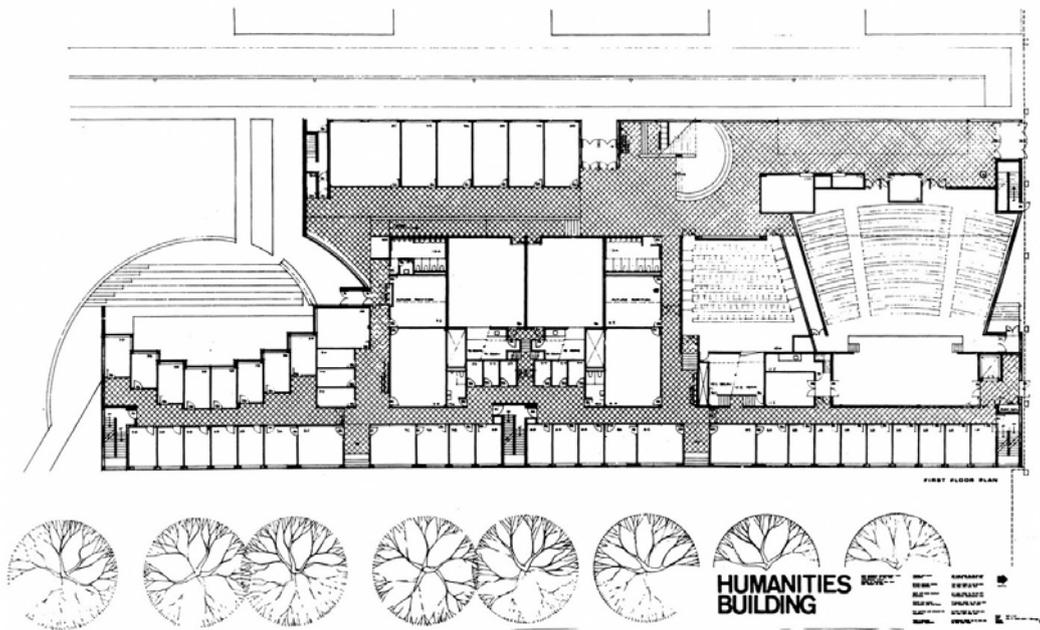


Figura C1.7-6 – Planta baixa 1º pavimento

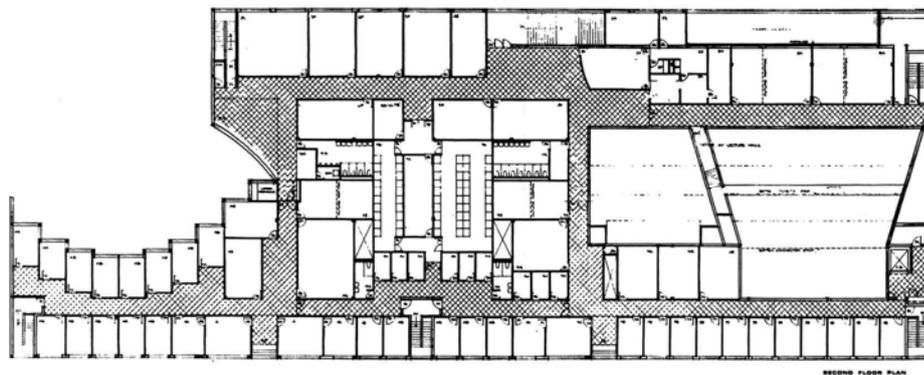


Figura C1.7-7 – Planta baixa 2º pavimento

1.8

PAVILHÃO DE MATEMÁTICA DE YALE

ARQUITETO: ROBERT VENTURI

LOCAL: NEW HAVEN, CONNECTICUT

CLIENTE: UNIVERSIDADE DE YALE (CONCURSO)

PROJETADO EM 1969

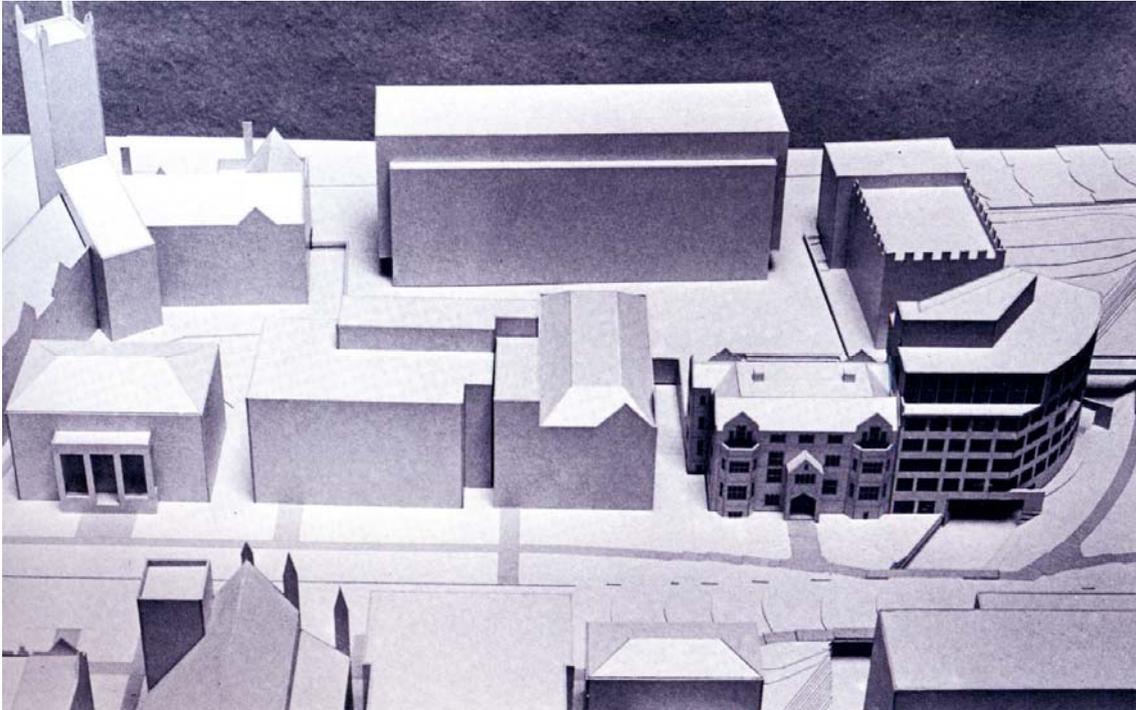


Figura C1.8-1 – Maquete

A tarefa do arquiteto era complicada devido à difícil situação urbana. Tentaram definir uma arquitetura que pudesse existir dentro do contexto cultural e ideológico dos anos 1960: não heróico, cético quanto à relevância do monumental na cultura contemporânea, porém curioso e respeitoso quando à abordagem histórica e aos aspectos sociais e culturais do academicismo.

Diferentemente das várias “obras primas” do campus de Yale (incluindo trabalhos de Paul Rudolph, Philip Johnson, Marcel Breuer e Gordon Bunshaft), este edifício tenta parecer e ser comum. Na opinião dos arquitetos, esta qualidade do comum é inerente aos edifícios neogóticos do campus. Eles assinalaram que “a arquitetura de um tempo de questionamentos não pode ser monumental. Não pode ser também uma barraca, mas tem que ser mais do que um celeiro.

Apesar do programa muito extenso, tentou-se dar ao edifício dimensão e escala compatível com a avenida Hill House. Elementos decorativos como a pavimentação com padrão de quadrifólio e o rendado gótico na entrada dos fundos diz respeito diretamente aos edifícios em volta. Este foi um uso prematuro, talvez o primeiro, do pós-modernismo historicista, como uma colagem.

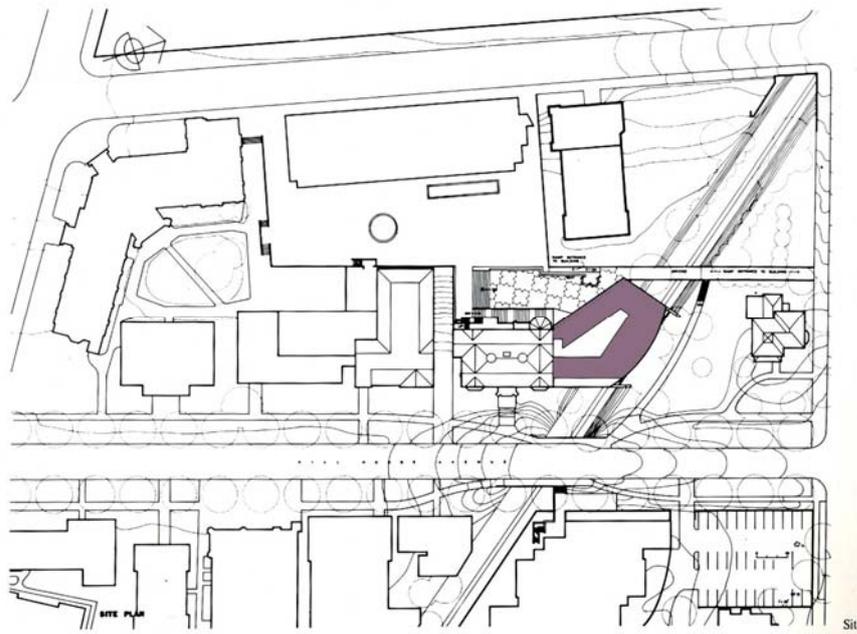


Figura C1.8-2 – Planta de situação

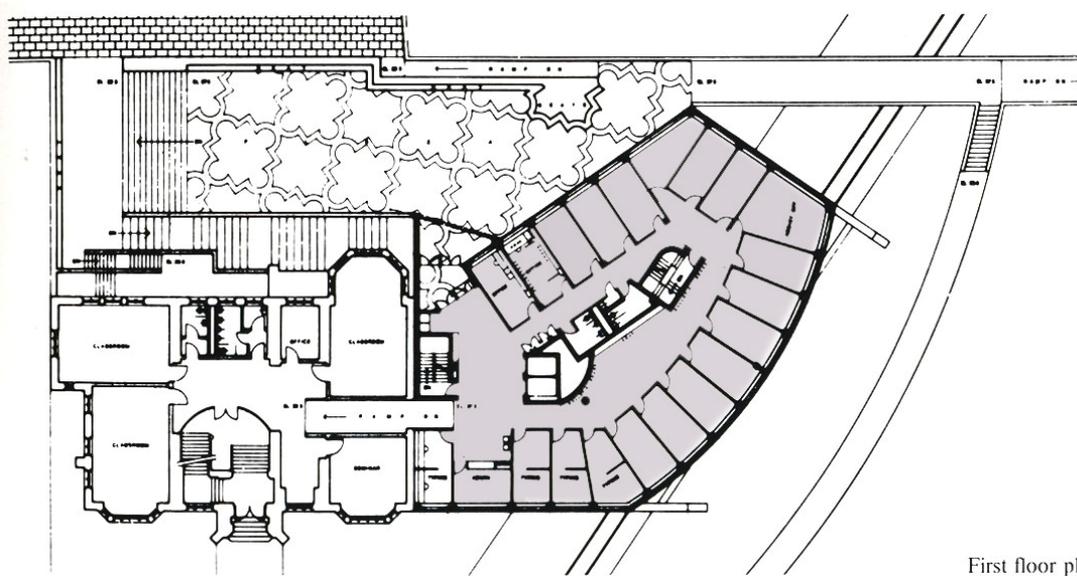
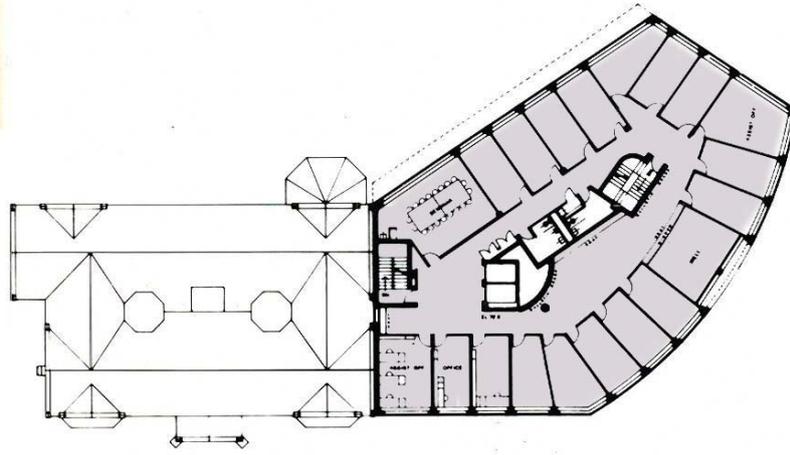
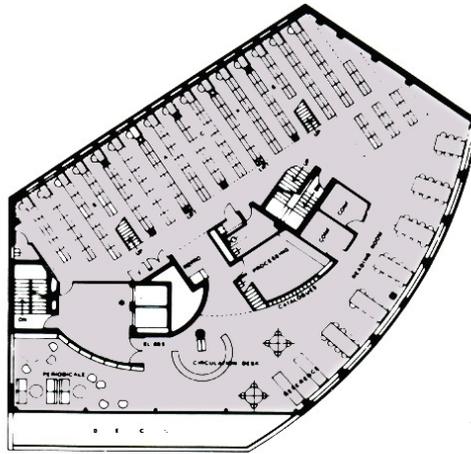


Figura C1.8-3 – Planta do 1º pavimento



Fourth floor plan

Figura C1.8-4 – Planta do 4º pavimento



Fifth floor plan (library)

Figura C1.8-5 – Planta do 5º pavimento

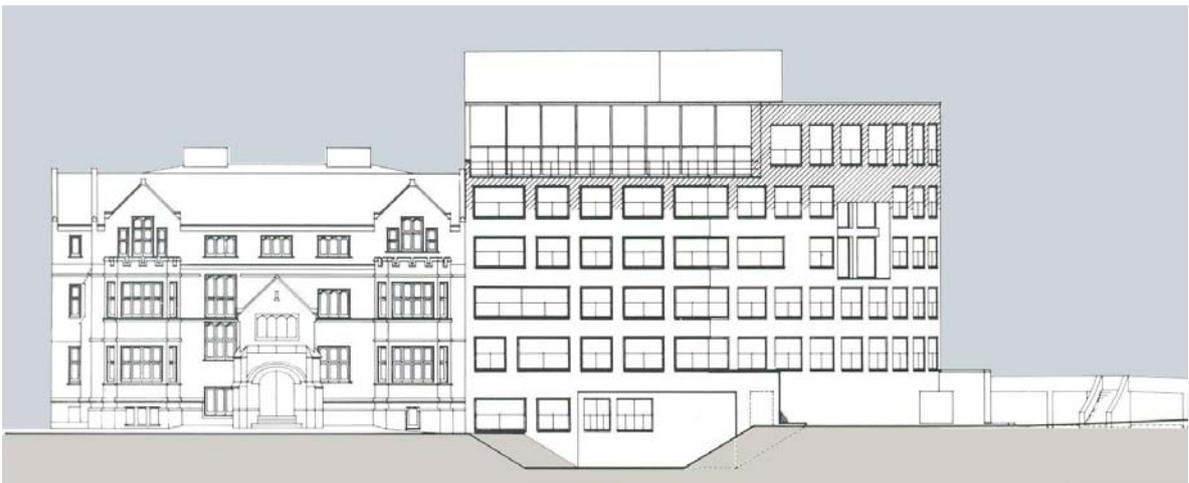


Figura C1.8-6 – Fachada Leste

1.9

CASA LIEB

ARQUITETO: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: BARNEGAT LIGHT, LONG BEACH ISLAND, NJ

RELOCADO EM: GLEN COVE, NY (LIEB HOUSE)

CONCLUÍDO EM 1969



Figura C1.9-1 – Vista oblíqua da fachada.

Esta é uma pequena casa comum com elementos convencionais utilizados de maneira inesperada e excitante. É uma pequena casa com uma grande escala, adequada ao seu contexto, mas de certa maneira estranha a ele, diferente das casas à sua volta. A casa incorpora grandes elementos, como a escada que começa com a largura da casa e estreita-se gradualmente a medida em que sobe ao segundo andar. Utiliza-se de materiais convencionais na ilha de Long Beach, como o revestimento em *shingles*.

Mas os elementos não convencionais da casa são explicitamente extraordinários quando ocorrem, como a grande janela redonda, que parece um grande microfone dos anos 1930. Um outro elemento não convencional é a colocação da sala de estar no segundo pavimento, para propiciar uma vista da paisagem do oceano. Também o número 9, gigante na entrada.

Em 2009, a propriedade foi vendida e ameaçada de demolição. James venturi, filho de Robert Venturi e Denise Scott Brown liderou esforços para relocar a estrutura em um novo local praiano, em Glen Cove, Nova Iorque, onde se tornou uma casa de hóspedes e vizinha a uma outra casa projetada por Venturi. De acordo com os arquitetos, muitos dos elementos que fez a casa apropriada ao seu sítio original, como a vista para o mar, vieram a beneficiar a casa em seu novo sítio.

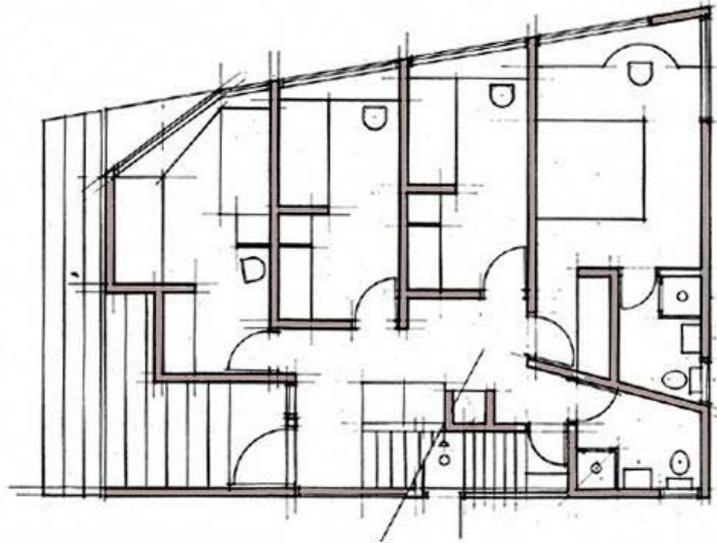


Figura C1.9-2 – Planta do 1º pavimento

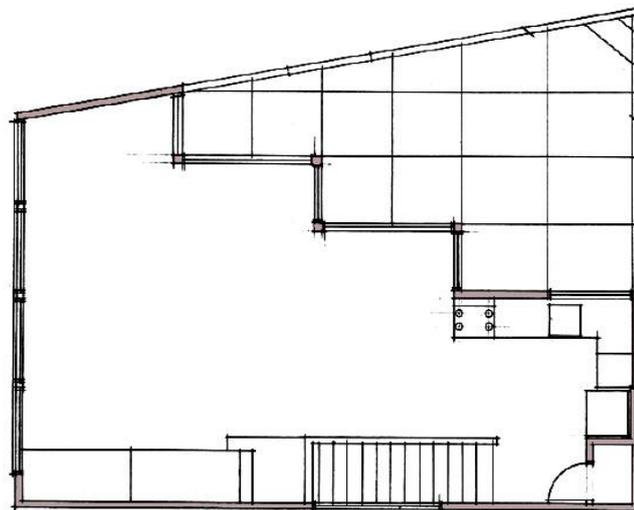


Figura C1.9-3 – Planta do 2º pavimento



Figura C1.9-4 – Balcão no segundo pavimento



Figura C1.9-5 – Estar no 2º pavimento

A planta é extremamente simples. Uma escada, que começa com toda a largura da fachada, e vai-se estreitando, conduz ao pavimento social, que contém apenas uma cozinha aberta, um ambiente de estar e um terraço. Esta disposição nega a tradição renascentista do *piano nobile*, no primeiro piso, mas atem-se às condições de uma casa de praia, oferecendo, no estar principal, a melhor vista. No pavimento térreo a suíte principal e três outros dormitórios.

O volume é um cubo com partes recortadas, construído em madeira segundo a tradição local. Embora a tecnologia seja vernacular, o volume, de linhas agressivamente modernas, destaca-se do conjunto. A este respeito Venturi declarou:

Tivemos que reconhecer que estávamos em um meio-ambiente extremamente feio e banal. A casa é propositalmente não-atraente, não-refinada, não-sensível, não delicada e desprovida das articulações arquitetônicas da moda como puxados e os adoráveis refinamentos

estruturais. Qualquer destas coisas teria feito a paisagem parecer mais feia do que realmente é.⁵⁸¹



Figura C1.9-6 – Entrada principal.



Figura C1.9-7 – Casa Lieb no contexto

O traço mais distintivo desta casa, a par de seu ostensivo volume, em contraste com as formas tradicionais das casas da vizinhança, é indubitavelmente o gigantesco número 9, na parede da frente, que, desde os primeiros dias muito incomodou os vizinhos, e mesmo provocou a venda prematura da casa pelos seus ocupantes iniciais, a família Lieb. Durante o segundo verão que passavam na casa, a Sr^a Judith Lieb deve ter irritado muito seus vizinhos ao declarar ao New York Times:

Eu acho que eles pensam que minha casa é muito mais feia que a deles; eles provavelmente não consideram suas casas feias. A minha é realmente estranha, apenas uma caixa, mas é deslumbrante.⁵⁸²

A casa foi vendida para a família Leroy e Sheila Ellmans, que lá viveu durante trinta anos, e fez muito poucas mudanças. Sobre a reação dos vizinhos a Sr^a Sheila Ellmans diz que a oposição “agora” coexiste com a emulação de novas casas de praia da vizinhança. “Todos copiaram Venturi”.⁵⁸³ Obrigada a desfazer-se da casa em 2009, a Sr^a Ellmans procurou, sem sucesso, por muitos meses, um adequado comprador. A solução encontrada para preservar a casa foi vendê-la a outro cliente dos Venturi, Debbie Sarnoff e Robert Gotkin, e transportá-la para Glen Cove, Nova Iorque.

O deslocamento, organizado por Frederic Schartz, amigo e ex-colaborador, e James Venturi, filho de Venturi e Scott Brown, foi uma operação heróica a cargo de

581 VENTURI, Robert. Apud <http://changingskyline.blogspot.com/2009/01/fate-of-venturi-shore-house-uncertain.html>. Acessado em 10/11/2010, às 7h e 34min. Tradução nossa.

582 <http://storefrontnews.org/archive/2000?y=0&m=0&p=0&c=1&e=338> Acessado em 10/11/2010, às 7h e 58min. Tradução nossa.

583 <http://www.architectmagazine.com/design/venturi-house-on-jersey-shore-may-fall.aspx>. Acessado em 10/11/2010, às 8h e 00 min. Tradução nossa.

uma firma especializada, Wolfe House Movers, que incluiu uma viagem marítima de 16 horas, e algumas semanas de espera em um depósito.

O que é irônico em tudo isso é que a casa perdeu uma qualidade essencial das obras de Venturi e Scott Brown que é o seu contexto original, neste caso até mais importante que em outros, dado o lado crítico deste edifício, que acima de tudo, revelava a insipidez da sua paisagem urbana original.



Figura C1.9-8, 9, 10, 11, 12 e 13 – A relocação da Casa Lieb e seu assentamento no novo sítio.

1.10

CASAS TRUBEK-WISLOCKI

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: NANTUCKET ISLAND, MASSACHUSETTS

CLIENTES: DAVID M. TRUBEK, GEORGE WISLOCKI

CONCLUSÃO: 1971

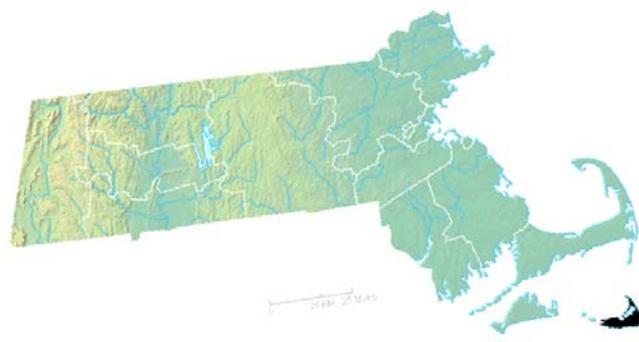


Figura 1.10-1 – Vista geral das casas

Estas casas situam-se na ilha de Nantucket, cerca de 50 km a sul Cape Cod, Massachusetts. Trata-se de uma colônia turística de verão, cuja população fixa é de cerca de 10 000 habitantes, chegando a 50,000 durante os meses de verão, devido aos turistas e residentes de verão.



1



2

Figura 1.10-2 e 3– Litoral leste dos Estados Unidos, destacando o estado de Massachussets e Estado de Massachussets, destacando a ilha de Nantucket.

Em vários trechos, a Ilha de Nantucket é quase um museu ao ar livre do século dezoito e dezenove nos Estados Unidos, em uma bem conservada paisagem da Nova Inglaterra. Os edifícios novos tem que se conformar a códigos rígidos inspirados nas casas tradicionais da Nova Inglaterra.

Unir tradições vernáculas com as exigências mais complexas de estilos de vida suburbanos fora a preocupação os arquitetos do século XIX. O *Shingle Style* foi utilizado em casas rurais por McKim, Mead e White; Henry Hobson Richardson; Peabody e Stearns etc., e também por Frank Lloyd Wright, em suas primeiras casas. Era uma lembrança idealizada do antigo sonho americano. Um notável estudo de Vincent Scully⁵⁸⁴ resgatou, em meados do século XX, para o meio arquitetônico, estas práticas, que foram largamente utilizadas por Venturi.



Figura 1.10-4 – Cassino em Short Hill. Nova Jersey. 1883. Mc Kim, Mead e White.



Figura 1.10-5 – Redcote. York Harbor. Maine. 1882. Arquiteto William H. Dabney

Foi um desafio receber a encomenda vinda de um professor de Yale, David M. Trubek, e de um amigo, George Wislocki, para a construção de duas casas na Ilha de Nantucket. O resultado foram dois edifícios de grande interesse para o estudo dos métodos contextualistas.

Trata-se de duas casas muito semelhantes, implantadas da mesma maneira, de frente para o mar, distantes o suficiente para preservar o sentido de abertura do sítio, porém juntas o suficiente para serem apreendidas como um par. Foram concebidas, segundo a tradição, como as casas de pescadores da ilha, tendo em mente o *Shingle Style* da Nova Inglaterra do século XIX. Nossa análise se deterá apenas na casa Trubek, a mais complexa, porém muito do que diremos servirá para sua gêmea, a casa Wislocki.

⁵⁸⁴ SCULLY, Vincent. *The Shingle Style and the Stick Style*. New Heaven-Londres. Yale University Press, 1955.



1.10-6 – Situação

A aparência geral, apreendida pelo volumes externos, materiais etc., foi ditada pelo contexto, visto de maneira ampla, em seus aspectos históricos, tecnológicos, e sociológicos. Uma visão mais aguçada, entretanto, vai revelar características contraditórias que não somente individualizam as casas, destacando-as desses contextos, como lhes sobrepõe um outro discurso, e as colocam como obras de arquitetura, que mesmo inseridas em um contexto vernacular e afinado com este, são academicamente orientadas.

A planta da Trubek House mostra o contorno simples e simétrico que são característicos deste tipo de casa tradicional. Porém cessam aí as afinidades com a arquitetura vernacular. A varanda é bem profunda, desproporcionalmente grande em relação ao conjunto. A disposição das paredes e outros elementos, como a escada, fogem da esperada ortogonalidade, criando uma espacialidade inesperada e complexa. Isto não é uma novidade na obra de Venturi. Os elementos parecem colocados desajeitadamente, como a terceira parede da cozinha, e o banheiro embaixo da escada. A própria escada é implantada de maneira aparentemente aleatória, até mesmo de maneira grotesca, com a utilização de recursos absolutamente inesperados, como os primeiros degraus. Além disso “seguir a forma da escada”⁵⁸⁵, não parece uma explicação satisfatória para o chanfro no canto sudoeste, cuja justificativa parece ser mesmo um traço maneirista de Venturi.

585 VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987. P. 256.

[...] Maneirismo como complexidade e contradição aplicado à convenção – reconhecendo uma ordem convencional que é modificada ou quebrada para acomodar válidas exceções [...] ⁵⁸⁶

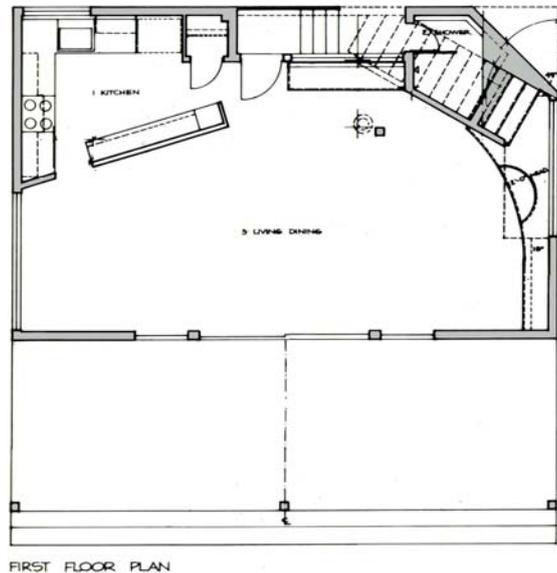


Figura 1.10-7 – Planta baixa. Primeiro pavimento.

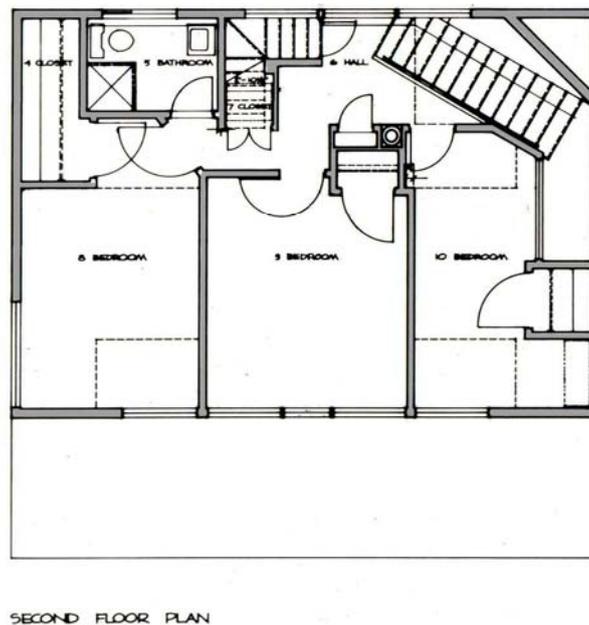
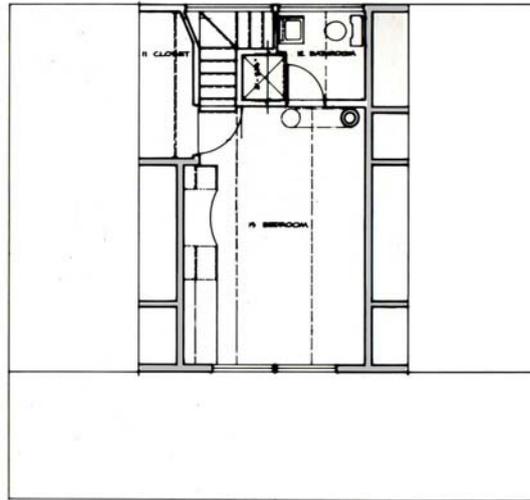


Figura 1.10-8 – Planta baixa. Segundo pavimento.

O segundo pavimento, já “contaminado” pela posição inusitada da escada, apresenta-se, apesar do respeito à ortogonalidade perdida no primeiro, também uma compartimentação certamente desdenhada por um adepto da racionalidade ortodoxa do Estilo Internacional. A casa ainda apresenta um terceiro pavimento, com uma

⁵⁸⁶ VENTURI, Robert. “A New Mannerism, for Architecture as Sign” In: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 73. Tradução nossa.

confortável suíte, como são confortáveis e amplos todos os compartimentos dessa casa.



THIRD FLOOR PLAN

Figura 1.10-9 – Planta baixa. Terceiro pavimento.



Figura 1.10-10 – Casa Trubek. Vista Nordeste

Vistas do exterior, as casas vão apresentar as mesmas complexidades que já apontamos na planta. Indubitavelmente, o fato mais perturbador é o recorte provocado pela inusitada profundidade da varanda, um elemento de tensão, de vez retira o esperado ponto de apoio para a extremidade do telhado, a principal esquina do prédio. A retirada da esquina, do ponto cego, que foi ponto de doutrina do Movimento Moderno, para dar leveza à construção, e tirar-lhe a idéia de massa. Não é esta a

proposta de Venturi, que não pretende aqui, como não pretende na maioria de seus edifícios fazer uma arquitetura “avançada”, mas “convencional”. Parece que seu intento é conseguir o efeito incomum, a expressão de tensão e o ganho de qualidade quando se propicia a dupla leitura, do elemento convencional e não convencional ao mesmo tempo.⁵⁸⁷ Assim sendo, a estrutura não pode ser entendida da maneira simplória que era esperada, quando se adota como referente a casa simples do pescador.

A instabilidade perceptiva continua com o posicionamento assimétrico e proporção incomum das janelas. A fachada norte, que na verdade corresponde aos fundos da casa, mas se constitui no primeiro contato com esta, de vez que as casas são voltadas para o mar, é contida pelo perímetro rígido. A silhueta simples, juntamente com a janela em arco, afirma uma forte simetria, inspirada na tradição oitocentista, cuja referência Venturi vai buscar em McKim, Mead and White. Esta simetria será contestada pelas outras janelas quadradas, pelo chanfro nas paredes, a que já nos referimos quando da análise da planta, e pelo acesso inferior.

Como um “gestaltista” declarado, Venturi nos oferece, à primeira vista, duas casas simples e singelas, lembrando casas locais de pescadores, assimilando os contextos histórico e cultural da Nova Inglaterra do século XIX, os contextos sócio-tecnológicos da região. Esta contextualização é conseguida, no caso, pela silhueta e escala das casas *Shingle*, bem como pelo material de revestimento, a madeira. Esta simplicidade desaparece rapidamente a medida que nos aproximamos e nos são reveladas as tensões provocadas pela inserção não convencional dos elementos secundários. Seu objetivo de fazer uma arquitetura complexa e contraditória foi conseguido.

⁵⁸⁷ VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Ar, 1966. P. 116.

1.11

CASA EM GREENWICH

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: GREENWICH CONNECTICUT

CONCLUÍDA EM 1972



Figura C 1.11.1 – Elevação sul

Esta casa foi construída por um jovem casal que queria abrigar sua coleção de pinturas Pop Art e objetos Art Deco e acomodar sua família crescente. O sítio tem local é de 30 hectares, serenamente belo, aberta e levemente rborizada. A casa fica em uma área plana e aberta do sítio.

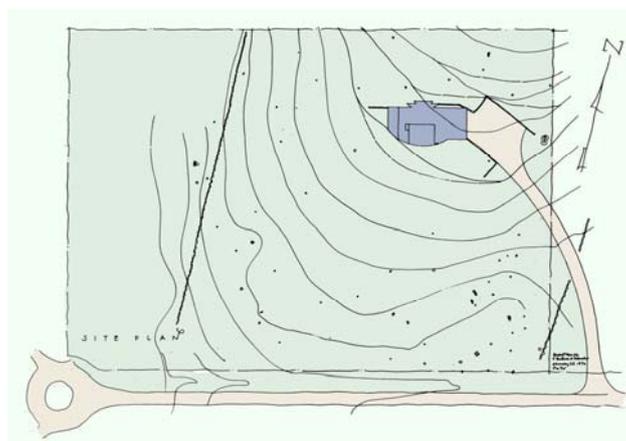


Figura C1.11.2 – Situação

Os temas desenvolvidos aqui já tinha sido inicialmente formulados em um projeto não realizado da casa Wike. Aqui, novamente, a simétrica e curva fachada principal está em desacordo com o sistema de circulação aaltoesco e com alguns dos espaços.

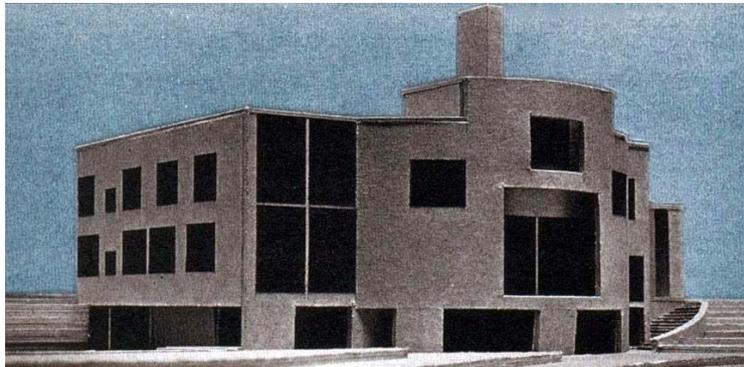


Figura C1.11-3 – Casa Wike. Devon, Pensilvânia, 1968.

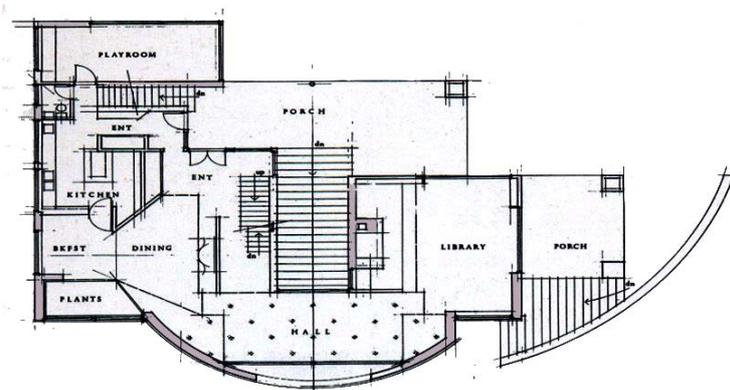
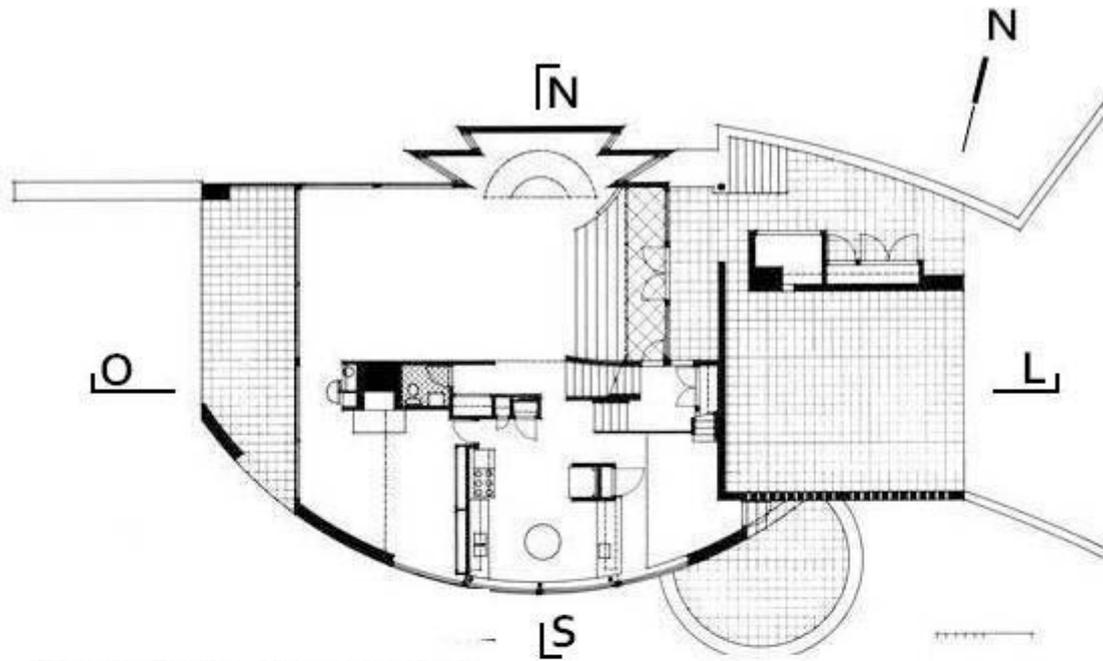


Figura C1.11-4 – Casa Wike. Planta térreo.

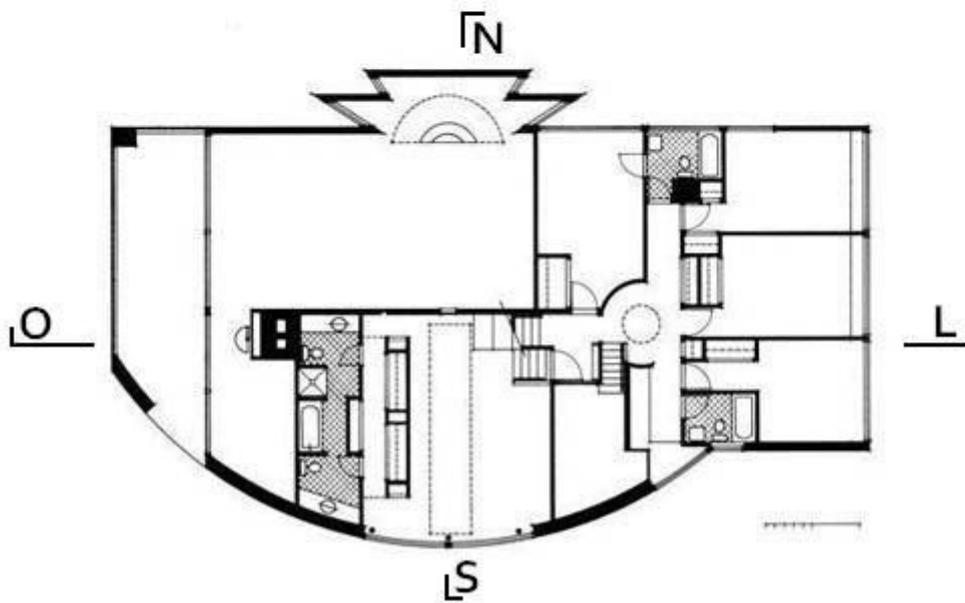
A elevação sul, em direção a estrada tem um ritmo de portas e janelas que lembra uma casa de campo simples da Geórgia, mas o tijolo de vidro esmaltado verde em dois tons faz um padrão marcante Op Art - Art Deco. Em contrapartida, o outro lado da casa, sem padrões decorativos, tem um motivo central e um ritmo mais complexa de aberturas com um maior escala para refletir a sua maior altura e os grandes espaços internos.

A entrada principal da casa consiste em um pequeno lance de escadas levando de um pátio em nível inferior com acesso ao porão aberto e garagem para dois carros. As escadas levam para uma longa galeria de pé direito duplo, onde estão algumas dos grandes telas na coleção. Esta galeria se abre para um jardim ao norte, a uma série de salas para o sul, e para as escadas que levam ao segundo andar. É usada às vezes para o jantar formal. No lado sul da galeria, a cozinha é posicionada

para supervisionar o playground das crianças de um lado e da biblioteca do outro, onde a família pode tomar refeições informais



Planta Baixa 1º pavimento



Planta Baixa 2º pavimento

Figura C1.11-5 – Plantas baixas



Figura C1.11-6 e 7 – Fachada leste e Vista oblíqua da Fachada Norte



Figura C1.11-8 e 9 – Entrada e Escada de acesso ao estar principal



Figura C1.11-10 e 11 – Sala de jantar nobre e Estar principal

Em 1978, os arquitetos planejaram um acréscimo substancial para esta casa. Ao contrário do edifício original, com sua difícil combinação de Aalto e Deco, o acréscimo segue precedentes mais clássicos de uma mansão Inglesa de 1800. Tal acréscimo não chegou a ser construído.

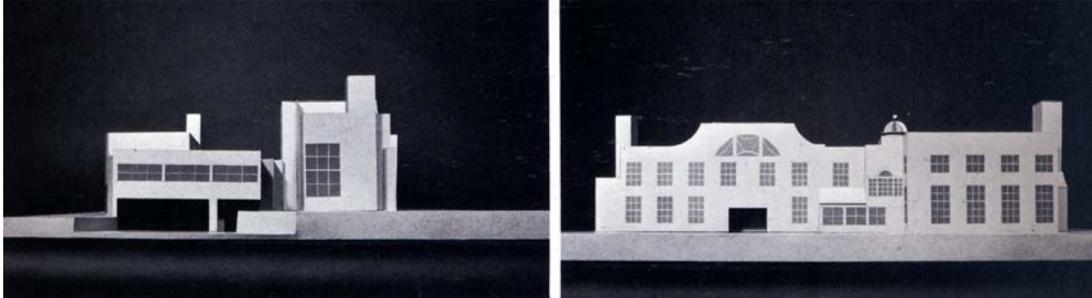


Figura C1.11-12 – Maquete do acréscimo projetado em 1978

1.12

FACULTY CLUB. UNIVERSIDADE DA PENSILVÂNIA

ARQUITETOS VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: UNIVERSITY PARK, PENSILVÂNIA

CLIENTE: UNIVERSIDADE DA PENSILVÂNIA

CONCLUÍDO EM 1974



Figura C 1.12-1 – Vista oblíqua da fachada

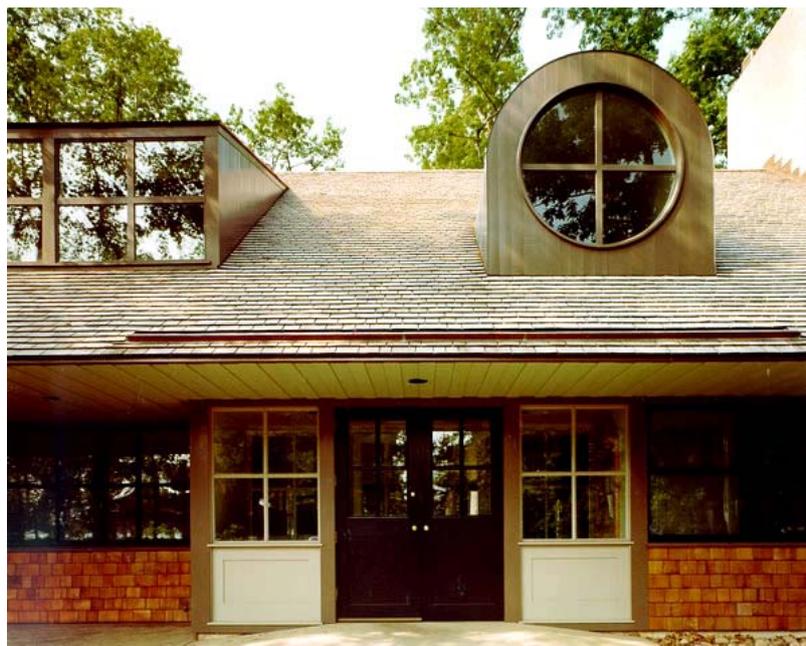


Figura C 1.12-2 – Detalhe da fachada

Neste projeto os arquitetos buscaram referências no arquétipo da mansão oitocentista em estilo *shingle*. O programa incluía instalações para refeitório para 100 lugares, cozinha, bar e sala de estar e encontro. O local do edifício foi determinado pelo cliente, e um particularmente importante recomendação era preservar o máximo possível de árvores.

Relações bem planejadas e contrastantes entre os vários elementos ajudara a conferir a este clube o aspecto de um edifício institucional e não um restaurante comercial. A forma alongada da sala de refeições inspirou-se nos halls de refeições das universidades medievais inglesas enquanto que o grande lanternim que domina a sala lembra os grandes clerestórios dos refeitórios ingleses.⁵⁸⁸

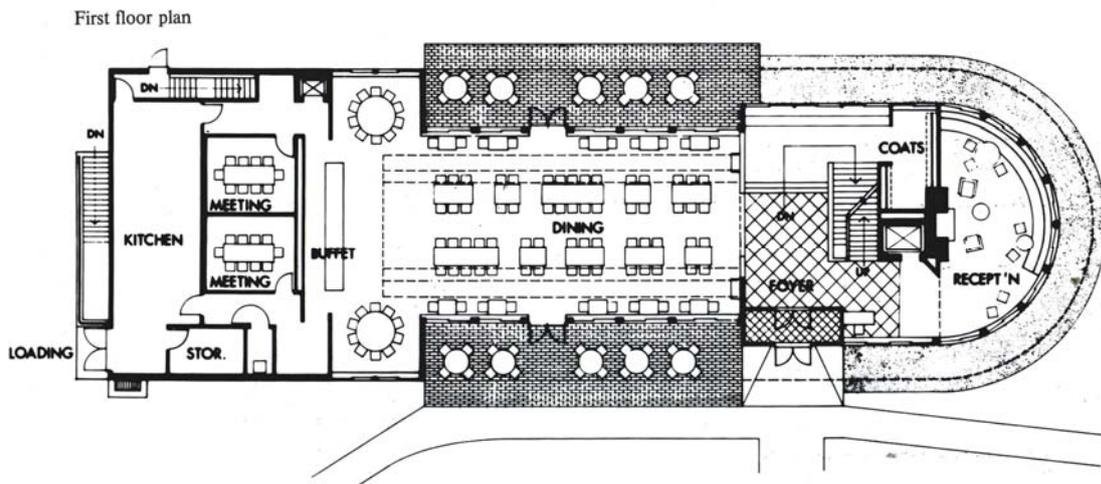


Figura C 1.12-3 – Planta do 1º pavimento

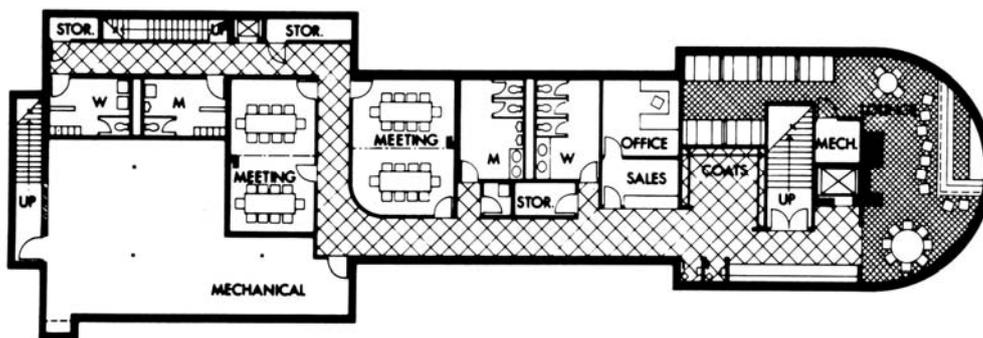


Figura C 1.12-4 – Planta do pavimento semi-enterrado

⁵⁸⁸ VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Nova Iorque: Rizzoli, 1987. P. 186. Tradução nossa.

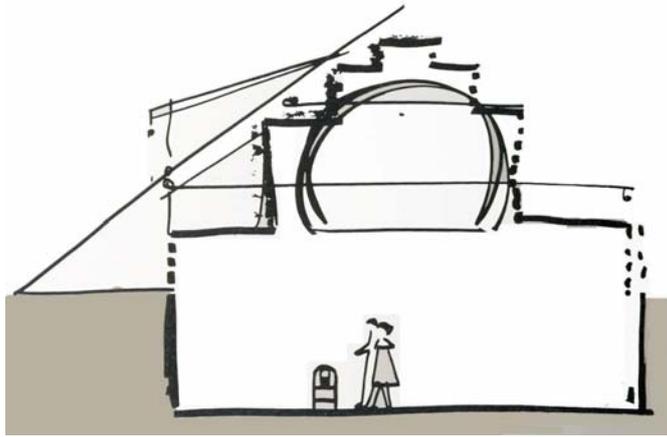


Figura C 1.12-5 – Corte esquemático



Figura C 1.12-6 – Salão de refeições



Figura C1.12-7 – Sala de estar



FiguraC1.12-8 – Sala de estar.

1.13

CASA EM KATONAH

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: KATONAH, NOVA IORQUE

CLIENTE: CARL TUCKER III

CONCLUÍDO EM 1975



Figura C1.13-1 – Elevação frontal

Na época em que esta casa foi encomendada, o cliente queria quartos somente para si. Deste programa simples, evoluiu um tributo tanto a casa americana *shingle* planície telhas quanto à tradição do gesto maneirista. É uma casa projetada para parecer normal à primeira vista, mas a extraordinária, na segunda olhada e enquanto se vive nela.

Esta é uma casa pequena, mas grande em escala: seus elementos são grandes e sua forma é simples e simétrica. Cheia em sua forma mas comedida em sua cor e textura à moda *shingle*, tem-se o entendimento deste edifício como um objeto, alto e de madeira, plantado entre as árvores na seu sítio exuberante, semi-rural.

A fachada parece ser dominada por um frontão embora seja, de fato, um telhado abruptamente inclinado em direção a um ponto central. Há um grande balanço em todos os quatro lados e janelas nas paredes shingle são colocadas apenas para atender às demandas interiores.



Figura C 1.13-2 e 3 – Entrada principal e nascimento da escada.

O nível de entrada é dedicada aos espaços funcionais - uma sala de jantar, uma cozinha, um quarto e um banheiro destinado a atender tanto ao quarto quanto aos espaços públicos. Uma escada, mais ampla na base, se desenvolve lateralmente à parede abrindo no topo espaço extraordinário do estar principal. Este espaço é ao mesmo tempo grandioso e intimista, formal e descontraído. Três paredes têm grandes janelas e a quarto, a parede da escada, é dominada por uma grande lareira, cuja forma reporduz a silhueta da casa.

Finalmente, uma escada estreita leva ao balcão com a grande luneta, que abriga a biblioteca.⁵⁸⁹ Venturi diz sobre esta casa

Eu penso na casa Tucker como clássica devido ao seu foco central e essencial na simetria e monumentalidade, considerando o seu tamanho reduzido; clássica por causa do qualidade convencional de sua forma e seus elementos. Para um americano, pelo menos, poderia parecer o

⁵⁸⁹ Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/HouseinKatonahNY01.pdf> . Acessado em 10/11/2010, às 9h e 34min.

desenho uma feito por uma criança. O estilo *shingle* foi utilizado para ajudar na fusão com seu ambiente arborizado. [...] As paredes internas são pintadas de verde muito leve para realçar a luz refletida da árvores.⁵⁹⁰

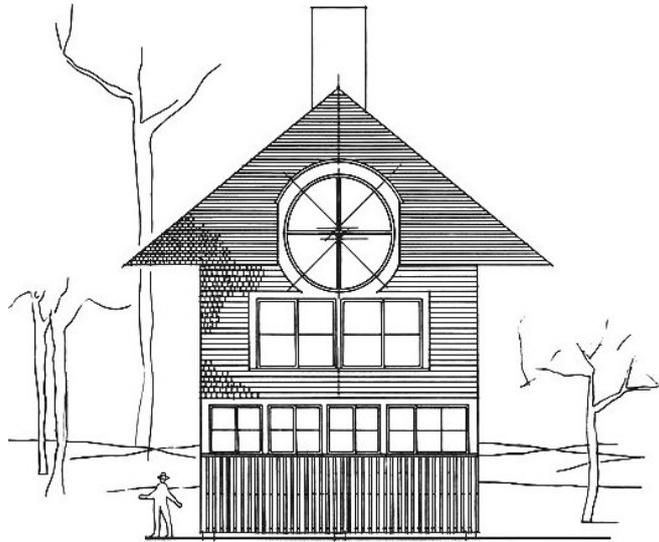


Figura C 1.13-4 – Fachada principal

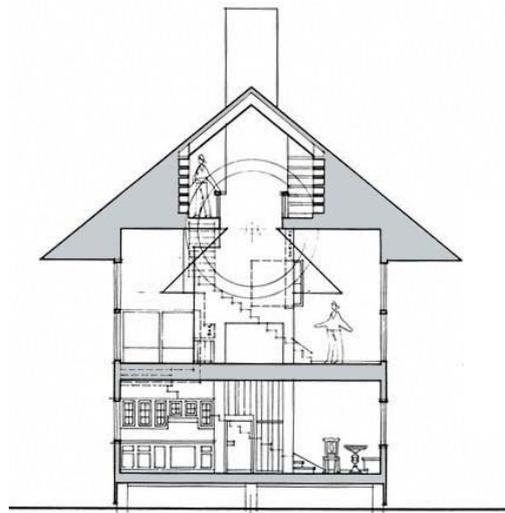


Figura C 1.13-5 – Corte

⁵⁹⁰ VENTURI, Robert. “Learning the right lessons from the Beaux-Arts.” In: VENTURI, Robert , SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984, p. 78. Tradução nossa.

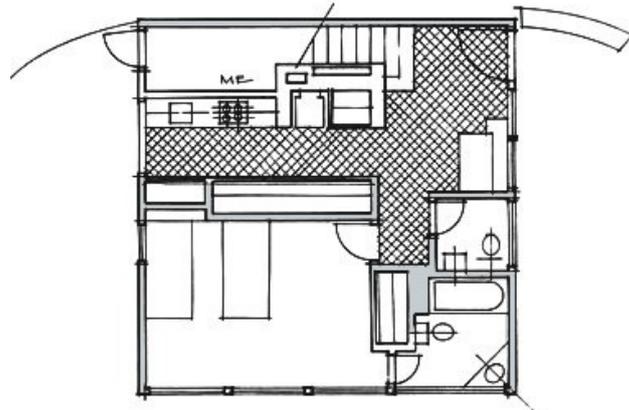


Figura C 1.13-6 – Planta do pavimento térreo

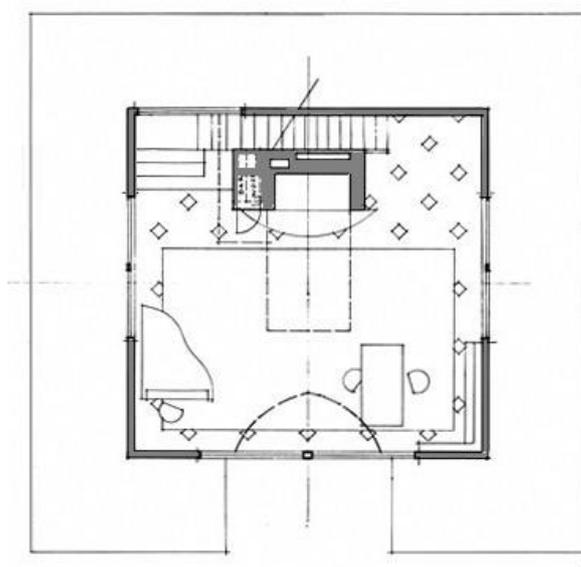


Figura C 1.13-7 – Planta do segundo pavimento

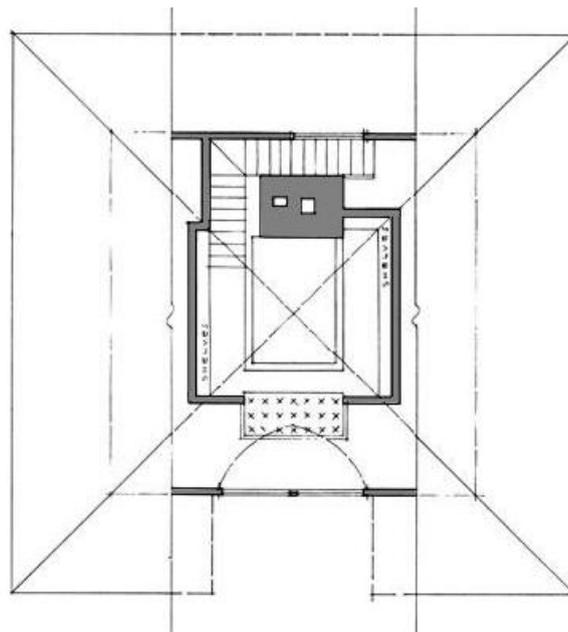


Figura C 1.13-8 – Planta do terceiro pavimento



Figura C 1.13-9 e 10 – Estar principal e biblioteca.

1.14

CASA DE SKI EM VAIL

ARCHITECTS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: VAIL, COLORADO

CONCLUSÃO: 1977

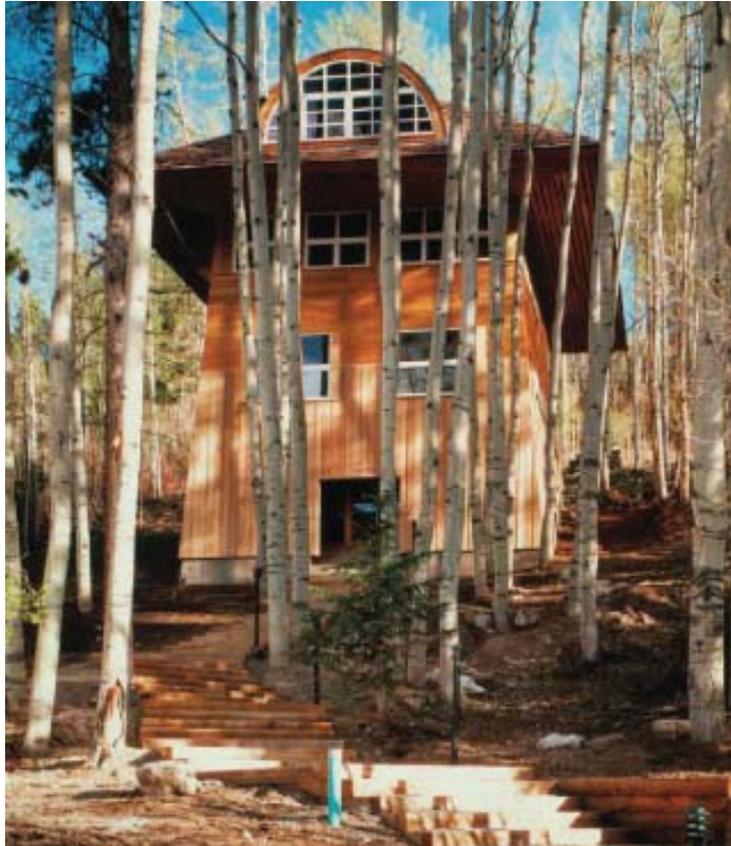


Figura C1.14-1 – Elevação frontal

Esta casa de ski está localizada no declive norte da montanha de Vail em uma bela floresta de álamos e baixos arbustos. Foi projetada para uma jovem família com dois filhos e também para acomodar muitos convidados. O edifício tem a forma de uma torre de quatro pavimentos entre altas árvores. O térreo é destinado aos serviços, despensa e instalações de sauna. O primeiro pavimento contém dormitórios e pequenos quarto com beliches para acomodar os hóspedes. O segundo pavimento contém a sala de jantar, cozinha, com um quarto separado para as crianças brincarem que pode também servir de quarto de hóspede. O terceiro pavimento está na altura dos topos das árvores, com o grande lanternim, com conversadeiras nas janelas e pode também ser usado para hóspedes.

O piso é de pranchões de madeira, lateralmente revestido com lambris de cedro, que é também o revestimento externo. O mobiliário é constituído principalmente com uma coleção de móveis de carvalho estilo missões de Gustav Stickley⁵⁹¹.

⁵⁹¹ Gustav Stickley (1858-1942). Fabricante de móveis americano, líder e divulgador do Movimento Arts and Crafts americano.

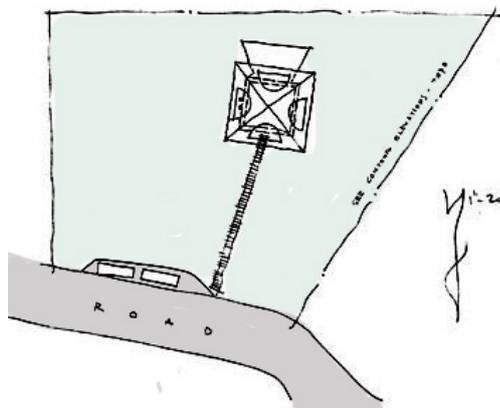


Figura C1.14-2 – Situação

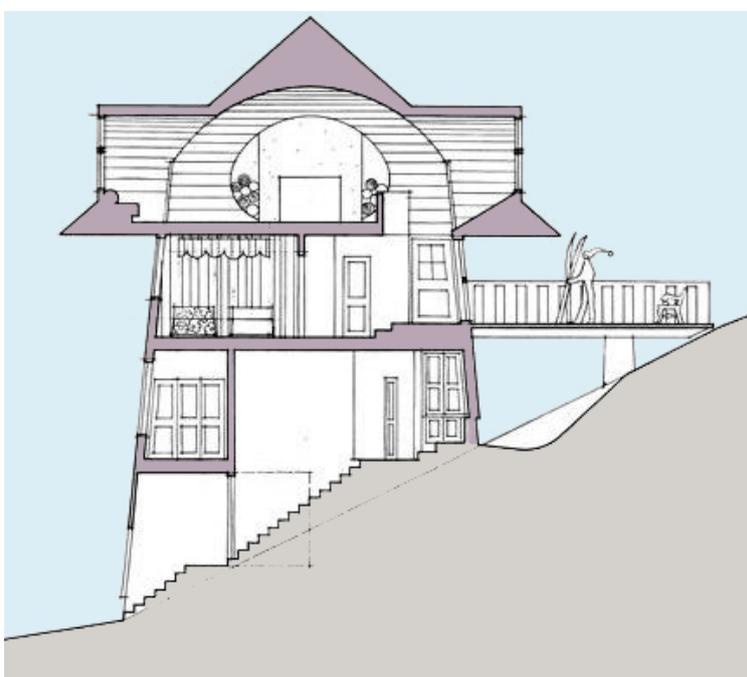


Figura C1.14-3 – Corte transversal



Figura C1.14-4 – Interior 3º Pavimento

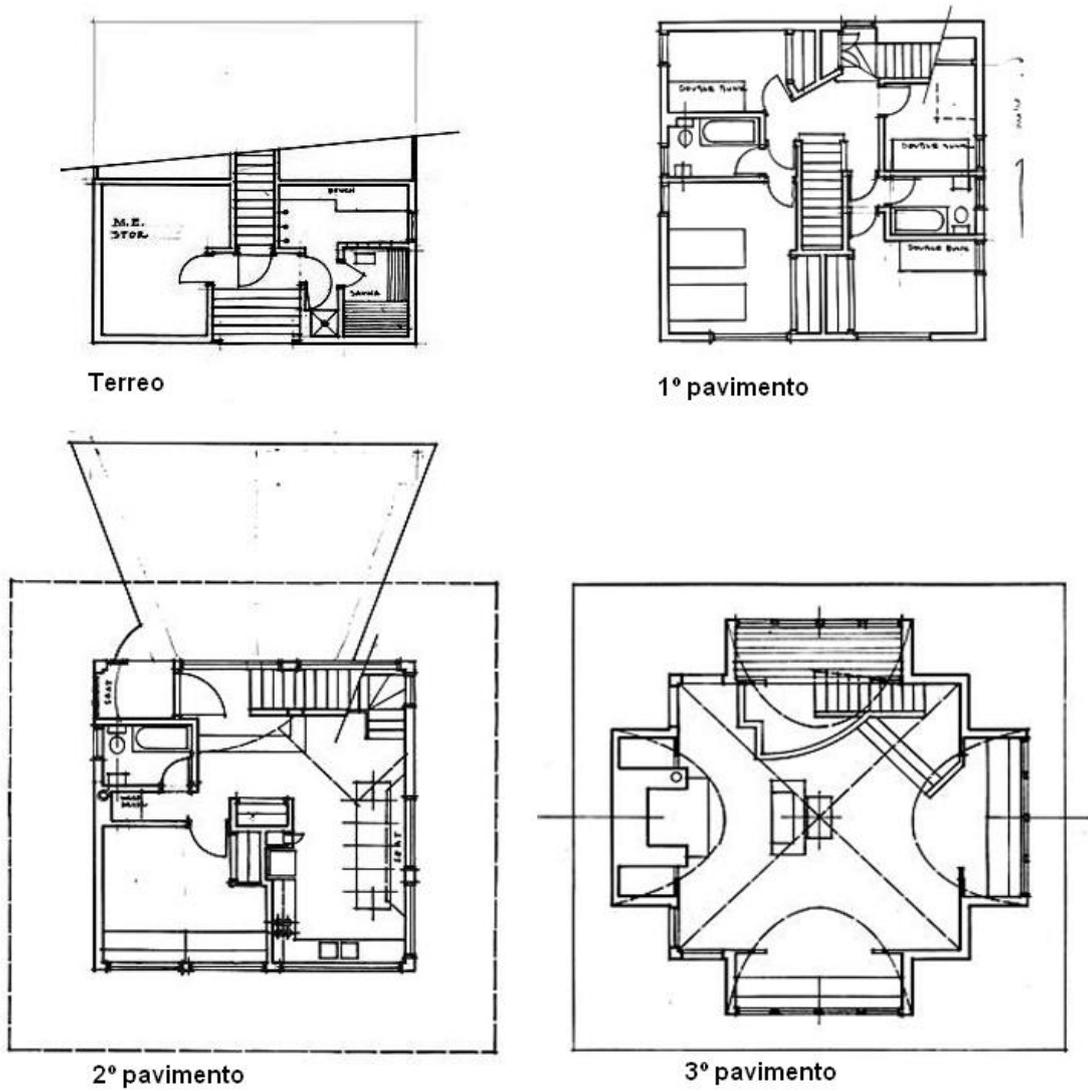


Figura C1.14-5 – Plantas baixas

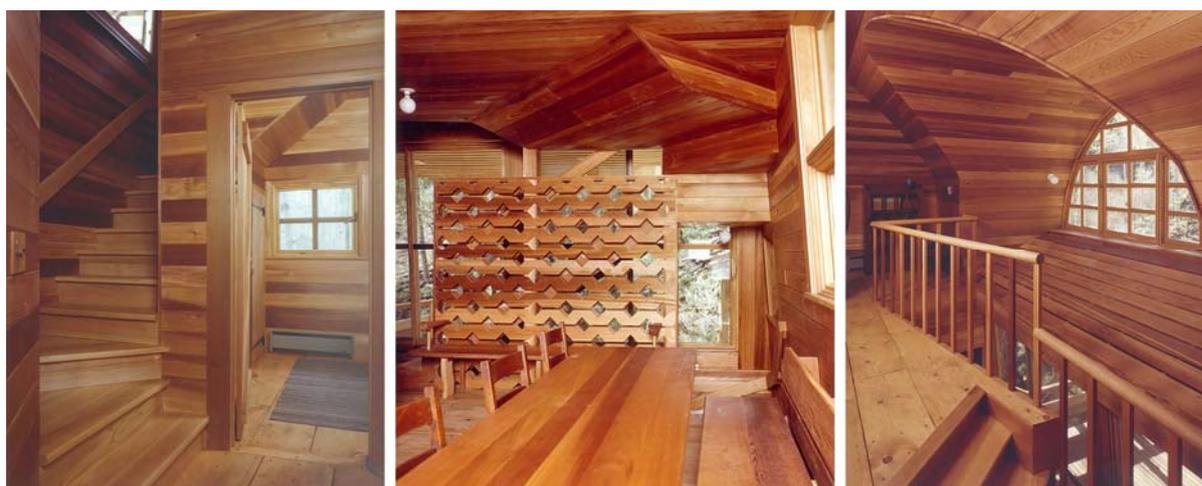


Figura C1.14-6; 7 e 8 – (E) Interior 1º pavimento. (C) Cozinha. (D) Interior 3º pavimento

1.15

ALLEN MEMORIAL ART MUSEUM

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: OBERLIN, OHIO

CLIENTE: OBERLIN COLLEGE

CONCLUSÃO: 1976



Figura C1.15-1 – Allen Memorial Art Museum. Vista frontal com o edifício de Cass Gilbert em primeiro plano e a extensão de Venturi ao fundo.

Venturi, Scott Brown and Associates projetaram para o Oberlin College uma grande ampliação para um importante edifício de seu campus, projetado por Cass Gilbert. Para adequar-se ao pequeno sítio destinado ao novo edifício, este foi colocado assimetricamente ao já existente. Particular atenção foi dada à harmonização com o pavilhão renascentista de Gilbert. Isto foi conseguido não por imitação, mas por uma cuidadosa seleção de materiais, tijolos, pedras calcárias e granito, os quais foram usados para produzir padrões e escala que contrastassem com o edifício antigo, embora mantendo certa analogia.

O programa exigia uma biblioteca de artes com 1 000 m², galeria de arte contemporânea, laboratório para conservação, estúdios de escultura, lojas e áreas de estudo.

O projeto também envolvia a renovação do edifício existente, em especial seus sistemas mecânicos, que requeriam a introdução de novos sistemas de condicionamento do ambiente, controle de umidade e refrigeração.

O edifício original fora projetado por Cass Gilbert,⁵⁹² em 1915-7, arquiteto que assinava ainda outras obras no Oberlin College, e recebeu um acréscimo em 1937, projetado por Clarence Ward. Venturi viu no empreendimento um grande desafio.

⁵⁹² Cass Gilbert (1859 -1934) foi um proeminente arquiteto americano, de tradição Beaux-Arts, pioneiro da construção de arranha-céus em trabalhos como o Edifício Woolworth, em Nova Iorque, 1913. Foi Gilbert

Fazer um acréscimo a um edifício de Cass Gilbert é difícil porque sua arquitetura é muito boa e as comparações são inevitáveis. Acrescentar algo ao Allen Memorial Art Museum é particularmente difícil porque você está diante de algo que se tornou um ícone em Oberlin: acrescentar uma ala ao Art Museum é como desenhar um bigode em uma Madona. É difícil também, ampliar uma composição completa – uma ala em uma villa renascentista simétrica, como um chapéu de palha em uma Vênus, nunca parecerá correta.⁵⁹³

Venturi estudou exaustivamente a arquitetura de Gilbert, em particular os quatro edifícios que confrontam a Tappan Square, sítio do Oberlin College,⁵⁹⁴ destacando o que mais lhe impressionou: a mistura entre a realidade e a fantasia,⁵⁹⁵ e a diferença entre a frente e os fundos dos edifícios. Neste conjunto o Allen Memorial é uma exceção a esta mistura de realidade e fantasia. Apesar de manter as proporções, escala e perfil dos edifícios vizinhos e guardando relações com a arquitetura vernacular do meio leste americano, Gilbert projeta uma quase literal adaptação de Brunelleschi, tanto no conjunto quanto nos detalhes.



Figura C1.15-2 – Hospital dos Inocentes. Florença. 1419-27. Filippo Brunelleschi.

O programa era complexo: ampliar o Allen Memorial Museu de Arte pela adição de uma grande galeria; aumentar as instalações do departamento de arte para relocar a biblioteca de arte e o laboratório Associação de Conservação da Intermuseum (ICA);

também responsável por numerosos museus, bibliotecas e edifícios institucionais. Foi presidente do Instituto Americano de Arquitetos em 1908-9 (http://en.wikipedia.org/wiki/Cass_Gilbert)

⁵⁹³ VENTURI, Robert. "Plain and Fancy Architecture by Cass Gilbert and the Additions to the Allen Memorial Art Museum" In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 51.

⁵⁹⁴ Ver: VENTURI, Robert. "Plain and Fancy Architecture by Cass Gilbert and the Additions to the Allen Memorial Art Museum" In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 48-58.

⁵⁹⁵ No original *plain and fancy*.

renovar o museu existente, somando um espaço de exibição de artes gráficas na galeria superior, criar locais de armazenamento para o acervo crescente, provendo novas instalações de ar condicionado e controle de umidade, e projetando uma área de recepção a ser compartilhada com a nova extensão. Foi necessário modificar o programa e leiaute do edifício existente e da extensão de 1937, para que estes edifícios antigos, juntamente com a nova ala projetada, funcionassem como um todo.

A intervenção de Venturi consistiu em um acréscimo de dois blocos articulados colocados assimetricamente ao antigo edifício. O primeiro, a Galeria Ellen Johnson e o segundo, um complexo de três pavimentos, com acesso independente. O térreo é ocupado por estúdios, lojas e instalações da Associação de Conservação da Intermuseum (ICA), laboratórios, escritórios, instalações mecânicas e espaço para guarda de acervo. No segundo pavimento deste bloco, que corresponde ao térreo do edifício original e da Galeria Ellen Johnson, estão os laboratórios da ICA, salas de estudo e estar de estudantes. No pavimento superior funciona a biblioteca aberta.

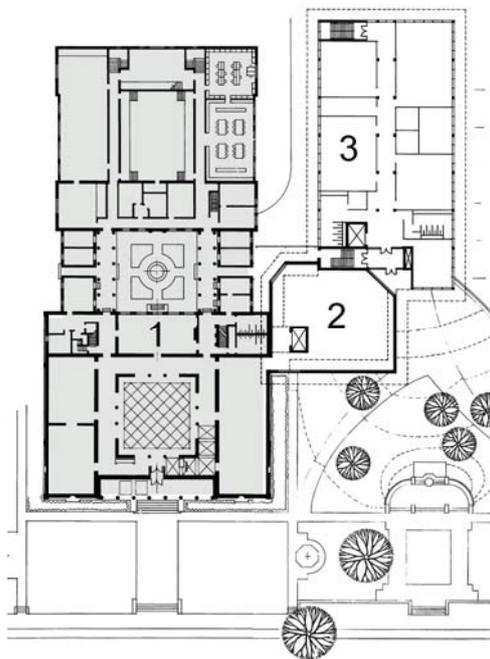
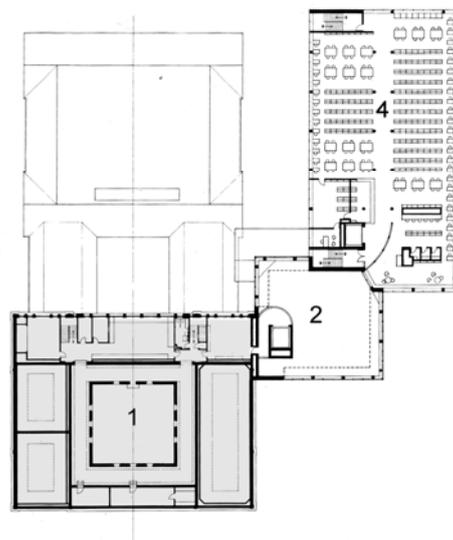


Figura C1.15-3 – Planta do 1º pavimento



- 1 – Edifício original de Cass Gilbert.
- 2 – Galeria Ellen Johnson (Venturi)
- 3 – Instalações do Departamento de Arte. Venturi
- 4 – Biblioteca. Venturi.

Figura C1.15-4 – Planta do 2º pavimento

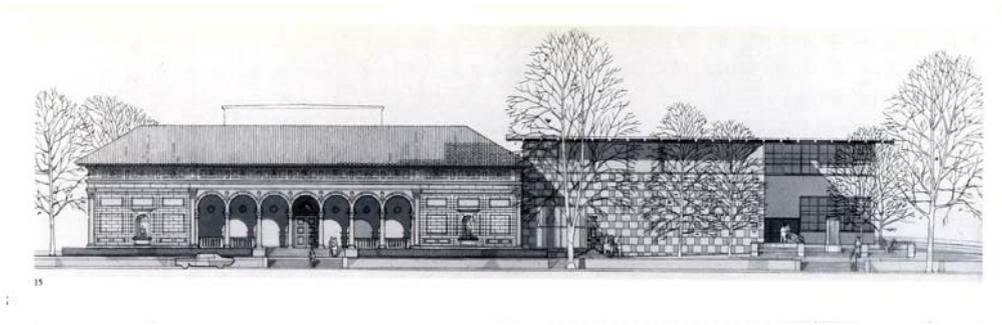


Figura C1.15-5 – Fachada Principal. Oeste.

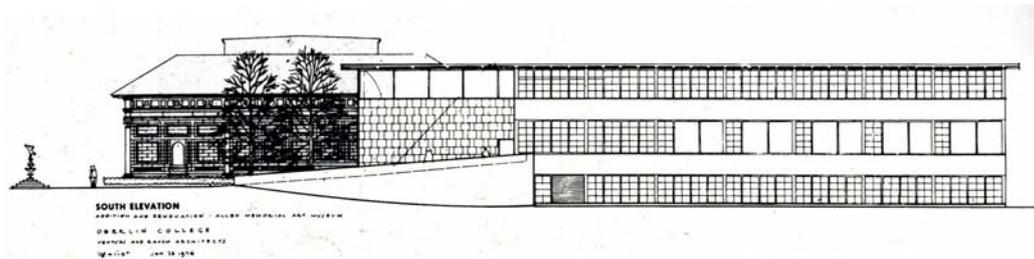


Figura C1.15-6 – Fachada lateral. Sul

Desejava-se evitar a abordagem teatral, preferindo uma galeria tradicional, e uma continuidade do caráter arquitetônico do antigo edifício. A neutralidade e a flexibilidade, tanto quanto o caráter natural, foram conseguidos pelo emprego de sistemas e materiais convencionais, o que resultou em um desenho “impuro”, na expressão de Venturi, confrontando o marcante edifício original com uma arquitetura discreta (“feia e comum”, como diria), no mais puro Estilo Internacional, sem aqueles excessos “heróicos e originais”, buscando a neutralidade e até mesmo a inexpressividade, para não ofuscar a dominância do antigo pavilhão. Na estrutura, na planta, no tratamento mural, na fenestração não vamos encontrar nenhum elemento que aspire a um maior destaque.

Na estrutura do pavilhão da biblioteca prevaleceu uma idéia da flexibilidade, com pilares e vigas dispostos com regularidade, resultando em um leiaute convencional, com salas laterais e um corredor central, ensejando modificações futuras pelo uso de painéis de divisória removíveis, uma determinação expedita do Estilo Internacional. O mesmo acontece com a fenestração, onde são utilizadas faixas horizontais de janelas dispostas assimetricamente, de acordo com a conveniência dos espaços internos.

Essa simplicidade no posicionamento das janelas, porém, no caso da Galeria Ellen Johnson disfarça uma cuidadosa preocupação com a iluminação natural.

As maiores vantagens da luz natural escondem suas desvantagens: suas qualidades de riqueza cromática e variedade dinâmica são resultado de radiações que destroem os pigmentos, distraem o olhar e

não são regulares com o correr das horas. Por esta razão, a luz natural deve ser indireta e suplementada e equilibrada por uma sofisticada iluminação artificial.⁵⁹⁶

Venturi declara-se contra as combinações dramáticas de luz e espaço, com clerestórios serrilhados etc., preferindo a luz vinda de janelas reconhecíveis como tal e não por moduladores especiais. A luz zenital também foi evitada, primeiro por questões de dificuldade na impermeabilização e também porque nossos olhos, segundo ele, tendem a interpretar o natural como artificial, e muitas vezes o tão almejado efeito se perde com as variações da luz natural. A principal fonte de iluminação natural para esta galeria é, pois, uma simples faixa de janelas situada no alto, o que, como vantagem adicional, libera as paredes para a exposição de quadros. A luz é difundida por três elementos: o balanço da laje, do lado de fora, o desenho especial do forro de gesso e uma cortina de painéis translúcidos de *Plexiglas*, entre a janela e o forro.

A altura do edifício original foi mantida, porém ganhou um pavimento com a supressão do telhado, de maneira que se conseguiu atender a todo o programa com uma volumetria simples. As superfícies planas têm um caráter secundário, quando confrontadas com a arcada renascentista do edifício de Gilbert. O granito e o arenito rosados, em tons diferentes, do edifício original, são também utilizados nos acréscimos, porém diferenciam-se deste pelo padrão. No antigo edifício são aplicados formando molduras e formando painéis hierarquizados, característicos das arquitetura renascentista, contornados por elementos decorativos (pilastras, friso e cornija). No novo bloco da galeria foi projetado um padrão de retângulos damados, revestindo as superfícies simples lisas, de desenho assimétrico e “moderno”.

O pavilhão da biblioteca, último elemento do acréscimo, é de tijolo aparente, material utilizado no edifício vizinho. Fica assim estabelecida uma hierarquia: o edifício principal com suas forras reproduzindo a decoração quatrocentista, a Galeria Ellen Johnson, revestida com placas do mesmo granito e arenito, porém com um padrão diferente, e o pavilhão dos fundos com tijolos aparentes.

O projeto da adição se ajusta à nossa predileção pelo abrigo decorado, isto é, a arquitetura clara com decoração aplicada. O jogo entre contrastes e harmonias análogas e entre a objetividade e a fantasia nas formas deste complexo é rebatido por um jogo semelhante em seu

⁵⁹⁶ VENTURI, Robert. “Plain and Fancy Architecture by Cass Gilbert and the Additions to the Allen Memorial Art Museum” In: VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise. *A view from the Campidoglio: selected essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984. P. 55.

simbolismo. Nossa galeria cúbica, com janelas em fita e beirais do lado de fora, lembram um ginásio de escola secundária do anos 1940. Mas o padrão decorativo evoca outras associações, fantasia em lugar de objetividade. E o pavilhão com suas grandes proporções e janelas em fita são uma representação fantasiosa de um estilo simples. Visto de frente, então, nosso complexo pretende ser uma sucessão de formas e símbolos justapostos em sequência: um monumento do Quattrocento, um abrigo decorado, e então pavilhão em acréscimo.⁵⁹⁷



Figura C1.15-7 e 8 – Galeria Ellen Johnson. Interior

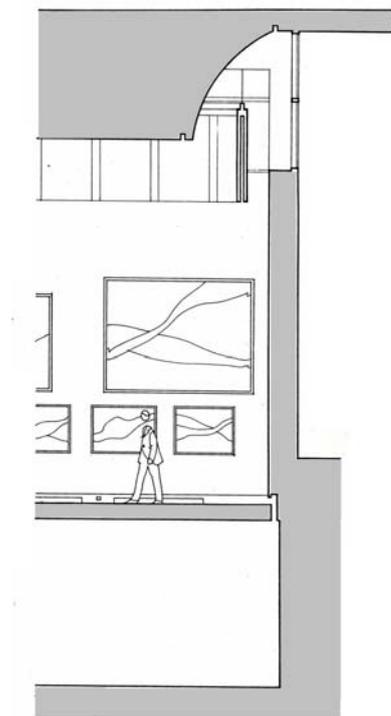


Figura C1.15-9 – Galeria Ellen Johnson. Detalhe da iluminação natural.

Deve-se mencionar um elemento grotesco estranhamente colocado em um lugar sem nenhum destaque, certamente um capricho da intenção de fantasia que acompanhou Venturi desde os primeiros estudos da obra de Cass Gilbert. Referimo-nos à estranha e grotesca coluna jônica, que suporta uma pequena laje em balanço na galeria. Esta coluna seria perfeitamente dispensável estrutural, simbólica ou

⁵⁹⁷ Idem, p. 58.

estilisticamente. Os arquitetos não contribuem para explicar a inserção deste elemento surpreendente e provocativo, descrevendo-o como “um incidente escultural nos fundos do edifício”, e reclama do destaque que lhe foi dado pela revista *Progressive Architecture*, que o colocou numa capa de um de seus exemplares.



Figura C1.15-10 – Detalhe das elevação sul.



Figura C1.15-11 – Vista do conjunto.



Figura C1.15-12. – Coluna grotesca na Galeria Ellen Johnson.

1.16

FRANKLIN COURT

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES INC.

LOCAL: INDEPENDENCE NATIONAL HISTORICAL PARK,
FILADÉLFIA, PENNSILVÂNIA.

CLIENTE: UNITED STATES NATIONAL PARK SERVICE
CONCLUÍDO EM 1976



Figura C.1.16-1 – Franklin Court . Vista geral.1961-4.

O Parque da Independência é um sítio histórico que guarda a memória de fatos relacionados com a Proclamação da Independência dos Estados Unidos. Para os americanos, não há nenhum símbolo mais potente de liberdade individual que o Hall da Independência e o Sino de Liberdade. Desde 1951 este sino é tocado por cidadãos americanos como parte das comemorações da Independência no Parque Histórico Nacional. O parque inclui três quarteirões na centro de Filadélfia onde o sonho de liberdade americano se tornou real. Lá foram escritos os dois documentos, a Declaração de Independência e a Constituição. Lá, de 1790 a 1800, quando a Filadélfia era o capital da nação, o princípio de governabilidade baseado nos direitos individuais de cidadãos foram pela primeira vez testados. Restam preservados muitos dos edifícios nos quais estes eventos aconteceram. Depois de anos de esforço por

parte da Cidade de Filadélfia, do Serviço de Parques Nacional e incontáveis cidadãos da iniciativa privada, estes lugares foram restabelecidos para o prazer e esclarecimento dos milhões de cidadãos que prezam a Independência.⁵⁹⁸

A questão proposta pelo cliente foi a reconstrução da casa onde morou Benjamin Franklin (1706-1790), que integra o espaço do Parque Histórico, e nela construir-se um museu e memorial, atrás da Market Street, no centro histórico da Filadélfia.

O desafio era projetar uma estrutura contextualmente apropriada, mas distintiva, servindo a propósitos educacionais e comemorativos, mostrando a rica história do local e refletindo o espírito de Franklin e suas realizações.

A resposta dos arquitetos partiu do museu habitual e arquitetura comemorativa, colocando o principal espaço de exibição subterrâneo e projetando uma estrutura de aço “fantasma” que representa a casa original. Isto preservou o local do jardim de Franklin como espaço aberto. Os poucos restos arqueológicos das fundações da casa, descobertos durante as prospecções iniciais, são expostos à visitação. Citações tiradas das cartas de Franklin para a esposa durante a construção da casa estão agora gravadas no pavimento da praça.

Foram reconstruídas cinco casas históricas que faceavam a Market Street. Duas são destinadas a exibições arqueológicas e as outras abrigam escritórios administrativos e uma loja. Como no tempo de Franklin, eles incluem um jardim. A entrada para o memorial se dá por uma galeria que atravessa uma destas casas propiciando um clima de descoberta e drama, de movimento através do tempo. O paisagismo da praça interna, com instalações confortáveis, foi concebido invocando um jardim do século XVIII.

A Franklin Court é hoje um das mais visitadas atrações do Parque de Independência. Por suas características de enclave, completamente envolvida por edifícios, é também usada pelos residentes da vizinhança e trabalhadores de edifícios comerciais próximos durante as horas do almoço. Como nos dias de Franklin, serve como um quieto oásis fora um alvoroço das ruas comerciais.

A reconstrução da casa, inicialmente pensada, foi descartada, pois já havia sido demolida em 1812, os desenhos não sobreviveram, e não se dispunha de dados suficientes. Ao mencionar uma escultura de Alberto Giacometti como fonte imagética para a estrutura fantasma e buscando esta chave surrealista, os arquitetos

⁵⁹⁸ Disponível em www.nps.gov/inde/historyculture/index.htm . Acessado em 10/11/2010, às 14h e 34min. Tradução nossa.

demonstram que não pretende tratar do tema de maneira usual, mas enfrentar, juntamente com a questão da memória, outras questões reprimidas no trato da história, apontando uma alternativa original para o resgate de sítios históricos que não os conhecidos preservacionismo ou intervencionismo.

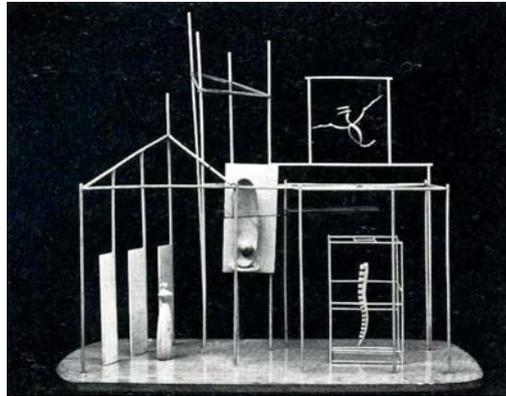


Fig. C.1.16-2 – Palácio às 4h da manhã. Escultura de Alberto Giacometti (1932), MoMA.

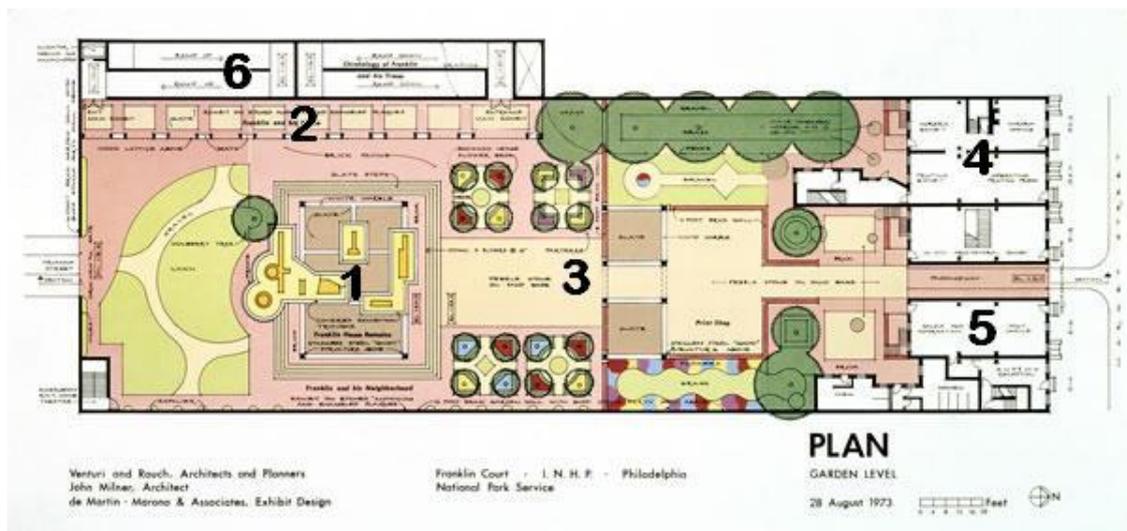


Figura C1.16-3 – Franklin Court . Planta do pavimento térreo.

- 1 – Estrutura “fantasma” e ruínas das fundações da antiga casa; 2 – Painéis de exposição; 3 – Espaço livre da praça; 4 – Escritórios; 5 – Serviços; 6 – Acesso ao subsolo

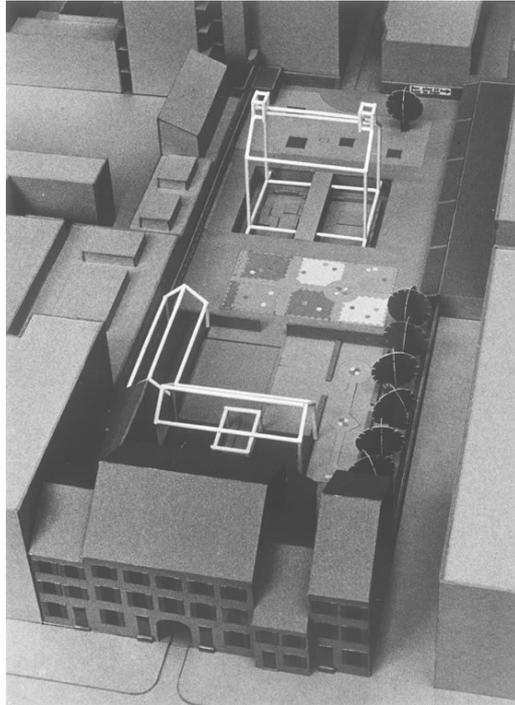
No pavimento térreo foi projetada uma praça que tem como atração principal a grande estrutura em aço representando o “fantasma” da casa. Na área delimitada por esta estrutura (1) estão também as antigas fundações remanescentes da construção. Anexo a esta área está uma estrutura coberta (2) com uma galeria de painéis de exposição e o acesso ao Museu no subsolo. Do lado oposto estão as casas reconstruídas na Market Street (4 e 5).



4



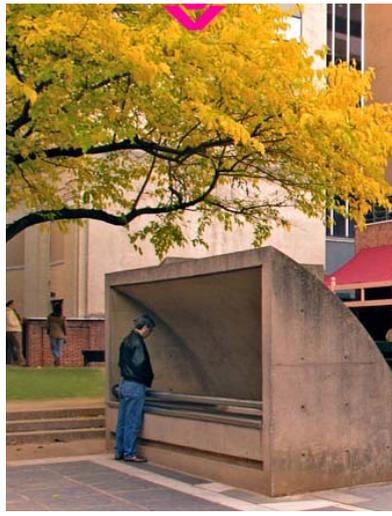
5



7



6



8

Figura C1.16-4 até 8– Franklin Court . Vistas gerais do pavimento térreo.
 4 – Acesso pela Orianna Street. 5 – Galeria e acesso ao subsolo. 6 – Acesso pela Market Street.
 7 – Maquete 8– Detalhe da ventilação do sub-solo.

No subsolo funcionam as instalações do museu cuja área principal expõe, com fotos e documentos, as diversas facetas de Benjamin Franklin: inventor, cientista, autor, cidadão, estadista. O espaço público conta ainda com um auditório de 250 lugares e alguns espaços para exposições arqueológicas. Completa o conjunto as salas de serviço e salas técnicas.

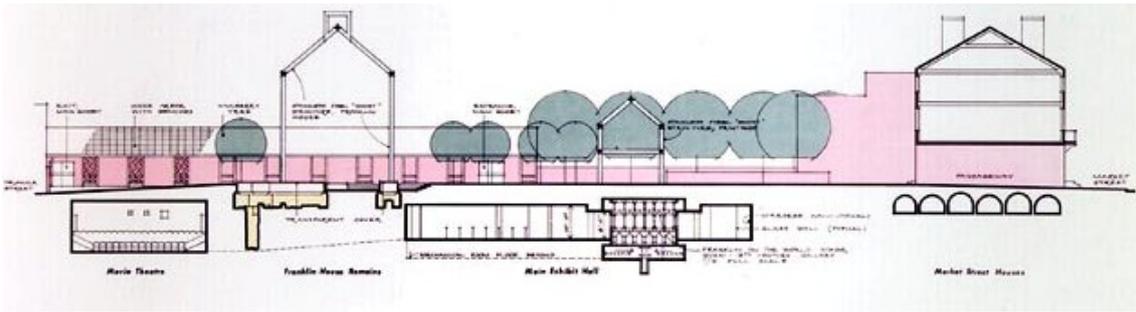


Figura C.1.16-9 –Corte longitudinal

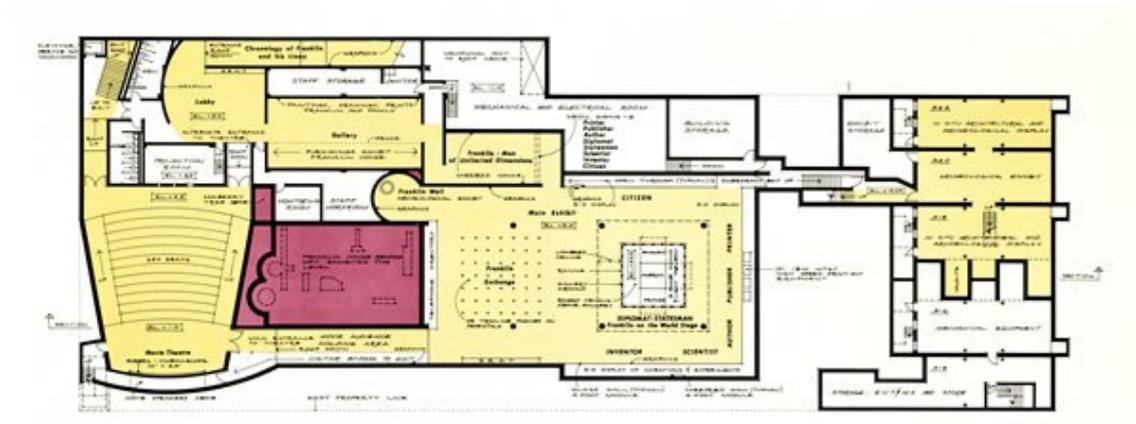


Figura C.1.16-10- –Planta do museu no Subsolo.



Figura C1.16-11 e 12 –Sala de exposição do Memorial.



Figura C1.16-13 – Exposição arqueológica.

Apesar de não gostar de reconstituições literais de edifícios, a reconstrução das casas da Market Street, que dão acesso à Franklin Court se explica porque desempenham no conjunto, paradoxalmente, uma posição secundária, de um simples

cenário evocativo da Filadélfia do século XVIII, enquanto que a praça, o museu enterrado e a estrutura fantasma são os elementos principais.



Figura C1.16-14 – Rol de casas reconstruídas na Market Street. Ao centro o acesso à Franklin Court.

Os arquitetos, neste caso, trabalhando em um contexto histórico forte e perfeitamente estabelecido, utiliza uma técnica neutra e abstrata. Esta neutralidade se torna conveniente para expor os dados relacionados com a trajetória do edifício e do sítio no decorrer do tempo e todos os significados, assumidos ou reprimidos, que teve ou tem.

Apesar do inusitado, os arquitetos são coerentes com os princípios de sua arquitetura: trabalhar com o convencional tornado inconventional pela mudança de contexto; buscar o efeito incomum com elementos comuns; promover a predominância do símbolo sobre a imagem; exaltar a referência histórica e a relevância cultural da arquitetura.

1.17

SHOWROOM BEST

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: OXFORD VALLEY, LANGHORNE, PENSILVÂNIA

CLIENTE: BEST PRODUCTS COMPANY, INC.

CONCLUSÃO: 1978



Figura C1.17-1 – Fachada principal

Este showroom está localizado em uma área de grandes estacionamentos e numerosos cruzamentos envolvendo um shopping. Necessitava um projeto para o exterior de um edifício padrão para produtos, sem janelas, que lhe garantisse presença e reconhecimento em sua difícil localização.

Trabalhando com os parâmetros de uma estrutura de aço, isolada em um estacionamento, os arquitetos desenvolveram uma fachada decorativa, pré-fabricada, de painéis de aço porcelanado. Grandes flores abstratas vermelhas e brancas foi o padrão escolhido devido ao seu fácil apelo ao observador.



Figura C1.17-2– Fachada principal. Detalhe.

O efeito aleatório de papel de parede em relação ao módulo do painel e os limites do edifício reforçam a escala gráfica bidimensional do padrão. A repetição foi utilizada devido a questões de fabricação dos painéis.

O grande signo do edifício baixo combina-se para aumentar o efeito neste projeto não usual.



Figura C1.17-3 – Fachada dos fundos.

1.18

SEDE DO INSTITUTE FOR SCIENTIFIC INFORMATION (ISI)

ARQUITETOS VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: UNIVERSITY CITY SCIENCE CENTER, FILADÉLFIA, PENSILVÂNIA

CLIENTE: INSTITUTE FOR SCIENTIFIC INFORMATION

CONCLUÍDO EM 1979



Figura C1.18 – 1 – Fachada Principal

O edifício é uma nova sede para uma corporação voltada para a prestação de serviços de informação científica internacional que utiliza a serviços de informática com tecnologia avançada. Localizado em um parque de pesquisas da cidade, em frente a uma grande via. O cliente desejava um edifício em que todos reconheçam como uma efetiva contribuição para a comunidade e para a indústria da informação.

Segundo o programa cuidadosamente estabelecido pelo cliente, era necessário um edifício longitudinal com janelas em fita, e o núcleo localizado de um lado do prédio, visando uma expansão futura. Além disso, a construção do tinha que atender os requisitos de design exterior do parque de pesquisas.

O cronograma do projeto para projeto e construção foi muito abreviado, e o orçamento de construção era bastante restrito. O projeto de VSBA destaca a construção de seu entorno, impondo sobre a fachada um padrão geométrico de tijolos em cor e painéis de porcelana. O rígido e rigorosamente codificado padrão da fachada global é contrastado pelas formas abstratas de flor, com a intenção de marcar a

entrada principal do edifício. O frescor da solução e sua contribuição para a sua rua lembra o espírito crítico do jovem Louis Sullivan, na sua descrição de uma casa de Frank Furness, como "Uma flor ao lado da estrada."⁵⁹⁹



Figura C1.18 – 2 – Detalhe da entrada



Figura C1.18 – 3 – Detalhe da fachada

⁵⁹⁹ Texto disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/InstituteForScientificInformation01.pdf>. Acessado em 9/10/2010 às 19 h 12 min. Tradução nossa.

1.19

GORDON WU HALL, BUTLER COLLEGE.

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: PRINCETON, NOVA JÉRSEI

CLIENTE: PRINCETON UNIVERSITY

CONCLUSÃO: 1983



Figura C1.19-1 – Vista oblíqua da fachada principal

O Gordon Wu Hall⁶⁰⁰ é a peça central de Butler College, um novo colégio residencial de graduação na Universidade de Princeton. Os arquitetos enfrentaram o desafio de criar um novo edifício que proporcionasse identidade para o novo colégio, servir como um ponto focal para a sua vida social e também dar um sentido de coerência para o conjunto, juntamente com as outras instalações do Butler College, dois outros edifícios já existentes, de diferentes estilos. O sítio é irregular, inclinado e

⁶⁰⁰ O nome do edifício homenageia Gordon Ying Sheung Wu, nascido em Hong Kong em 1935, estudante de Princeton da classe de 1958, presidente da Hopewell Holdings Ltd, um dos empresários mais ricos da Ásia. Pertencente a uma geração de talentosos estudantes estrangeiros que se formou nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial e depois voltou para seu país. Sua fortuna é estimada em 1 bilhão de dólares. Wu fez uma doação histórica de us\$ 100 milhões para a Faculdade de Engenharia e Ciências Aplicadas de Princeton, a maior soma de dinheiro doada a uma universidade americana até então. Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Gordon_Wu. Acessado em 10/11/2010, às 14h e 34min. Tradução nossa.

estreito. Outras restrições incluem a proximidade com os outros edifícios e a necessidade de partilhar a cozinha com o adjacente Wilson College.

O projeto do edifício se apropria de características importantes das construções adjacentes mas também promove uma identidade própria. A sua forma longa e posição central fazem do Wu Hall um hífen visual que liga os dormitórios e os une. Foram utilizadas paredes de tijolo, guarnições de pedra calcária e janelas em fita, em respeito à arquitetura tradicional gótica de Princeton. A entrada principal, assimétrica, é marcada por um painel de mármore e granito cinza, lembrando a ornamentação renacentista e simbolizando a entrada para a faculdade como um todo, bem como para o edifício em si.



Figura C1.19-2 e 3 – Entrada principal

No interior, a sala de jantar muito lembra os salões tradicionais de Princeton, em estilo gótico Inglês gótico. As *bay windows* de dois andares, em cada extremidade do edifício criam a espacialidade e a escala típicas dos protótipos históricos, e admitem muita luz, o que serve para alegrar o ambiente. O mobiliário escolhido pelos arquitetos cria detalhes intimistas e promovem o conforto. À esquerda da entrada, uma escada sobe por uma *bay window* para um salão. A partir deste, os escritórios e uma área de estudo e biblioteca. A sala e a biblioteca incluem cada uma das grandes janelas de sacada, expandindo visualmente sua área relativamente pequena.

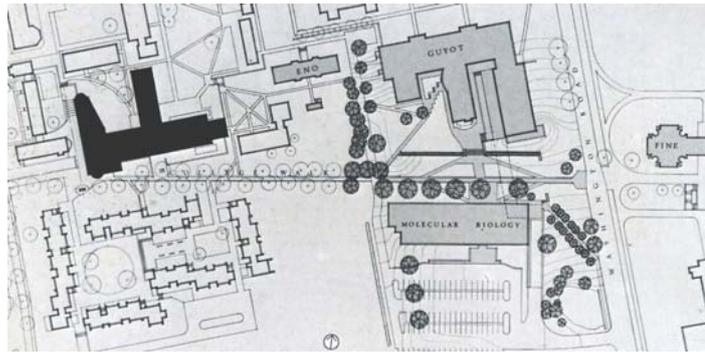


Figura C1.19-4 – Situação

Tanto os espaços interiores quanto exteriores foram projetados para promover a oportunidade de interação espontânea e informal entre os estudantes. A própria escada serve para diferentes propósitos. O primeiro lance se alarga para formar uma local de encontro, assentos, repouso informal e reuniões. Em ocasiões especiais, pode transformar-se em um teatro. O edifício é completamente acessível a pessoas com deficiências.

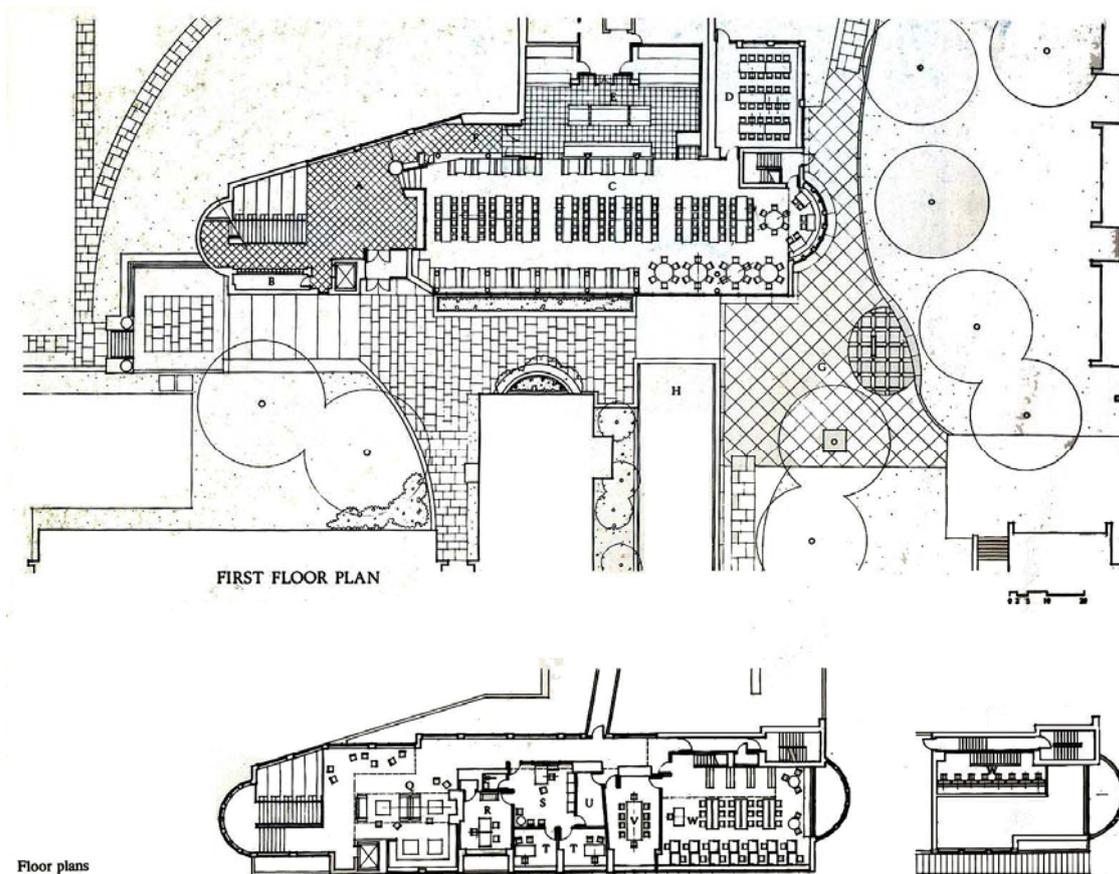


Figura C1.19-5 – Plantas baixas

Um passeio paralelo ao Wu Hall modula as rampas no eixo norte-sul, com uma série de degraus, rampas, muros de arrimo e pequenas praças. Estes espaços

externos resultantes servem também de áreas de encontro e oportunidades de estar mais demorado. Na extremidade sul do edifício, VSBA projetaram uma piazza para a junção com o College Walk, a mais importante via de pedestres do campus com a Butler College Walk. Este último se alarga neste ponto para acomodar os novos dormitórios e o Memorial Butler, que identifica e une os três edifícios díspares que formam o Butler College. Este conjunto de arranjos com o Gordon Wu Hall deram identidade ao lado oeste do College Walk.⁶⁰¹

Prêmios:

- *Louis I. Kahn Citation, American School and University, 1984.*
- *Medalha de ouro. Departamento da Filadélfia do American Institute of Architects (AIA) Prêmio de Honra Nacional. (AIA). 1984.*
- *Mensão Honrosa. Masonry Awards Program (Programa de Prêmios de Alvenaria). Estado de Nova Jérsei. Conference of Bricklayers and Allied Craftsmen and the Building. Contractors Association of New Jersey (Associação de Empreiteiros de Nova Jérsei), 1984.*
- *Prêmio, Interiors Magazine, 1983.*
- *Honra ao Mérito. Pennsylvania Society of Architects, 1983.*



Figura C1.19-6 e 7 – Vista exterior do College Walk e escada de acesso ao salão do refeitório.



Figura C1.19-8 e 9 – Refeitório e biblioteca.

⁶⁰¹ Texto disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/PrincetonWuHall01.pdf>. Acesso em 12 de outubro de 2010, 9 h e 25 min. Tradução nossa.

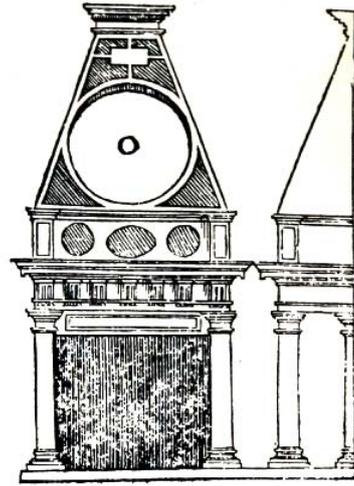
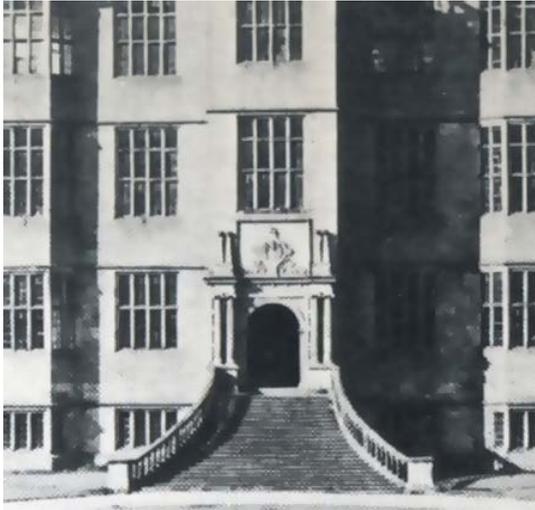


Figura C1.19-10 e 11 – Referências citadas⁶⁰². (E) Wootton Lodge⁶⁰³, entrada principal.
(D) Desenho do Livro VII de Sério.

⁶⁰² VON MOOS, Stanislaus. Venturi, Rauch & Scott Brown. Nova Iorque: Rizzoli, 1987, p. 202

⁶⁰³ Casa de campo do século XVII, situada Staffordshire, Grã-Bretanha. É um edifício listado pelo governo britânico como edifício de especial interesse histórico.

1.20

CASA EM STONY CREEK

ARCHITECTS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: STONY CREEK, CONNECTICUT

CONCLUSÃO: 1984



Figura C1.20-1 – Vista da rua.

Stony Creek é uma pequena comunidade em Long Island Sound, a leste de New Haven, com uma boa coleção de casa de praia datadas de meados de século XIX até 1930. O sítio era uma doca de carga de granito utilizado pela próspera indústria de granito até 1920. Tornou-se depois uma doca de carga de ostras, até que um incêndio a destruiu, nos anos 1960. Sua tradição pitoresca de edifício construídos com telhados *shingle* coloridos pelo tempo, assentes sobre base sólida de granito, desejavam ser assumidas tanto pelo cliente e pelo arquiteto.

Os clientes, um casal com seus sessenta anos, por trinta anos passaram os verões perto das ilhas Thimble Island⁶⁰⁴. O programa e as posturas municipais determinaram uma casa de um pavimento, elevada do solo para protegê-la de inundações e furações. Os fortes ventos de inverno exigiam uma garagem coberta. Os proprietários também pediram uma sala de estar projetada em volta de um sofisticado sistema de som para sua coleção de óperas, de desenhos de Piranesi e de teatro.

⁶⁰⁴ Arquipélago perto de Stony Creek.



Figura C1.20-2 – Vista do mar.

Foi projetada uma planta quadrada tipo bangalô, com um telhado bem inclinado por sua compacta eficiência, escala simpática e perfil da vizinhança. A grande roseta com motivo náutico, em forma de timão, na fachada norte, apresenta a entrada em sua escala pública. Do vestíbulo chega-se à sala de estar coberta por uma abóbada, que é separada daquele por uma lareira. Quatro colunas “dóricas” de madeira colocadas no pórtico emolduram Long Island Sound e as ilhas rochosas além. Da água, a casa parece um bangalô revivalista clássico. Nas elevações leste e oeste, com padrões brancos em diagonal nas paredes e telhado, e as telhas shingle criam uma escala decorativa vitoriana. O acabamento exterior em cedro ficará envelhecido pelo tempo.

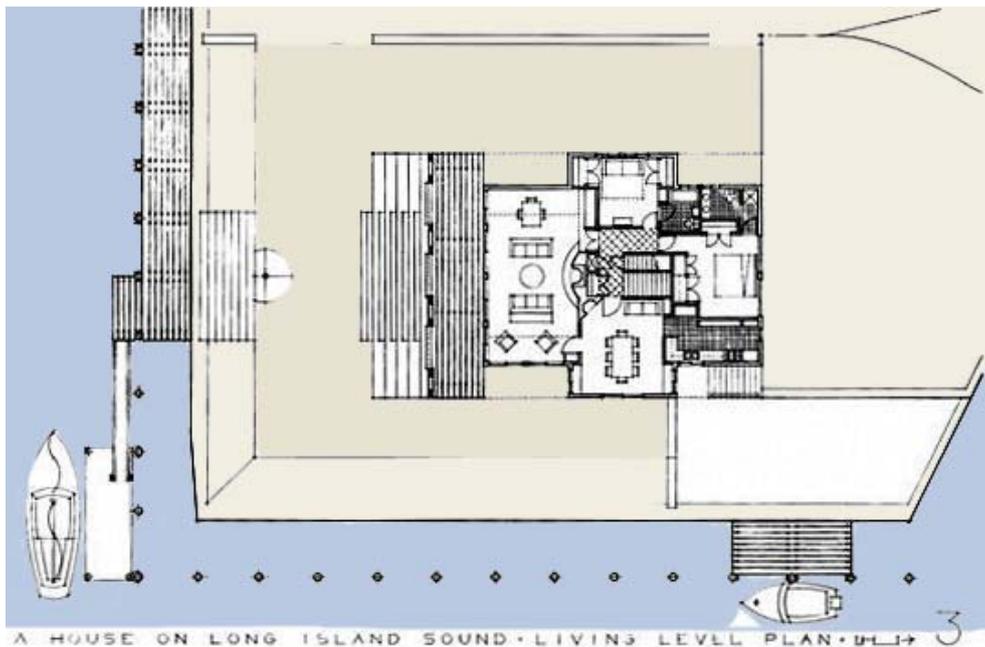


Figura C1.20-3 – Planta baixa



Figura C1.20-4 e 5 – Pórtico e luneta em forma de timão.

Esta casa simples é também interessante pelo que não é. Não se usa aqui a história por hábito, tampouco se usam os estilos arquitetônicos como um pastiche superficial. Ao invés disso, se utiliza do histórico bangalô para definir um perfil representativo e conferir-lhe a escala, acrescentando-lhe modernos métodos de desenvolvimento de planta, manipulação da escala nas elevações e inserção de traços bem humorados de simbolismo náutico. Esta casa insere-se no seu contexto, mas também acrescenta-lhe uma nova nota, além de acomodar confortavelmente o estilo de vida de seus proprietários em um novo e saudável ambiente.



Figura C1.20-6 e 7 –Interior.

Prêmios

- *National Honor Award, AIA, 1987*
- *“Record Houses”, Prêmio de excelência em planejamento e design. Architectural Record, 1984.*
- *Medalha de prata. Departamento da Philadelphia. American Institute of Architects (AIA), 1984.*
- *Primeiro prêmio. Red Cedar Shingle and Handsplit Shake Bureau, 1985.*
- *Medalha de Honra. American Wood Council, 1985.*

1.21

ZOOLOGICO DAS CRIANÇAS

GEORGE D. WIDENER MEMORIAL TREE HOUSE AND NEW
CHILDREN'S ZOO, PHILADELPHIA ZOO

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: FILADÉLFIA, PENSILVÂNIA

CLIENTE: PHILADELPHIA ZOOLOGICAL GARDENS

CONCLUSÃO: 1985



Figura C1.21-1 – Interior. Ovos

Quando foi encomendado a VSBA o projeto do Zoológico das Crianças, parte de um programa era uma área especial de exibição para criar no visitante a simpatia pelo mundo natural da ciência. Tradicionalmente isto era conseguido por meio de um ambiente de ensino e aprendizado, mas neste caso o desejo era ir além dos limites usuais e envolver o visitante física e emocionalmente.

Desta forma, o elemento mais importante no Novo Museu das Crianças tornou-se a reutilização de um edifício vitoriano arquitetonicamente marcante para abrigar uma série de exposições inovativas e interativas, apresentando animais e plantas diferentes e seus ambientes.

Foi projetado um ambiente não tradicional de exposição, que mergulha o visitante em um contexto físico supostamente real e permite a um grande público experimentá-lo simultaneamente, difícil de conseguir nos dias de hoje com um bom atendimento.

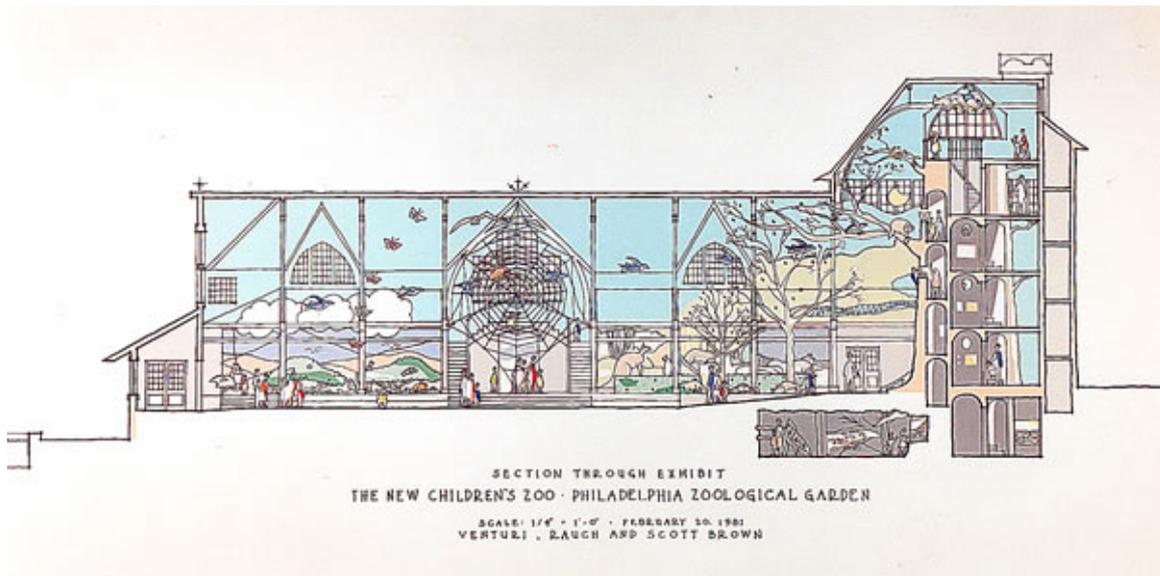


Figura C1.21-2 – Seção transversal

No processo de projeção e construção da Tree House, que durou quatro anos, os arquitetos ficaram responsáveis pela pesquisa e desenvolvimento de cada ambiente. Igualmente desenvolveram usos inovativos de materiais como fibra de vidro, isolantes, borracha e plástico para desenvolver árvores artificiais, vegetação, formas de animais e assim por diante, que mantêm a ilusão e são frequentemente manipulados pelo público, muitas vezes de forma abusada.

As exposições são intimamente associadas com a arquitetura do edifício, com estruturas e contextos colocados de forma a complementar e ser complementado pelas muitas características espaciais do edifício.



Figura C1.21-3 e 4 – Interior, Colméia e flor. Borboleta.

A experiência do visitante da maravilhosa arquitetura antiga torna-se integrada à divertida experiência das exposições. Assim, um edifício vitoriano, de uma época passada foi não apenas preservado mas colocado em uso efetivo em um zoológico urbano de hoje.⁶⁰⁵

Prêmios:

- *Medalha de Ouro. American Institute of Architecture (AIA). Seção da Filadélfia. 1985*
- *Prêmio de Design. Pennsylvania Society of Architects, 1985*
- *Prêmio de Honra. Estudo preliminar. American Institute of Architecture (AIA). Seção da Filadélfia. 1981.*



Figura C1.21-5 e 6 – Interior. Ovos



Figura C1.21-7 – Árvore

⁶⁰⁵ Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/PhiladelphiaZooWidenerTreeHouse01.pdf>. Acesso em 13 de outubro de 2010, às 9 h 9 min. Tradução nossa.

1.22

LABORATÓRIO LEWIS THOMAS DE BIOLOGIA MOLECULAR

ARCHITECTS: PAYETTE ASSOCIATES, INC.
IN ASSOCIATION WITH VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.
LOCAL: PRINCETON, NJ
CLIENT: PRINCETON UNIVERSITY
CONCLUSÃO: 1986



Figura C22-1 – Entrada principal

Os 10 000 M² do Laboratório Lewis Thomas de Biologia Molecular foi um primeiro elemento da estratégia da Universidade de Princeton para manter sua posição de liderança em ciências. Os arquitetos de VSBA foram responsáveis pelo projeto do exterior, acesso, planejamento do sítio e paisagismo. A firma associada, Payette Associates Inc., foi responsável pelo programa interior e projeto.

A variedade da textura das superfícies do Lewis Thomas criam diversas ordens de escala, propiciando interesse à fachada extremamente longa, ao mesmo tempo que complementa a tradicional arquitetura gótica acadêmica do Guyot Hall e seus Departamentos de Biologia e Geologia, localizados do outro lado do College Walk, ao norte.

No lado sul, as janelas são recuadas para oferecer proteção ao sol, adicionando um rico efeito escultural à fachada. Um recuo diferencia o ultimo pavimento, destinado às instalações mecânicas.



Figura C22- 5 – Fachada lateral.



Figura C21. 6 – Situação. Lewis Thomas (abaixo) e Guyot Hall

O projeto e paisagismo do Lewis Thomas conferem um sentido de entrada principal do campus pela Washington Road. Uma área de serviços, rebaixada por uma rampa e túnel subterrâneo liga fisicamente o edifício ao Departamento de Biologia do Guyot Hall; terraços, pavimentação, jardins e passeios oferece a ligação simbólica. Um muro de contenção baixo emoldura o complexo de Guyot e oferece um espaço externo em frente ao laboratório. A tradição gótica de Princeton é mantida com as grandes áreas gramadas e o mínimo de pavimentação.

Em 1988, os arquitetos iniciaram um novo projeto, George LaVie Schultz Laboratory, cujas características estéticas criam um contraponto com o Lewis Thomas. Juntos, os dois edifícios forma um portal para o College Walk, vindo da Washington Road.

Os interiores de Lewis Thomas e Schultz equilibram laboratórios abertos e fechados, com *bay-windows* e salas de estudos. Os locais de encontro são colocados nas extremidades dos edifícios, onde a luz natural e a paisagem do campus são melhor apreciadas, enquanto que o núcleo dos edifícios destina-se aos equipamentos. Largos corredores e pés direitos relativamente altos oferecem um sentimento adicional de amplitude e propiciam espaços flexíveis. Divisórias de vidro entre laboratórios trazem a luz natural e a paisagem para dentro do edifício, criando um efeito de transparência.⁶⁰⁶



Figura C21. 7 e 8 – Interiores. Laboratório e Sala de estar.

Prêmios:

- *Prêmio de Mérito. American Institute of Architects (AIA), 1987.*
- *Medalha de Ouro. American Institute of Architects (AIA), seção Filadélfia. 1986.*
- *Premiação de Honra. Pennsylvania Society of Architects, 1986.*

⁶⁰⁶ Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/PrincetonLabs01.pdf>. Acesso em 13 de outubro de 2010, às 10 h e 21 min. Tradução nossa.

1.23

SEATTLE ART MUSEUM

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: SEATTLE, WASHINGTON.

CLIENTE: SEATTLE ART MUSEUM

CONCLUSÃO: 1991



Figura C1.23-1 – Fachada principal. Esquina da First Avenue e University Street.

Com a expansão para o centro da cidade, o Seattle Museum necessitava de um novo edifício, que lhe conferisse presença cívica no distrito comercial, entre tantos arranha-céus. O museu buscava um maior e mais diversificado público para suas coleções asiática, africana e americana indígena. Além disso, desejava uma planta flexível que permitisse a abertura de uma ou ambas as entradas para várias combinações de acesso aos eventos, nos auditórios, galerias, recepção e loja. Havia ainda a exigência de galerias iluminadas artificialmente para proteção dos frágeis artefatos.

O projeto de VSBA faz referência não à tendência corrente na arquitetura de museus, de pavilhões articulados, mas a uma antiga tradição de museus como um genérico galpão: os palácios adaptados, os grandes museus do século XIX e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque original.



Figura C1.23-2 – Planta de situação

O Seattle Art Museum (SAM) adapta-se ao contexto da grade viária de centro da cidade. Suas qualidades cívicas não provêm de sua localização privilegiada (no final de uma avenida, por exemplo), mas através de suas combinações de escala grande e pequena. Através desta qualidade, o Museu, relativamente pequeno, possui a sua própria individualidade entre os edifícios circundantes, que são maiores.



Figura C1.23-3 e 4– A escadaria no interior e no exterior.

No local, a terminação oeste do Museu recua drasticamente para criar uma praça de entrada da First Avenue e acomodar uma escultura monumental. A fachada sul, de pedra calcária com caneluras é feita uma incisão em grande escala com o nome do Museu. O recuo de 10 metros, necessário para preservar o corredor de fim de Puget Sound, permite uma ampla escada com grandes patamares até a entrada da Second Avenue. Note-se ainda que a fachada é composta na maior parte por um padrão vertical de listras que lhe conferem grande simplicidade e assume

intencionalmente a condição de fundo para a gigantesca estátua do “Homem com o martelo”, do escultor Jonathan Borofsky, do acervo do museu, caracterizando uma atitude arquitetônica incomum de recolhimento e complementaridade, e reforçando a ligação do exterior com o interior, na medida em que a visita ao acervo do museu começa na rua, antes da entrada. Na esquina da University Street com a First Avenue, novamente o edifício cede espaço à calçada, como um convite.

A escada atrai os transeuntes, bem como visitantes do Museu. Em contraste com a formalidade da parte superior da fachada, o nível do solo é uma justaposição colorida e animada de cantaria de pedra, arcos de terracota e colunas que refletem a variedade de culturas de Seattle e das coleções do Museu. Essa abertura, ritmo, cor e ornamentação, bem como a execução de elementos de pequena e grande escala, tornam a construção amigável de fora, apesar da sua total falta de janelas. A garagem de dois andares ao norte do Museu também tem fachadas decoradas.

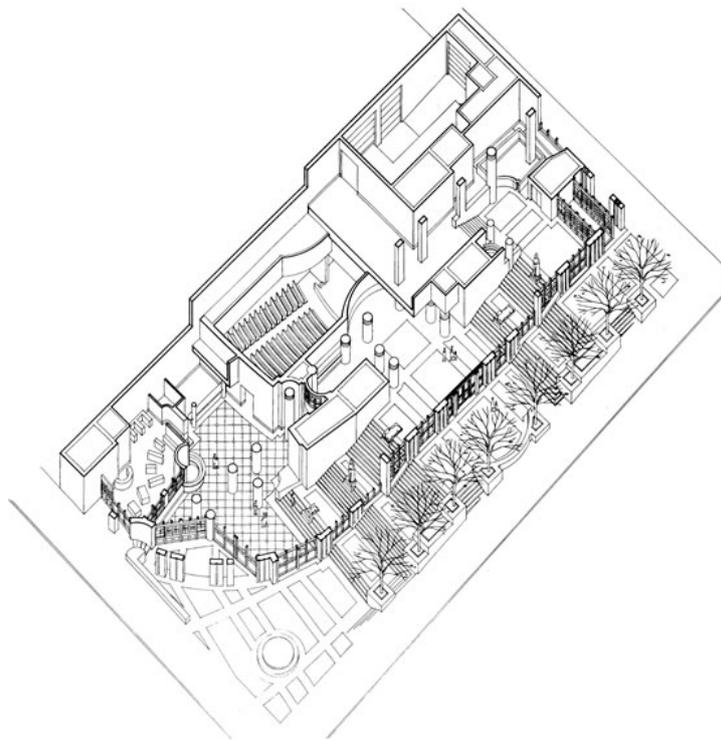


Figura C1.23-5 – Vista axiométrica.

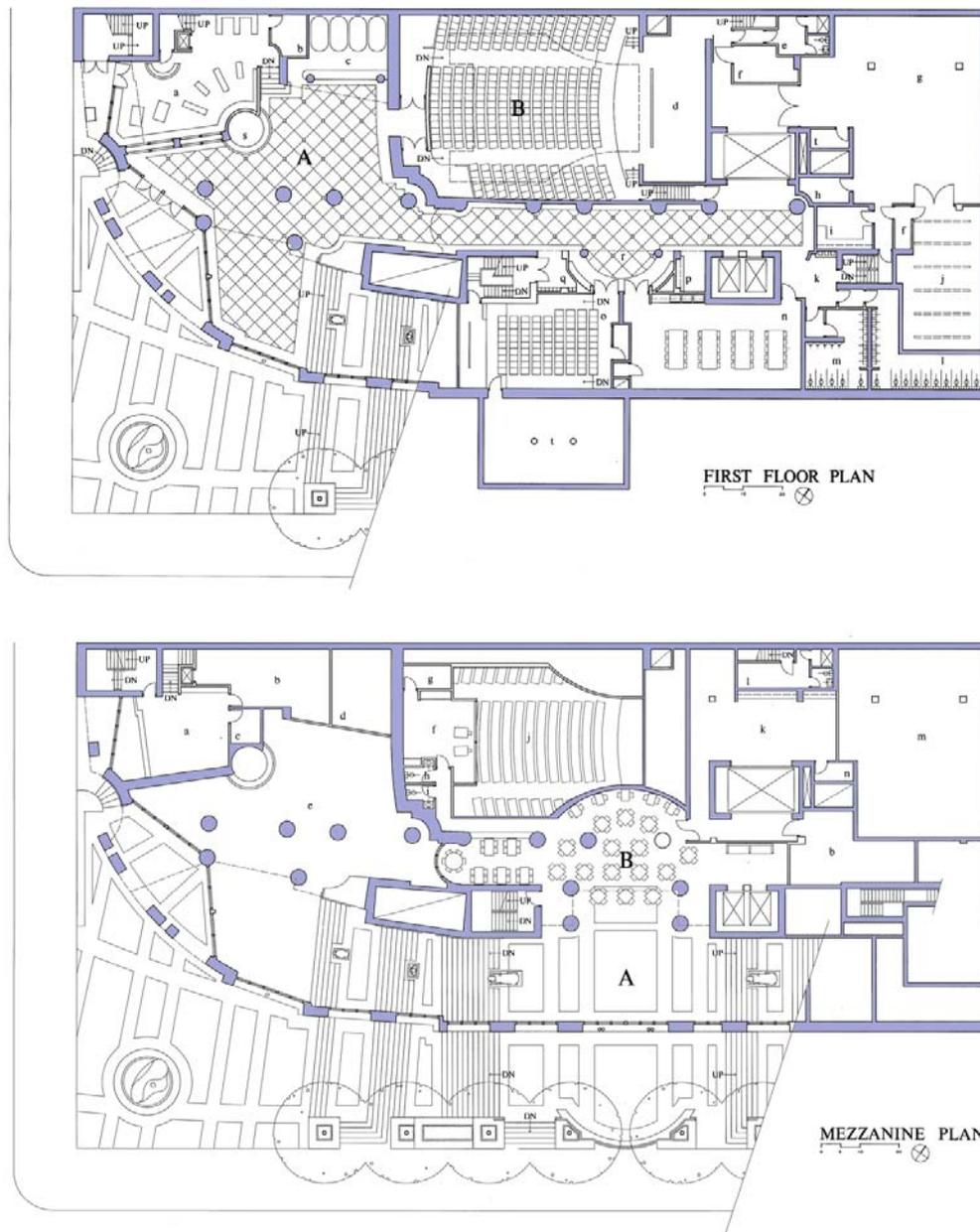


Figura C1.23-6 e 7 – Plantas baixas, térreo e mezanino.

Do lado de dentro, uma escada de pedra larga imitando a escada exterior também conecta as entradas da Primeira e Segunda Avenidas. Alargando-se gradualmente, com uma escultura em cada patamar, a escada conecta os diversos níveis e seus serviços, assim como é uma rota para as galerias. O hall principal está localizado na entrada da Primeira Avenida, e o nível do térreo inclui informações, funções de orientação, salas de aula, a loja do museu, um auditório e uma área fechada de carga e descarga.

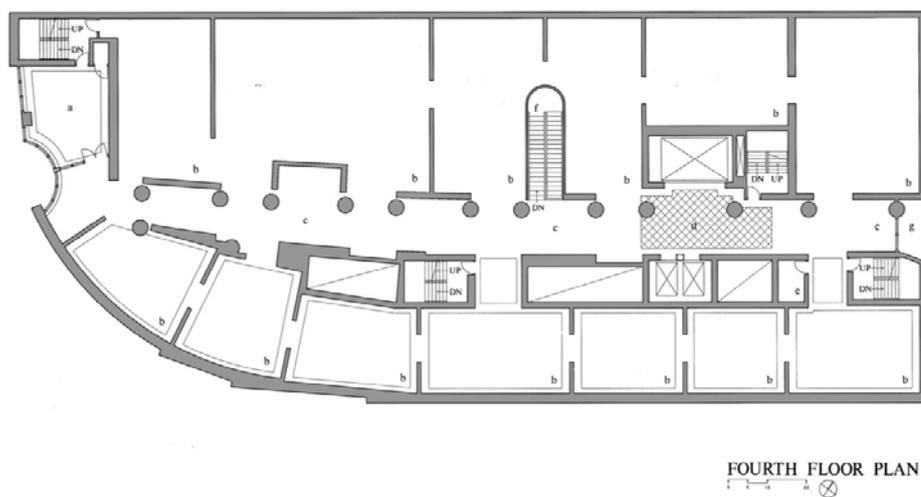
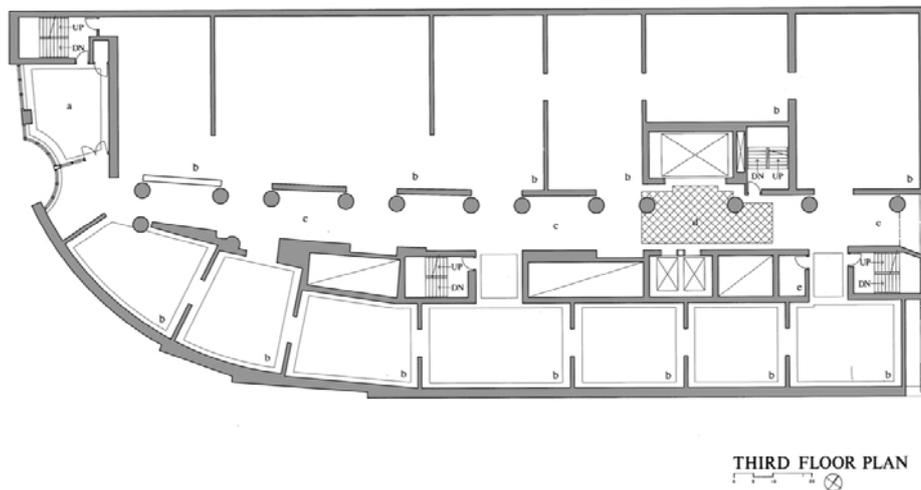
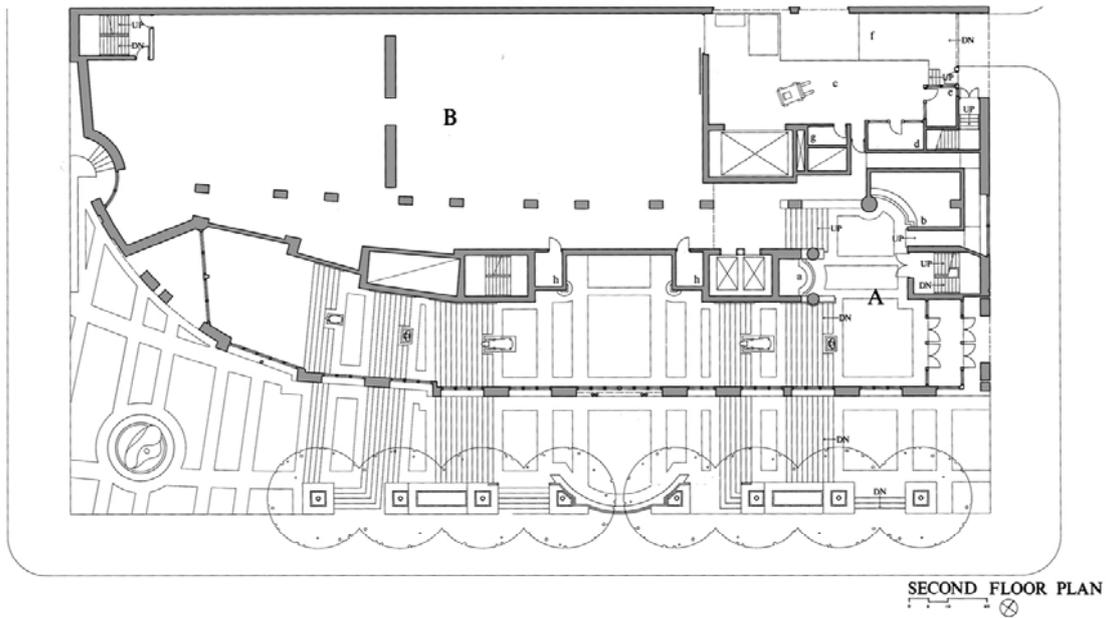


Figura C1.23- 8, 9 e 10 – Plantas baixas 2º, 3º e 4º pavimentos

No nível intermediário da escada, um patamar amplo se abre para o restaurante, mezanino e terraço ao ar livre; para banquetes e recepções, a sala de

jantar pode ser estendida para o patamar e para fora. O nível do segundo andar tem o lobby e o balcão de recepção para a entrada da Segunda Avenida, bem como uma grande galeria, com dimensões variáveis, para exposições itinerantes.



Figura C1.23-11 e 12 – Interior. Exposições.

Os pisos do terceiro e quarto pavimentos contêm variadas e flexíveis galerias permanentes. A circulação do visitante é definida por uma progressão de colunas e grandes janelas em cada extremidade da construção, ligando os espectadores para o mundo exterior. Cada andar contém também as salas de aula colocadas perto de áreas de exposições de arte relevantes. O quinto pavimento abriga os escritórios administrativos, um laboratório de conservação e uma biblioteca.



Figura C1.23-13 e 14 – Interior. Exposições

Como uma instalação moderna e urbana, os 13 500 m² do Seattle Art Museu incorporam sofisticados sistemas de segurança, zoneamento de visitantes e funcionários, e as precauções para reduzir danos em caso de

terremoto. No entanto, todos estes sistemas são apresentados com grande sutileza para evitar distrair os usuários.⁶⁰⁷

Prêmio:

- *Prêmio Internacional de Arquitetura em Pedra, Intermarmomach Veronafiere, 1993.*

⁶⁰⁷ Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/SeattleArtMuseum01.pdf>. Visita em 13/10/2010, às 12 h 17 min. Tradução nossa.

1.24

ALA SAINSBURY DA NATIONAL GALLERY

ARCHITECTS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

ASSOCIADO A SHEPPARD ROBSON ARCHITECTS

LOCAL: LONDRES

CLIENT: NATIONAL GALLERY

CONCLUSÃO: 1991



Figura C1.24-1. Vista geral da Trafalgar Square.

Construído sobre o último espaço livre da Trafalgar Square, a Ala Sainsbury abriga uma das maiores e mais visitadas coleções do mundo de pinturas italianas primitivas e do Renascimento. Estilisticamente, a Ala é projetada para conectar-se a National Gallery e reflete o edifício original, projetado em 1838 por William Wilkins.⁶⁰⁸ Abriga a maior coleção nacional de pinturas da Europa Ocidental do século XIII ao século XIX. Sua planta atual, entretanto, muito deve à ampliação levada a efeito por Edward Middleton Barry, filho de Sir Charles Barry⁶⁰⁹, em 1876. Este propôs o grande eixo longitudinal que Venturi e Scott Brown prolongaram na sua extensão. O novo edifício, entretanto mantém a sua própria identidade como uma obra de arquitetura contemporânea.

Utilizou-se a mesma pedra calcária Portland e observou-se a altura da cornija original. Elementos da fachada de Wilkins aparecem no novo edifício, mas são

⁶⁰⁸ William Wilkins (1778-1839) foi um importante arquiteto, professor e arqueólogo inglês, figura destacada do revivalismo clássico nesse país no início do século XIX. Seu edifício mais importante foi exatamente a National Gallery.

⁶⁰⁹ Sir Charles Barry (1795-1860), dos mais importantes nomes da arquitetura inglesa do século XIX. Embora ligado ao revivalismo clássico, um dos seus mais importantes edifícios é a reconstrução das Casas do Parlamento, juntamente com Augustus Pugin, marco do revivalismo gótico.

utilizados de maneira inovativa e inesperada, ao lado de elementos contrastantes, como por exemplo, as grandes aberturas quadradas e colunas de metal, para criar novos ritmos e harmonias.



Figura C1.24-2. Vista geral com a National Gallery

A Ala Sainsbury tem uma nova e mais generosa entrada que provê o acesso a Galeria Nacional como um todo. Esta entrada ao nível térreo não é apenas acessível a todos, como também parece acessível, uma consideração importante, de vez que os museus atingem cada vez mais um público diversificado. Internamente os visitantes têm acesso adequado às galerias de exposição temporária, salas de conferência, restaurante, um auditório de 350 lugares, uma grande loja, e um centro de informações interativo.

Para além de uma grande cortina de vidro, com vista para a construção de Wilkins e para a Trafalgar Square, uma grande escada leva do lobby para as galerias permanentes do terceiro andar, em que a coleção renascentista é exibida. As galerias são organizadas em uma hierarquia suave de salas pequenas, médias e grandes, todas iluminadas por uma combinação delicadamente equilibrada e controlada automaticamente de luz natural e artificial. As galerias são grupadas e ligadas entre si, ensejando uma variedade de percursos para receber os quatro milhões de visitantes anuais.

VSBA tirou primeiro lugar em um concurso internacional, como convidado para o projeto da Ala Sainsbury, após o projeto anterior ter sido abandonado, a pedido do

príncipe de Gales. A proposta vencedora de um concurso de 1982, que contou com a participação de Richard Rogers, e foi vencido pela firma Ahrends, Burton and Koralek, propunha uma solução racionalista, condenada pelo príncipe Charles, que a teria qualificado com a expressão “pústula monstruosa”⁶¹⁰. Um novo concurso premiou os arquitetos americanos e seu projeto, que estabelece uma mais estreita ligação formal com o edifício do qual é uma extensão.



Figura C1.24-3 – Vista da Trafalgar Square

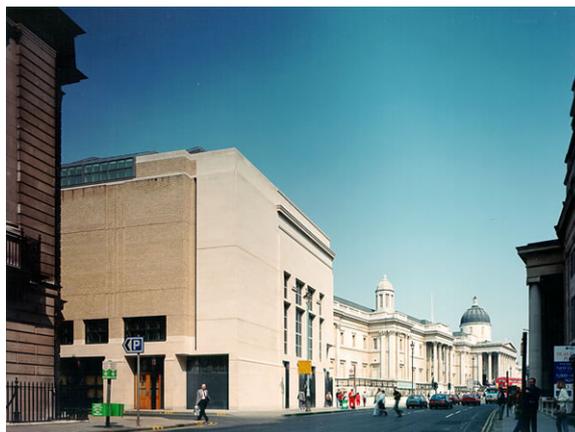


Figura C1.24-4 – Vista da Pall Mall Street

Como arquiteto principal, VSBA forneceu o projeto arquitetônico, programação, design de interiores, e os documentos de construção no sistema métrico.

A análise da planta nos mostra dados relevantes. Em primeiro lugar vemos uma idéia recorrente de Venturi, na sua arquitetura de museus, a implantação de salas em seqüência, solução típica de museu oitocentista, que o Movimento Moderno, com as idéias de espaço universal e flexível, abandonou,

A Ala Sainsbury tem uma grade espacial que é uma versão menor daquela do edifício principal – menor, menos diretiva em seus arranjos e mais moderna.⁶¹¹

Em segundo lugar, temos os grandes eixos de perspectiva. O eixo principal da National Gallery, proposto por Edward Barry em 1876 foi mantido e prolongado com as distorções perspectivas típicas do espaço barroco, que Venturi relembra aqui. Esse eixo é exagerado pelo uso de falsa perspectiva, com as colunas que flanqueiam cada abertura gradualmente diminuindo em tamanho até que a visita alcance o foco central,

⁶¹⁰ “*Monstruous carbuncle*”

⁶¹¹ SCOTT BROWN, Denise. “Architecture as Patterns and Systems” In: VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 2004. P. 129. Tradução nossa.

um retábulo de altar de Giovanni Battista Cima, *A Incredulidade de São Tomás*, de 1502.



Figura C1.24-5 e 6 –Entrada. e detalhe da cornija.

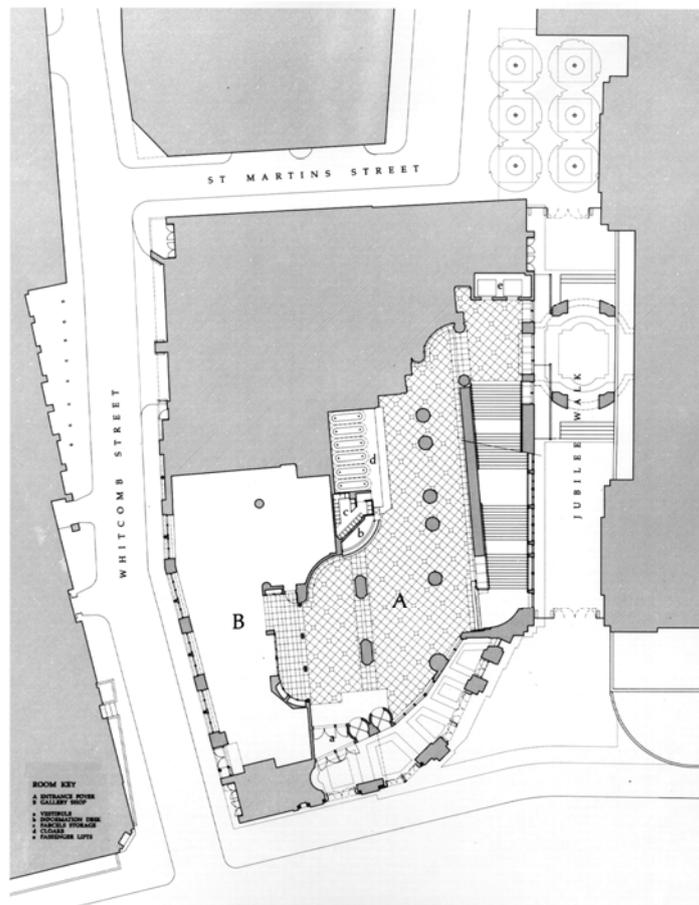


Figura C1.24-7 –Planta do pavimento térreo, mostrando apenas as áreas de público.

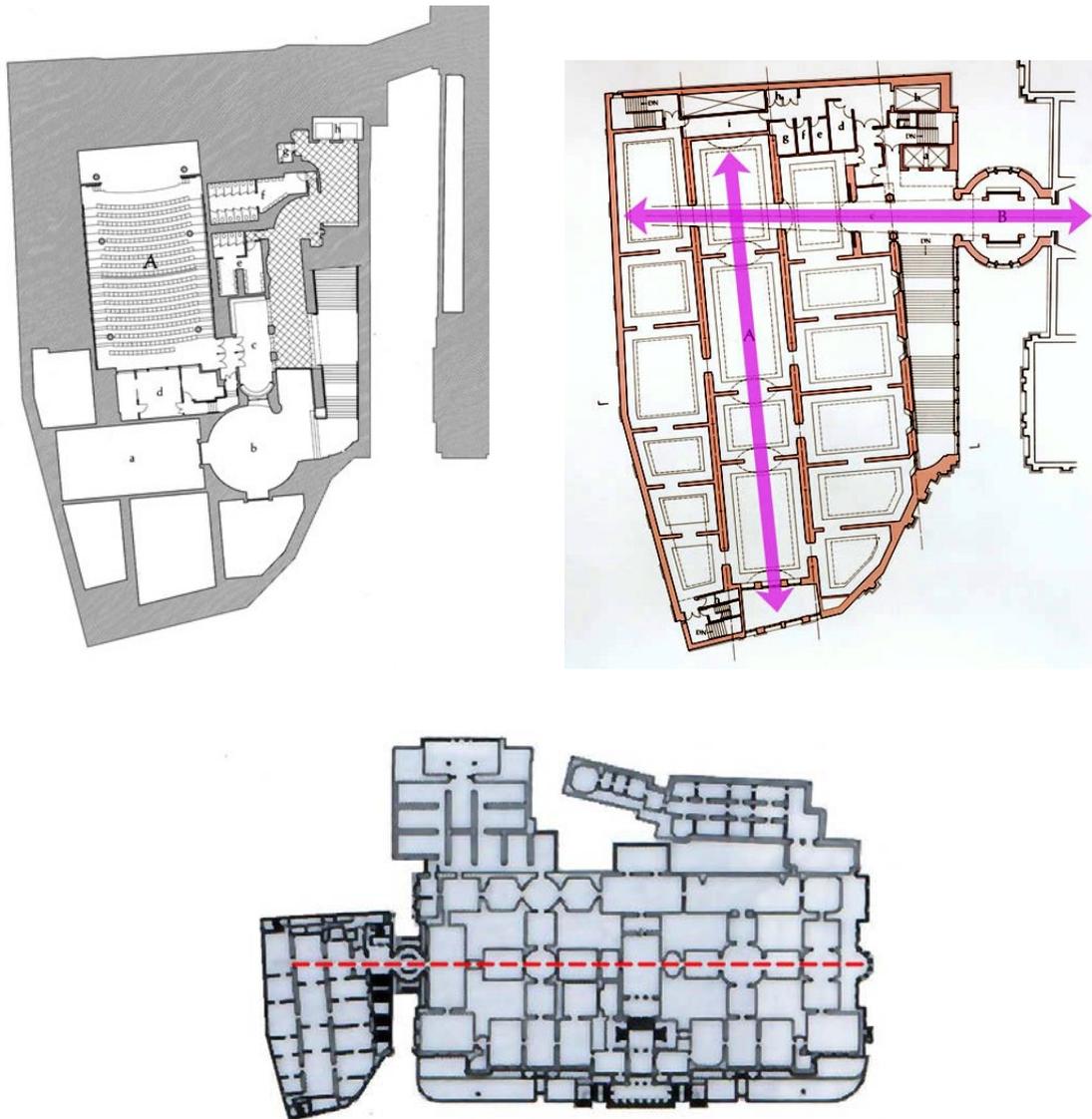


Figura C1.24-8, 9 e 10 – Pavimento intermediário, Primeiro pavimento. Nível principal da National Gallery, e Planta geral do conjunto mostrando o eixo principal proposto por Edward Barry em 1876, prolongado por Venturi e Scott Brown

Os espaços novos são extremamente afinados com os antigos, embora a tecnologia atual amplie suas possibilidades. Estas, entretanto, não são utilizadas, na Ala Sainsbury, para um discurso espacial calcado na ostentação de grandes vãos, mas a serviço da integração dos espaços, do conforto dos usuários, e de menores custos.

Um dos pontos de maior destaque desse edifício é sem dúvida, a maneira como ele se liga formal e simbolicamente à National Gallery. A implantação do edifício é muito feliz. Erguido em uma extremidade da praça em anos recentes, parece, entretanto, que sempre lá esteve. É a idéia da Piazza renascentista que recebeu seu definitivo fechamento. Há, pois, uma importante função espacial urbana que é

desempenhada pelo edifício. Não caberia ai um discurso individualista. Quando nos aproximamos, podemos observar melhor como a harmonização é conseguida: em primeiro lugar pela manutenção da altura do edifício, prolongamento da cornija do edifício principal, uso da mesma pedra calcárea e réplica da ordem coríntia.

Prêmios:

- *The Benjamin Franklin Medal Award, 1993.*
- *Honor Award, The American Institute of Architects, 1992.*
- *Arts Access Award, Primeiro colocado, 1992.*
- *The National Drywall Award para novas construções, 1992.*
- *The Queen's Award for Export Achievement, 1991.*
- *The Design Award for Natural Stone, 1991.*



Figura C1.24-11 – Primeiro pavimento. Interior. Eixo principal da NG prolongado e com o retábulo de altar de Giovanni Battista Cima ao fundo.



Figura C1.24-12 – Interior. Primeiro pavimento. Perspectiva das salas em seqüência.

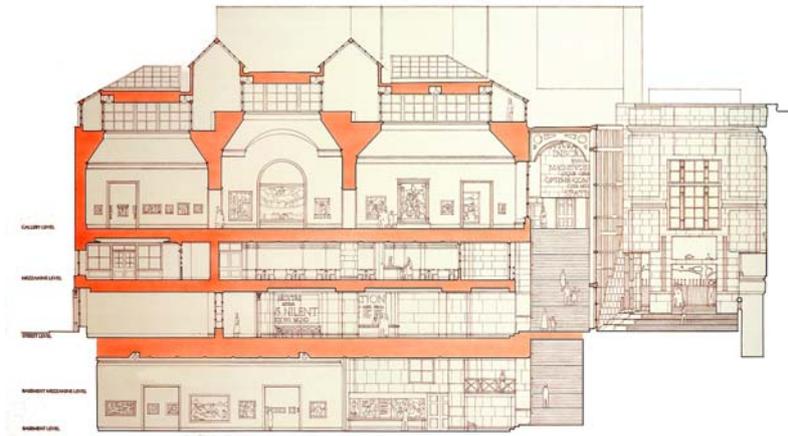


Figura C1.24-13 – Corte.



Figura C1.24-14 e 15 –Interior: Hall de entrada.



Figura C1.24-16 e 17 – Cortina de vidro na Sainsbury Wing, na parede ao lado da National Gallery. Pode-se ver o reflexo do edifício principal .

1.25

O MUSEU DAS CRIANÇAS DE HOUSTON

ARQUITETOS: JACKSON & RYAN ARCHITECTS EM ASSOCIAÇÃO COM
VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: HOUSTON, TEXAS

CLIENTE: THE CHILDREN'S MUSEUM OF HOUSTON

CONCLUSÃO: 1992



Figura C1.25-1 – Fachada principal Binz street e La Branch street

O projeto para o Museu das Crianças de Houston reconhece e mesmo explora a dicotomia inerente dos requisitos de um museu com áreas flexíveis de exposição e espaços memoráveis permanentes, evocando o caráter especial de uma instituição. No Museu das Crianças, a colorida fachada clássica, com letras grandes, acolhe as crianças da área desde o estacionamento e playground. O hall das crianças, com suas rítmicas arcadas em arco-íris, prevê um contraponto aos espaços de exposição mais genéricos. Ao longo do edifício, a galeria serve como a organização das instalações técnicas.

O museu contém galerias para exposições interativas, salas de aula, auditório, estúdio de arte e loja de presentes, bem como escritórios para os funcionários do Museu. A área de exposição, em forma de galpão fica na parte traseira e do interior do sítio, enquanto a parte permanente e institucional da construção está mais perto de Binz Street. Os espaços de workshop de para a produção e manutenção de exposições estão localizados em um prédio separado, econômico em sua construção e um pouco distante do prédio principal para minimizar o impacto destas atividades.



Figura C1.25-2 – Elevação lateral Binz street

Elementos clássicos tradicionais e modernos são incorporadas no projeto do Museu. A fachada principal se adapta a um simbolismo oriundo de instituições monumentais típicas do mundo adulto, enquanto que ao longo da colunata são colocados os "caryakids", uma referência jocosa à arquitetura clássica.

A pequena escala dos detalhes decorativos complementa a grande escala das colunas. O simbolismo é do museu monumental adulto, mas o detalhe é amigável em termos de escala secundária e bem humorado, como um comentário jocoso à norma adulta para museus.

As outras partes do edifício são modernas e utilitárias, a fim de acomodar os seus usos flexíveis. De uma forma lúdica, o edifício assemelha-se o Museu de Belas Artes de Houston até a rua com a sua alvenaria original, a fachada clássica e justaposição da fachada à moda de Mies van der Rohe para os fundos e os lados.



Figura C1.25-3 – Vista panorâmica do parque. Ewing Street.

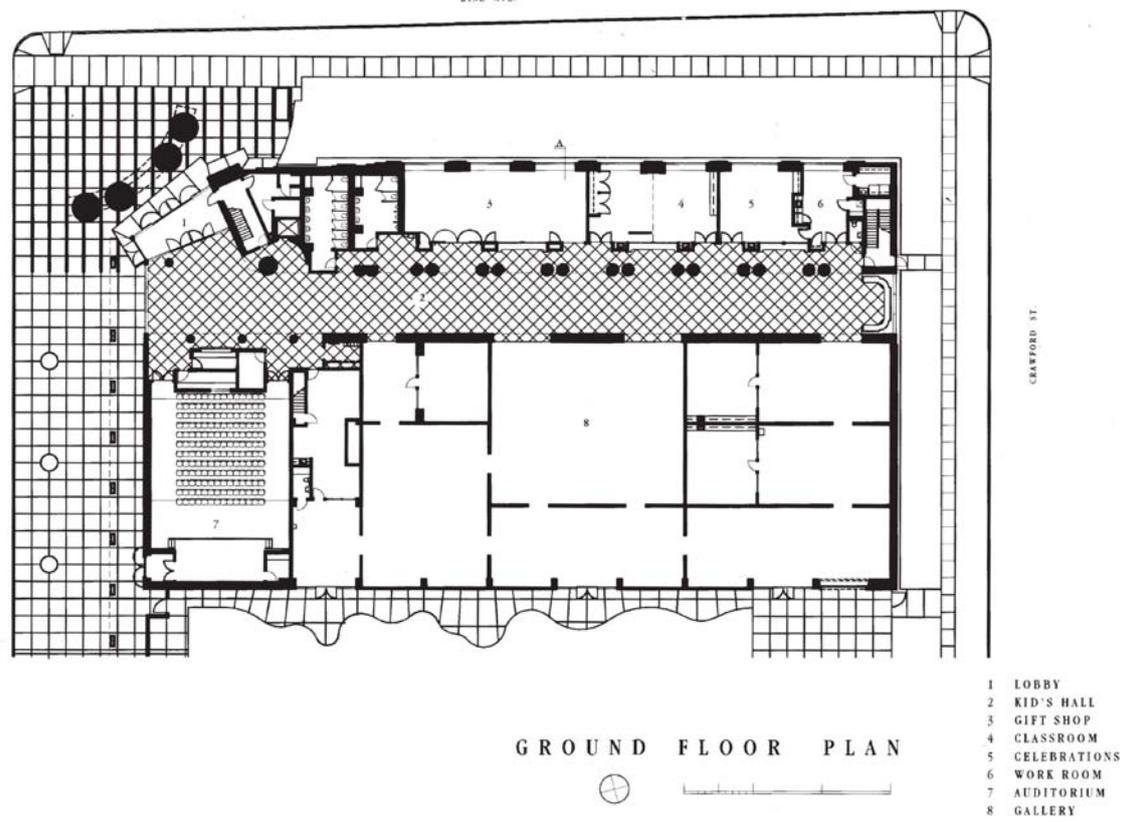


Figura C1.25-4 – Planta baixa do pavimento térreo



Figura C1.25-5 – Pórtico dos Cariakids. La Branch street.



Figura C1.25-6 e 7 – Galeria Arco Íris



Figura C1.25-8 – Detalhe do pórtico

Prêmios

- *Certificado APEX de Mérito, Associação Geral de Empreiteiros da América Inc., 1994.*
- *Prêmio de Honra do American Institute of Architects, Seção de Houston. 1993*
- *Prêmio Legado de Houston. Houston Business Journal. 1993*

1.26

EDIFÍCIO FRANK G. WELLS

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES
ASSOCIADO A HKS, INC.

LOCAL: BURBANK, CA

CLIENT: WALT DISNEY IMAGINEERING CORPORATE REAL ESTATE

CONCLUSÃO: 1998



Figura C1.26-1 – Vista geral

O edifício Frank G. Wells é um edifício de escritórios, construído para abrigar os arquivos de Walt Disney Studios. Seu nome homenageia um dos mais caros presidentes da companhia cuja gestão durou de 1984 a 1994, ano em que Wells morreu em um acidente. Possui cinco pavimentos e é adjacente ao portão da alameda principal no Estúdio Disney Burbank. É um grande edifício, projetado para relacionar-se com o simplório edifício Kem Weber, que se constitui a estrutura do campus juntamente com o grande conjunto dos edifícios Disney, com os quais se confrontam.

O edifício é projetado como um prédio de escritórios de salas comerciais em torno de um pátio interior. Os materiais modestos da construção básica são substituídos por materiais mais preciosos no momento da entrada principal.

As bobinas de filme desenhadas na fachada, em porcelana esmaltada, em duas dimensões, transformam-se em uma tira de filme em três dimensões, que se torna o signo da entrada principal. No interior do lobby são desenhadas imagens em preto e branco com as paredes cobertas em mármore digitalmente pixelado, agindo como um pano de fundo o balcão de informações em alumínio escovado e pavimentação em mármore decorado.⁶¹²

⁶¹² Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/WaltDisneyFrankGWellsBuilding01.pdf>. Acessado em 13/10/2010, às 9h e 32 min.

Prêmio:

- *Prêmio de Mérito, Society for Environmental Graphic Design Sociedade de Gráfica Ambiental Design, 2000.*



Figura C1.26-2 e 3 – Detalhes da entrada



Figura C1.26-4 – Detalhe da entrada



Figura C1.26-5 –Balcão de informações no lobby.



Figura C26.6–Interior do lobby de entrada

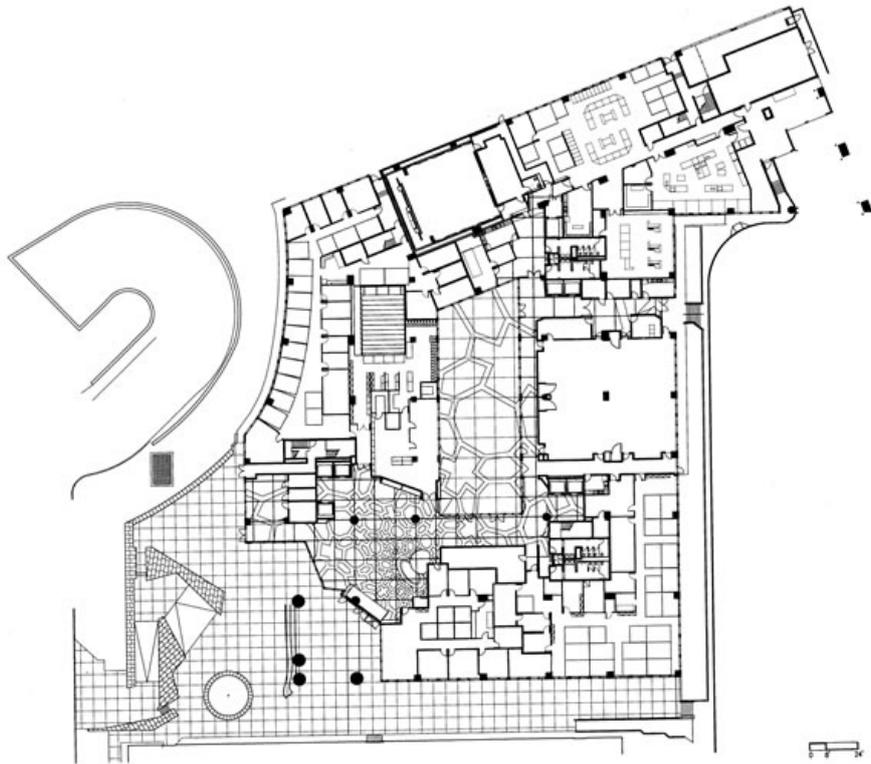


Figura C1.26-7 – Planta baixa, térreo.

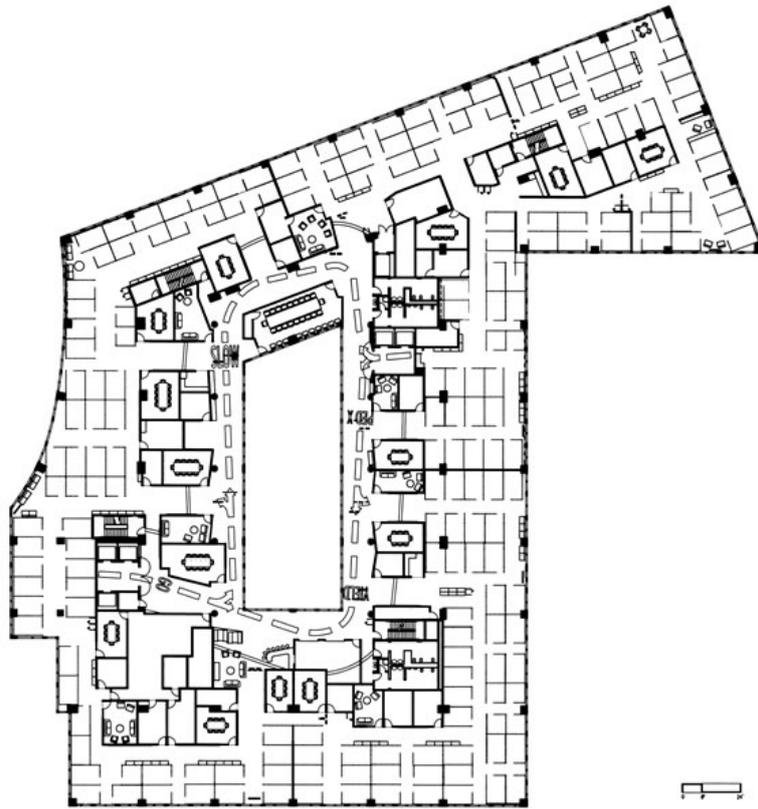


Figura C1.26-8 – Planta baixa, tipo.

1.27

FRIST CAMPUS CENTER

ARQUITETOS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: PRINCETON, NOVA JÉRSEI

CLIENTE: PRINCETON UNIVERSITY

CONCLUSÃO: 2000



Figura C1.27-1 – Fachada principal

VSBA reciclou e ampliou o antigo Palmer Hall, laboratório de física original da Universidade de Princeton, para abrigar o novo Frist Campus Center⁶¹³. A Universidade propôs um centro de campus pela primeira vez em 1920, mas o projeto não foi realizado até 1990. O Palmer Hall, historicamente importante, embora deteriorado e subutilizado, situado na periferia do núcleo tradicional do campus, com as mudanças ao longo do tempo se tornou o centro geográfico do campus. Caminhos que ligam as atividades acadêmicas, sociais, recreativas e residenciais cruzavam o local.

O projeto para o centro do campus foi pensado para reforçar estes caminhos e criar as instalações como um lócus da atividade ao longo destas rotas – destino, ponto de passagem e local de casual interação. O caminho espontâneo através das instalações passa pelos terraços deste sítio. Os visitantes vindos da direção norte que se aproximam passam através de uma nova arcada, concebida

⁶¹³ O nome se deve ao principal financiador do empreendimento, a família Frist, que conta com o Dr. Bill Frist, senador, ex-líder da maioria, que fez fortuna no negócio assistência médica privada.

como uma extensão do edifício existente, para acessar as entradas do um nível inferior de Palmer e movem-se para a direção Sul através de uma série de "ruas" internas, rodeada de lojas, *lanhouses* de estudantes e painéis informativos. No final destes caminhos há um grande hall, banhado por intensa iluminação natural, com vista para um átrio, e para a abertura sul. Um generoso lance de escada leva para uma sala de jantar, em nível mais baixo que se abre a sul para um terraço e um gramado. Múltiplas entradas são oferecidas neste nível para aqueles que vêm da direção sul.



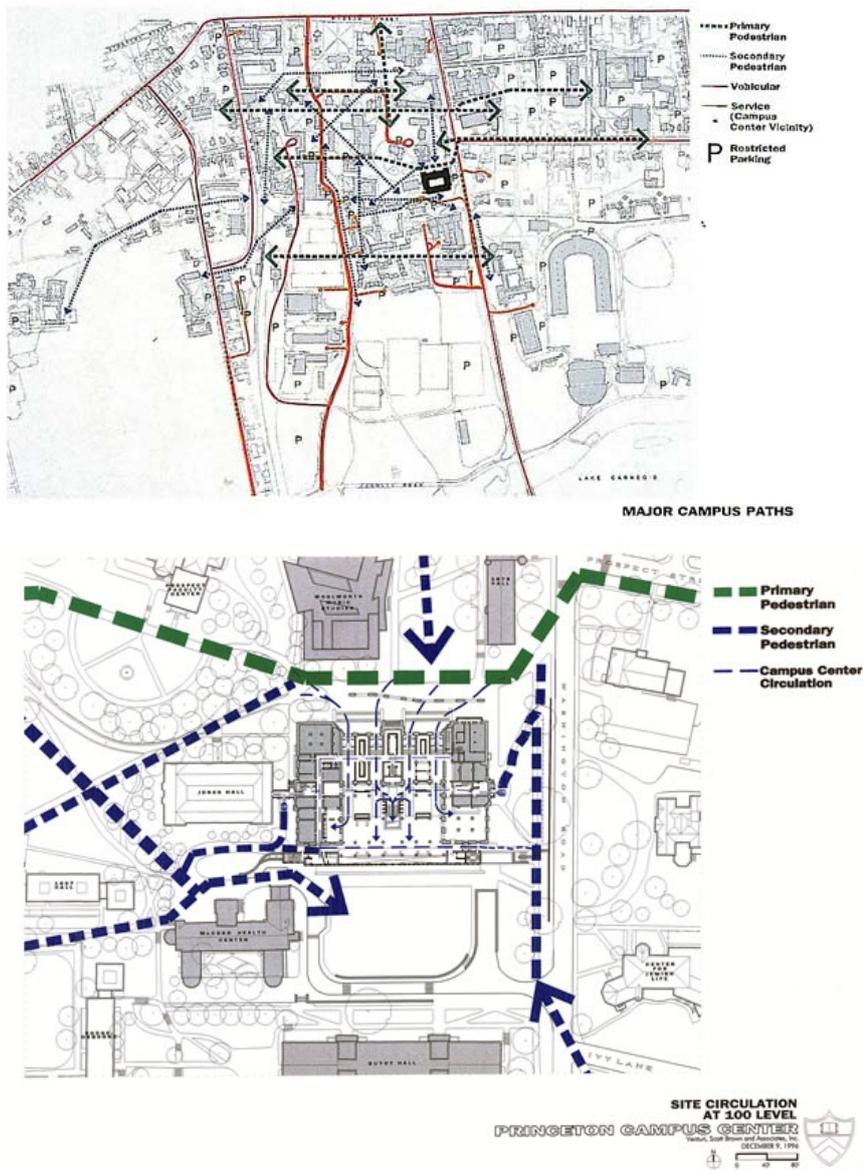
Figura C1.27-2 e 3 – Fachada oeste restaurada e edifício antes da intervenção

A adaptação de um edifício existente é adequada para um centro de campus, proporcionando a redescoberta de espaços e múltiplas vivências e utilizações. Como uma forma de construção genérica – com espaços repetitivos e generosos, facilmente adaptados para usos múltiplos - Palmer provê muitos aspectos do programa do Centro do Campus. Estes espaços são justapostos com espaços abertos e fluidos, adequadas à nova construção e que constituem a face sul do edifício como um todo.



Figura C1.27-4 – Vista atual

A nova arcada e as múltiplas entradas, ao norte, torna o conjunto mais pública de que a antes fechada fachada do Palmer Hall. Porém as qualidades do estilo Jacobino⁶¹⁴ do antigo edifício foram respeitadas. Não há ambigüidade entre o novo e o existente neste complexo. A parede fenestrada ao sul da construção nova representa a natureza singular do Frist Campus Center, uma entidade comunal e um lugar da comunidade. À noite, o interior iluminado exhibe as múltiplas camadas de arquitetura e a rica mistura de atividades.⁶¹⁵



⁶¹⁴ Segunda fase da arquitetura renascentista inglesa, após o Estilo Elizabetano, durante o reinado de James I (1603–1625).

⁶¹⁵ Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/PrincetonFristCampusCenter01.pdf>. Acessado em 11/10/2010, às 19h e 34min. Tradução nossa.

Figura C1.27-5 e 6 – Estudos da circulação do campus

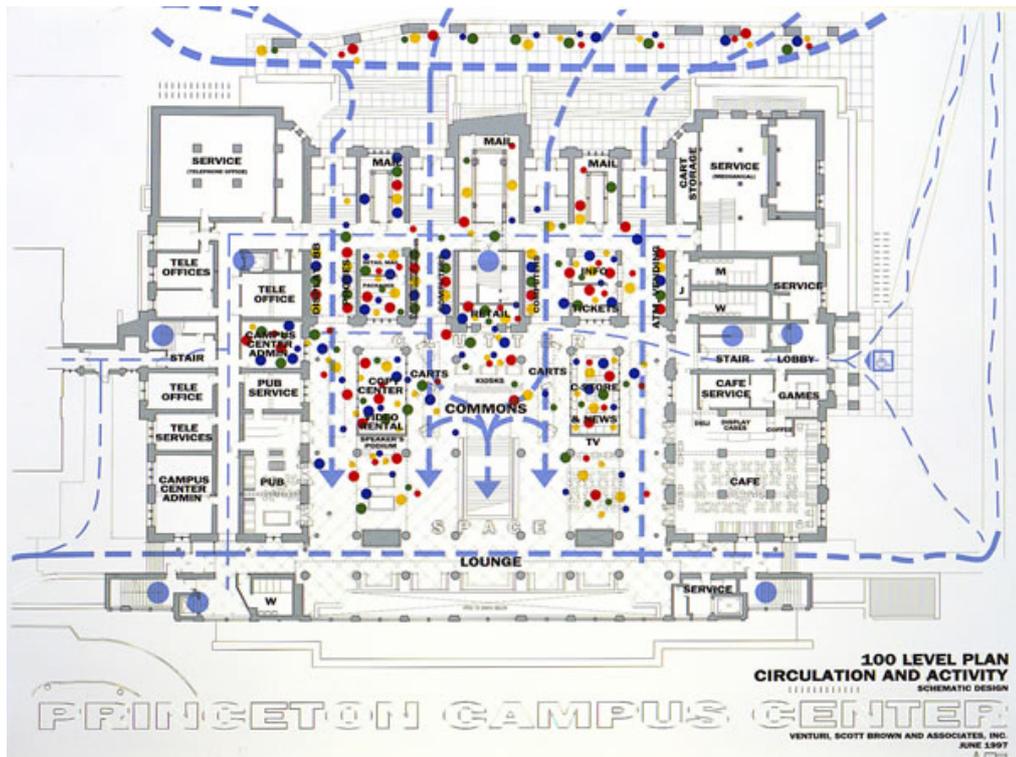


Figura C1.27-7 – Diagrama de atividades

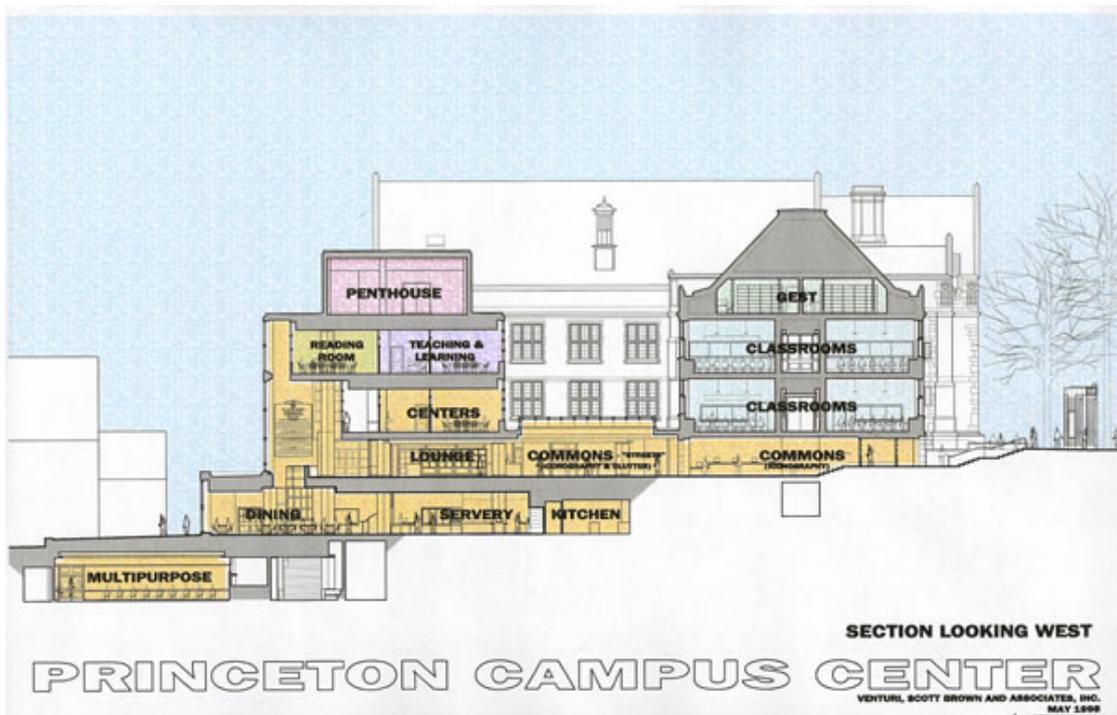


Figura C1.27-8 – Seção transversal

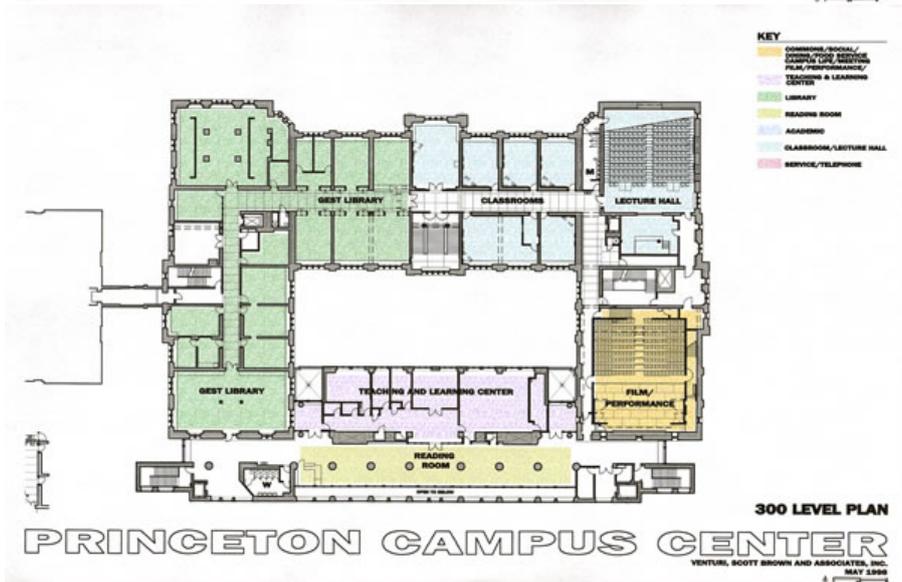
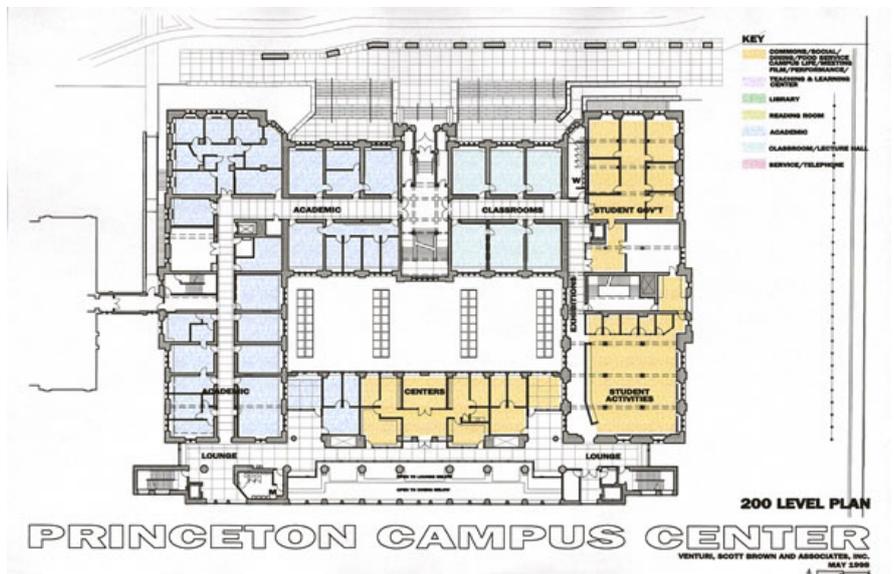
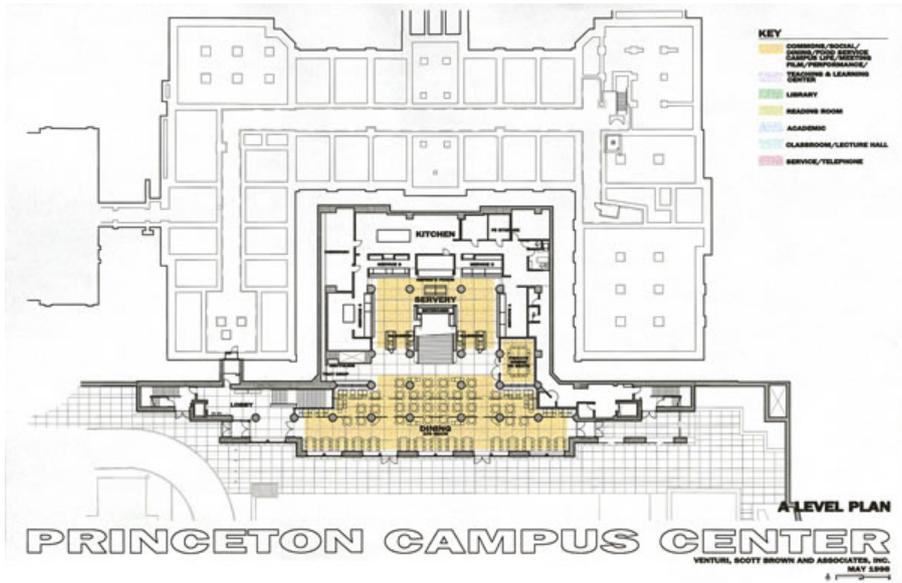


Figura C1.27-9, 10 e 11 – Planta no nível A, nível 200 e nível 300.



Figura C1.27-12 e 13 – Ruas internas e locais de encontro e estudo



Figura C1.27-14 e 15 – Restaurante e rua interna



Figura C1.27-16 – Fachada sul.

1.28

PERELMAN QUADRANGLE

ARCHITECTS: VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.

LOCAL: FILADELFIA, PENNSILVÂNIA

CLIENTE: UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

CONCLUSÃO: 2000



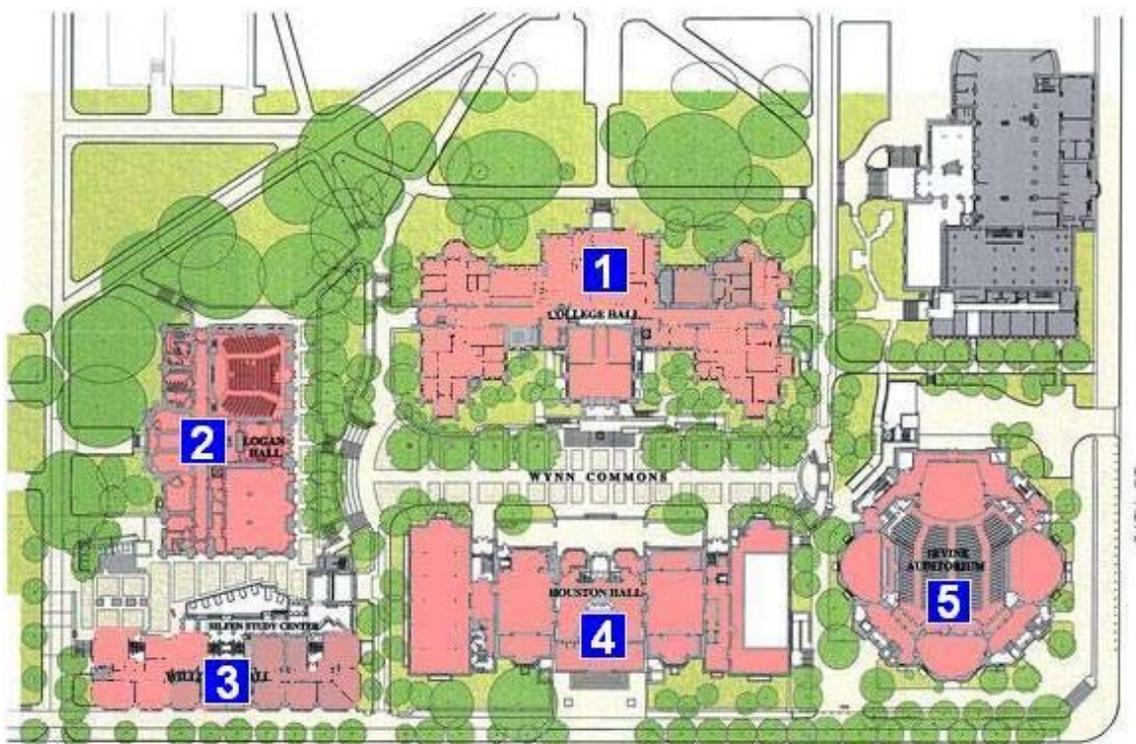
Figura C1.28-1 – Perelman Quadrangle. Winns Commons.

Ao escolher o coração histórico como sítio do centro de estudantes Perelman Quadrangle⁶¹⁶, a universidade restaurou e adaptou seus mais proeminentes, amados, e lembrados edifícios históricos para formar uma vizinhança em volta do local tradicional de reunião de estudantes. O plano envolveu uma série de etapas de planejamento e estudos de viabilidade conduzida pelos arquitetos de Venturi, Scott Brown and Associates Inc. (VSBA) para a universidade de 1988 a 1994.

No final do século XIX, o Houston Hall da Universidade da Pensilvânia, foi o primeiro centro de estudantes do país. Construído nas adjacências do College Hall (o primeiro prédio do campus), o Logan Hall, e o Auditório Irvine, e em frente aos

⁶¹⁶ O nome Perelman homenageia Ronald Owen Perelman, investidor americano que fez fortuna comprando empresas com dificuldades e revendendo-as com grande lucro. Em 1995, doou 20 milhões de dólares para a Universidade da Pensilvânia, a maior doação até então, o que permitiu as obras em questão, cujo custo total foi de 67 500 milhões. O nome Claudia Cohen Hall deve-se a uma decisão sua, por ocasião da doação. Cláudia, ex-aluna da Universidade, foi casada com Ronald de 1984 a 1993. O edifício chamou-se inicialmente Medical Hall, e teve seu nome mudado em 1904, para homenagear James Logan, antigo curador do College of Pensilvânia.

dormitórios na Spruce Street, o Houston Hall complementou as funções administrativas, acadêmicas e residenciais da Universidade. Com a expansão da Universidade da Pensilvânia, este espaço coerente, centrado no aluno, se perdeu.



1- College Hall. 2- Logan Hall (Claudia Cohen Hall). 3 – Williams Hall. 4 – Houston Hall.
5 – Irvine Auditorium

Figura C1.28-2 – Perelman Quadrangle. Planta de situação do conjunto.

O Perelman Quadrangle expande as funções originais do Houston Hall em Wynn Commons em partes do entorno do College Hall, Logan Hall (Claudia Cohen Hall), Williams Hall e o Auditório Irvine. No processo, cada um desses edifícios é preservado, adaptado, e é devolvida a sua importância, de vez que é estabelecido um quadrilátero, aumentado e reciclado. O espaço central do Wynn Commons, ladeado por edifícios de estilo gótico e vitoriano, enriquecido com árvores frondosas, lugares de estar, marcos e heráldica, devolve a imagem memorável da Universidade.

O projeto do Wynn Commons proporciona uma sensação de unificação de chegada, de lugar e de recinto. Um marco no portão de entrada anuncia a transição para o Quadrilátero, dentro do tecido histórico do campus. Um anfiteatro e uma tribuna em extremidades opostas da Wynn Commons complementam a nova entrada do edifício. O Commons é cercado por muros baixos que incentivam o encontro e descanso. Inscrições, imagens e padrões aplicados aos elementos da paisagem

adicionam interesse visual e estético. Acesso para deficientes é oferecido em todo o complexo de edifícios. Melhorias no pátio de serviço, em Irvine, com um túnel ligando a Houston, facilitam e ajudam a proteger da visão a manutenção do edifício.

O sentido de lugar e comunidade continua dentro dos edifícios. O Houston Hall foi restaurada, com a sua antiga grandeza devolvida e retoma o seu propósito original. Fechada por décadas, a entrada do College Hall para o Commons foi reaberta e concentra o Escritório de Admissões de Pós-Graduação para o Commons, tornando o Perelman Quadrangle o primeiro destino de muitos futuros alunos.



Figura C1.28-3, 4, 5 e 6 – Perelman Quadrangle. Houston Hall. Fachada, Balcão de informações, estar e restaurante.

O grande salão do Auditório Irvine foi adaptativamente restaurado como uma sala de espetáculos de 1200 lugares. Este trabalho proveu o auditório com modernas linhas de visibilidade, nova iluminação, acústica, e condições ambientais para música, fala e desempenho do órgão Curtis, um dos maiores órgãos de tubo do mundo, enquanto a sua glória cromática arquitetônica e o órgão foram preservados.

Salas de prática do estudante, uma sala de ensaios, os lobbies de pé direito duplo, e os espaços adequados nos bastidores também foram restaurados. A entrada lateral do novo campus do Commons para o Auditório Irvine incentiva o uso diário e aumenta a participação do auditório no Quadrangle.



Figura C1.28-7, 8 e 9 – Auditório Irvine . Vista frontal , sala de palestras, e auditório.



Figura C1.28-10 e 11 – Logan Hall (Claudia Cohen Hall)



Figura C1.28-12 e 13 – Silben Student Center e Williams Café.

Renovações do Logan Hall e Williams Hall (um prédio de salas de aula que datam da década de 1960) facilitam o compartilhamento de espaço para atender às necessidades dos serviços e administrativos da Escola de Artes e Ciências. Funções muito utilizadas como a galeria de arte estudantil, auditórios e salas de reuniões estão localizadas em espaços ao nível do solo. Salas ao nível da rua do Williams Hall proporcionam espaço de expansão para futuras necessidades.

Silfen Student Study Center, um novo pavilhão de estudos que funciona 24 horas, ajuda a harmonizar as construções modernas com as históricas. A nova entrada leste para Logan Hall oferece uma conexão mais direta dos escritórios administrativos do departamento de Artes e Ciências do Logan para o resto do complexo Perelman Quadrangle.⁶¹⁷



Figura C1.28-14 – Wynns Commons



Figura C1.28-15 e 16 – College Hall e vista geral

⁶¹⁷ Disponível em <http://www.vsba.com/pdfs/UniversityofPennsylvaniaPerelmanQuadrangle01.pdf>. Acessado em 14/10/2010, às 21 h e 35 min. Tradução nossa.

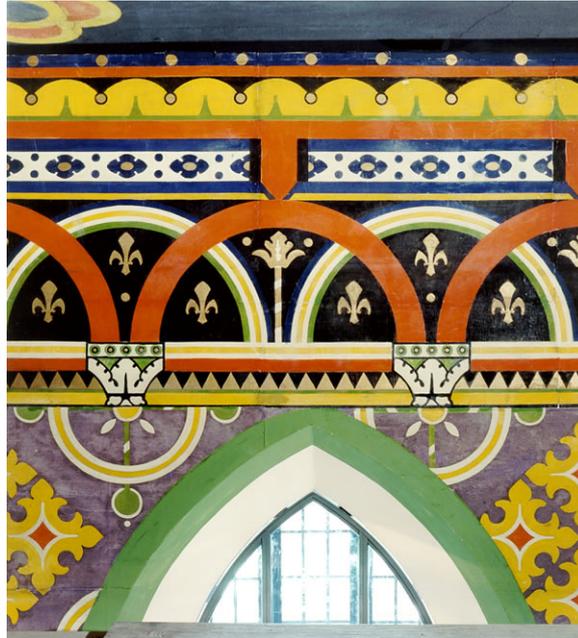


Figura C1.28-17 – Detalhe do ornamento.

Prêmio:

- *Preservation Achievement Award, The Preservation Alliance for Greater Philadelphia* (para Irvine Auditorium), 2000.

CORPUS

**2 - EXPOSIÇÃO
"OS SIGNOS DA VIDA"**

**SIGNS OF LIFE
SYMBOLS IN AMERICAN CITY**

**SIGNOS DA VIDA.
SÍMBOLOS NA CIDADE AMERICANA**

Estrutura da Exposição

A CASA

- I – A casa suburbana
- II – Elementos simbólicos da paisagem suburbana
 - A – Temas e ideais do subúrbio americano
 - B – Espaço, escala e símbolos do espaço suburbano
- III – Estilo e simbolismo da casa
 - A – Estilo e simbolismo da casa
 - B – Casas semelhantes personalizadas
 - Lewittown
 - A casa geminada
 - O bangalô

A AUTOVIA ⁽¹⁾

- I – O acesso à autovia
- II – Símbolos e signos na autovia
 - A – Espaço, escala, velocidade e símbolo na autovia
 - B – Edifícios na autovia
 - C – Autovia comercial
 - D – Anatomia dos signos

A RUA

- I – Pinturas e objetos da rua
- II – Ruas da cidade
 - A – Anatomia da rua
 - B – Espaço, escala, velocidade e símbolo
- III – Signos na rua
- IV – Símbolos e estilo
 - A – Simbolismo de locação
 - B – Simbolismo nos edifícios
 - C – Empréstimos estilísticos
 - D – Simbolismo em parques e avenidas
 - E – Ruas como símbolos
 - F – O movimento *City Beautiful*
- V – A rua na autovia
 - A – Os enclaves para pedestres em Los Angeles
 - B – Shoppings, hotéis, pátios
- VI – Conclusões. Lições arquitetônicas da casa, da autovia, da rua
 - Patos e decoração
 - Fontes simbólicas para a arquitetura atual
 - Forma e símbolo
 - Os usos da história
 - Capitalismo manipulador e seus críticos
 - Descrição e prescrição

OS SIGNOS DA VIDA
Símbolos na cidade Americana
Texto do catálogo

O que faz uma casa se parece uma casa, uma escola parecer com uma escola, ou um banco com um banco? O que faz um posto de gasolina parecer um bom vizinho? *Signos de Vida: Símbolos na Cidade americana*⁶¹⁸ pretende mostrar que os elementos da arquitetura tem um significado simbólico e envia mensagens sobre o ambiente que o faz compreensível e então utilizável por pessoas em suas vidas diárias. Por exemplo, o sinal luminoso intermitente na *Route 66* nos diz especificamente “COMA AQUI!” e seu desenho pode sugerir o tipo de refeição disponível: jantar em família, sofisticado etc. Mas fora da rodovia principal, as estradas curvas do subúrbio e seus gramados, seus telhados inclinados, entradas coloniais e janelas de venezianas, nos dizem, sem necessidade de sinais, que aqui é uma comunidade que valoriza a tradição, o orgulho da propriedade e a vida rural.

Signos de Vida é uma tentativa de investigar a estética pluralista da cidade americana e seus subúrbios, e entender o que o ambiente urbano significa para as pessoas, por meio de uma análise de seus símbolos, suas fontes e seus antecedentes. O foco está particularmente na autovia comercial do século XX no desenvolvimento suburbano porque nestes ambientes a tradição do uso de simbolismo em arquitetura é uma continuação da cidade do século XIX, considerando que em áreas mais diretamente controladas por arquitetos a tradição foi confundida ou

⁶¹⁸ Esta exibição na Renwick Gallery empenha-se em documentar a expansão suburbana, a autovia e a cidade em sua relação recíproca com a cidade do século XIX. Faz parte de um esforço mais amplo entre os arquitetos e críticos sociais para entender os gostos arquitetônicos americanos e para redefinir o papel do arquiteto. *Signos de Vida* indica a necessidade de estudar os ambientes urbanos, especialmente a mal-amada expansão suburbana, e entender os significados simbólicos nos quais as pessoas investem. A exibição aponta a uma discrepância radical entre as necessidades, gostos, e preferências do profissional – o projetista urbano, o arquiteto e planejador, o empreendedor – a cujas políticas eles servem e as pessoas cujas vidas que eles influenciam.

quebrada pelas tentativas de arquitetos modernos para erradicar a associação histórica e simbólica e a decoração da arquitetura.

Sinais de Vida estabelece que:

- A rica penetração de símbolos e sinais que existiram na cidade histórica continua na cidade de hoje, embora de forma diferente.

- Há uma onipresença de símbolos e sinais em nosso ambiente urbano que nós não reconhecemos.

- Os símbolos "comuns" e signos do ambiente comercial e residencial são significantes em nosso dia a dia.

- Aprendendo a entender nossos símbolos e signos nós vamos entender melhor a nós mesmos e nossa paisagem; este é um prelúdio necessário para melhorar aquela paisagem.

A CASA

Os elementos físicos da habitação - as estradas de acesso, casas, telhados, gramados e portas de entrada - servem a propósitos práticos como dar acesso e abrigo, mas eles também servem como meios de auto-expressão para residentes urbanos e suburbanos. Estradas sinuosas, linhas de telhado românticas, ornamentos de jardim, fachadas coloniais, portas e lanternas de carruagem são elementos decorativos com implicações simbólicas que os residentes usam para se comunicar com aos outros sobre si próprios. A comunicação é principalmente sobre status e aspirações sociais, identidade pessoal, liberdade individual, e nostalgia de outro tempo ou lugar. A principal fonte de inspiração simbólica da decoração residencial vem de história, da vida rural, patriotismo e as propriedades dos ricos. Bairros suburbanos e casas individuais - e particularmente as decorações que as pessoas acrescentam às casas e jardins, diretamente refletem estas preocupações. O conteúdo de anúncios de televisão, jornais, anúncios de auto, cartuns do *New Yorker*⁶¹⁹ e de catálogos de vendas por correspondência, usam os mesmos temas porque os meios de comunicação de massa tentam chegar ao mercado usando símbolos residenciais que ativam aspirações sociais e pessoais.

O simbolismo residencial suburbano, porém, não nos fala por que as pessoas vivem em subúrbio ou sobre os problemas eles experimentam em subúrbio; somente nos conta algumas coisas de suas aspirações enquanto eles estiverem lá. Além disso,

⁶¹⁹ Revista americana centrada na vida cultural de Nova Iorque, porém com um vasto público fora.

embora os meios de comunicação de massa sejam uma fonte interessante de informação sobre atitudes de grupo para com a casa, eles não deveriam ser assumidos como a última palavra sobre valores pessoais e sociais nos Estados Unidos. Não obstante, o uso de decoração simbólica por americanos dentro e ao redor de suas casas são uma pista importante com relação às atitudes dos americanos desde que é praticado por quase todos os grupos sociais, por jovens e velhos, ricos e pobres, locatários e proprietários, residentes de subúrbios e de cidade.

A AUTOVIA

Os signos e outdoors que nós vemos enquanto dirigimos na *Route 1* ou *Route 66* são principalmente anúncios comerciais. Suas palavras e símbolos tentam informar e persuadir o cliente potencial no automóvel. Para ser visto de longa distância e em alta velocidade, o grande signo ao lado da estrada tem que atingir o motorista, e dirigi-lo à loja atrás do estacionamento. Os produtos da loja também são anunciados na rodovia, em outdoors patrocinados pelos fabricantes. Na autovia suburbana, os edifícios são pequenos e baratos, os sinais são grandes e caros. O sinal gráfico no espaço se tornou a arquitetura da paisagem da rodovia.

A maioria dos signos da auto via são compostos de mensagens principais (*high readers*), que comunicam imagens evocativas e de fácil apreensão, secundárias (*low readers*), que dão informações específicas ("Mais de um bilhão de unidades vendidas"), e direções, ("Estacione Aqui"). Visto de longe, a mensagem principal sugere que se reduza a velocidade; então a mensagem secundária nos fala por que nós deveríamos parar e onde ir. Os arcos do *McDonald's* na autovia e o roda de carruagem no gramado dianteiro da casa suburbana servem ao mesmo propósito: cada um identifica o seu dono e recorre simbolicamente à aspiração deste, comercial, em um caso, pessoal e comunitário, no outro. Porém, os arcos parabólicos iluminados do *McDonald's*, se tornaram um símbolo nacional. Eles significam o mesmo hambúrguer onde quer que você esteja e sugere um local familiar de uma refeição rápida para o viajante em qualquer cidade. Outros clássicos tipos de edifício da autovia como o posto de gasolina e o motel procedem da mesma maneira, pela sua familiaridade e servem para identificar seus ambientes.

Signos comerciais e outdoors na auto-estrada geram no público uma gama de sentimentos, do detestar ao gostar. Poucas pessoas querem néon nas suas ruas residenciais; a maioria das pessoas aprecia a conveniência do comércio local que os signos anunciam e dos amplos estacionamentos e sistemas rodoviários que exigem para os sinais funcionarem. Embora possa a autovia não ser "bonita" no sentido usual,

é certamente vital, talvez um caos organizado, e provavelmente mais divertida do que algumas praças urbanas cuidadosamente projetadas, mas que ninguém visita. Os artistas podem amar a autovia e os preservacionistas podem detestá-la, mas os planejadores urbanos e projetistas têm que entender como a autovia funciona se eles desejam fazer prescrições sensatas para o subúrbio.

A RUA

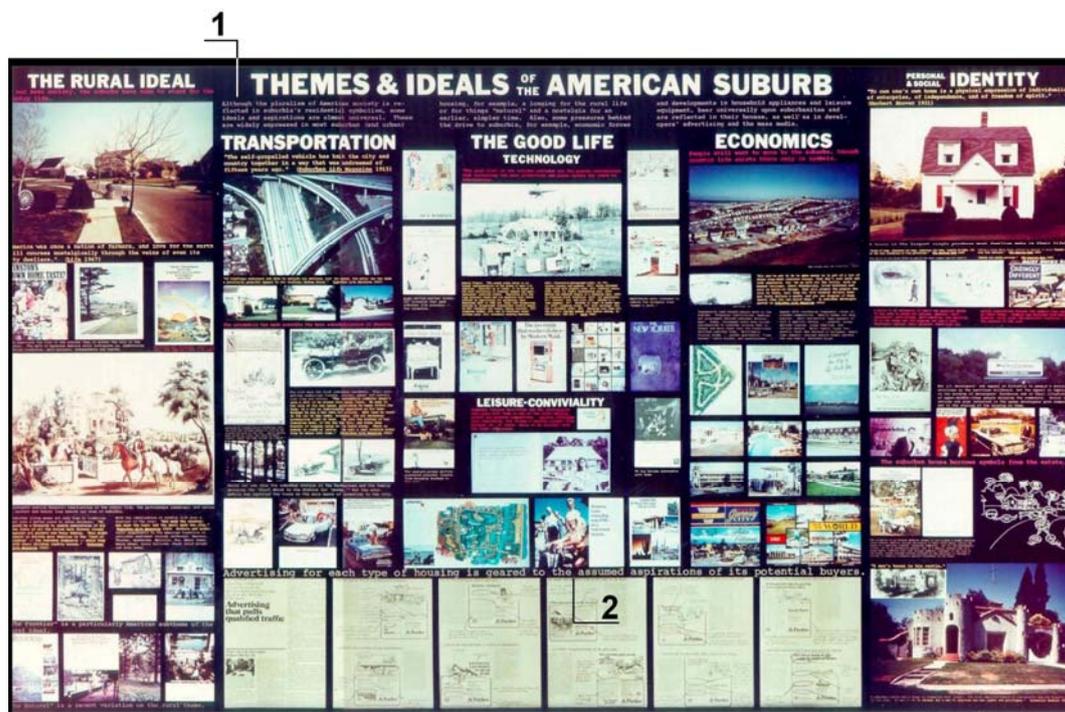
Todas as cidades comunicam mensagens – funcionais, simbólicas e persuasivas – para as pessoas, enquanto elas se movem na rua. Existem três sistemas de mensagem: o heráldico (sinais em janelas e em edifícios), o fisionômico (mensagens dadas pelas fachadas do edifício - colunas e frontões de um Banco em estilo neogrego) e o locacional (a loja de canto, a estação ferroviária, localizado ao término de rua principal).

Estes sistemas estão intimamente relacionados na cidade. Por exemplo, a prefeitura tem degraus largos, uma entrada monumental, uma torre e bandeiras para anunciar sua importância e evoca associações com o passado. O sinal que diz “Prefeitura” e evoca um passado romano pelo estilo de seu título. Prefeitura pode ser localizado em uma praça pública, mas pode também estar no meio de um quarteirão, lado a lado com um edifícios de uso comercial de menor escala. Em qualquer caso, a importância cívica de Prefeitura será sugerida simbolicamente pelo uso de um estilo arquitetônico "cívico" e decoração simbólica cívica aplicada.

Relações e combinações, nas ruas da cidade, entre sinais e edifícios, arquitetura e simbolismo, orgulho cívico e *honky-tonk*⁶²⁰, expressam uma vitalidade desordenada e produz uma unidade inesperada. Não é uma unidade óbvia ou fácil, mas derivada da complexidade de vida de cidade "que mantém, mas apenas mantém, um controle sobre os elementos em colisão que a compõem. O caos é muito próximo; não a sua proximidade, mas os esforços para evitá-lo, dão força." (August Heckscher, 1962)

⁶²⁰ Boate ou casa de dança barata, barulhenta, espalhafatosa, extravagante, e, por extensão, outro ambiente com estas características.

TEMAS E IDEAIS DO SUBURBIO AMERICANO

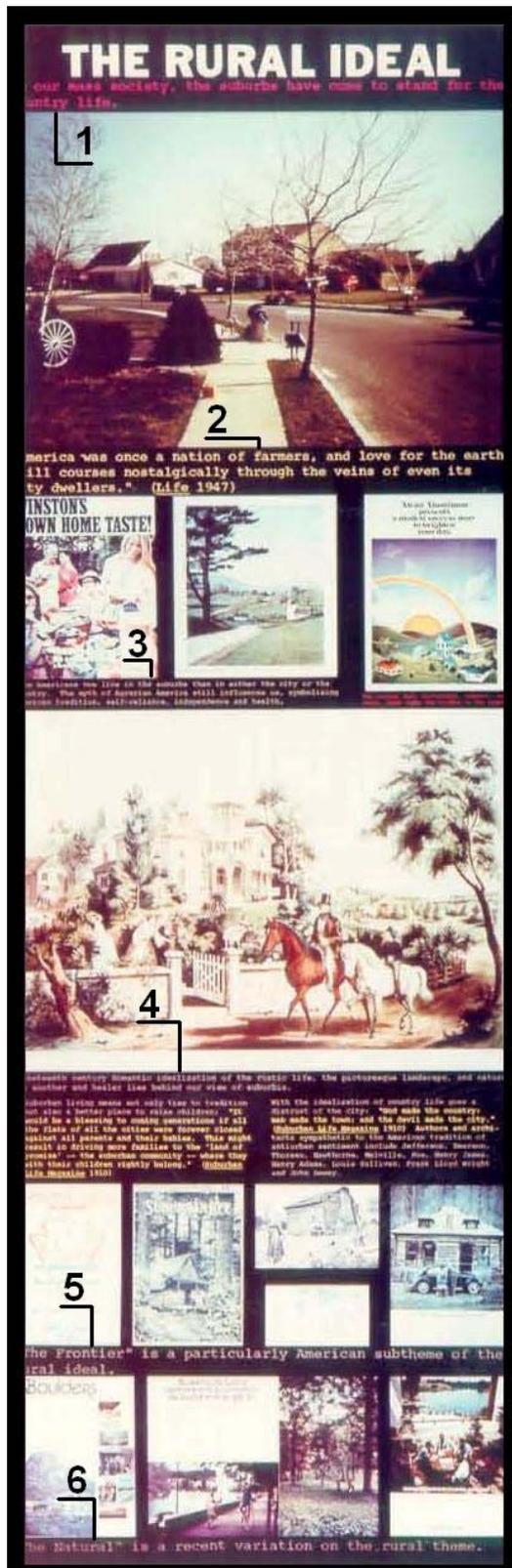


1 Embora o pluralismo da sociedade americana se reflita no simbolismo residencial suburbano, alguns ideais e aspirações são quase universais. Estes estão amplamente expressos na maioria das habitações suburbanas (e urbanas). Por exemplo, a nostalgia pela vida rural, por coisas “naturais” e pelo tempo antigo, mais simples. Há também algumas pressões como as forças econômicas e o desenvolvimento de utensílios domésticos são dirigidos a esta vida suburbana e se refletem em suas casas e também nos anúncios de empreendedores veiculados na mídia

2 Os anúncios para cada tipo de casa engrenam-se com as assumidas aspirações de seus potenciais compradores.

TEMAS E IDEIAS DO SUBURBIO AMERICANO

O IDEAL RURAL



1
 Na nossa sociedade de massas, os subúrbios tornaram-se locais da vida no campo.

2
 Os Estados Unidos eram antigamente uma nação de fazendeiros, e o amor à terra ainda corre nostalgicamente nas veias mesmo dos moradores da cidade (Life 1947)

3
 Mais americanos vivem hoje em dia nos subúrbios do que no centro ou no campo. O mito da América agrária ainda nos influencia, simbolizando a tradição americana, autoconfiança, independência e saúde.

4
 As idealizações românticas do século XIX da vida rústica, da paisagem pitoresca, e da natureza como calmante e curativo, escondem-se na nossa vida dos subúrbios.

O viver suburbano significa não apenas a ligação com a tradição como também um lugar melhor para criar as crianças: "Seria uma benção para as gerações vindouras se todos os apartamentos de todas as cidades fossem para sempre fechados aos pais e seus filhos". Isto poderia resultar na ida de mais famílias para a 'terra prometida' – a comunidade suburbana – à qual eles pertencem de direito.
 (Suburban Life Magazine. 1910)

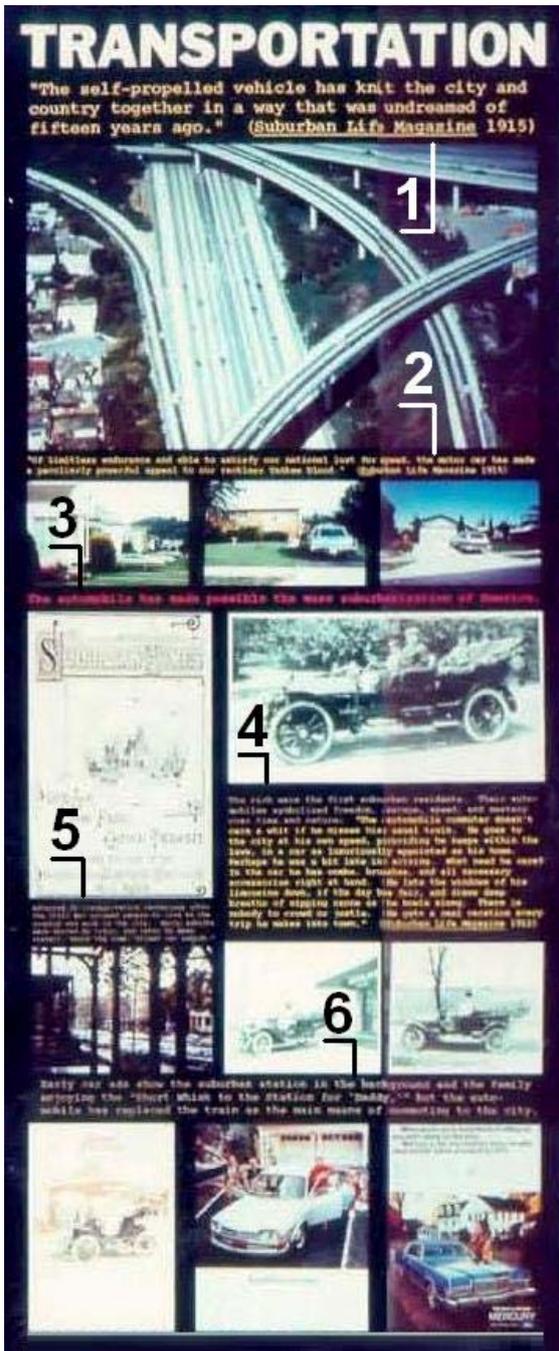
Junto com a idealização da vida no campo está a desconfiança para com a cidade: "Deus fez o campo; o homem fez a vila; e o diabo fez a cidade." (Suburban Life Magazine. 1910). Autores e arquitetos simpatizantes da tradição americana de sentimento antiurbano incluem Jefferson, Emersom, Thoreau, Hawthorne, Melville, Poe, Henry James, Henry Adams, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright e John Dewey.

5
 "A fronteira" é um subtema do ideal rural particularmente americano.

6
 "O natural" é uma recente variação do tema rural.

TEMAS E IDEIAS DO SUBURBIO AMERICANO

TRANSPORTE



1

O veículo automotor costurou a cidade e o campo de uma maneira não sonhada quinze anos atrás.

(*Suburban Life Magazine*. 1915.)

2

Com uma durabilidade sem limite e apto a satisfazer nossa avidez por velocidade, o carro motorizado fez um peculiarmente poderoso apelo a nosso temerário sangue ianque.

(*Suburban Life Magazine*. 1915.)

3

O automóvel tornou possível a suburbanização maciça dos Estados Unidos.

4

Os ricos foram os primeiros residentes suburbanos. Seus automóveis simbolizavam liberdade, fuga, velocidade e maestria sobre o tempo e a natureza: “O usuário do automóvel não se importa se perde o trem”. Ele vai para a cidade na sua própria velocidade, atento ao respeito às leis, em um carro luxuriosamente equipado como sua própria casa. Talvez ele tenha se atrasado ao levantar. O que ele precisa. No carro ele tem pente, escova e todos os acessórios necessários à mão. Ele deixa os vidros de sua limusine abaixados, se o dia está bom e dá umas boas respiradas de ozônio. Não há ninguém congestionando ou empurrando. Ele experimenta verdadeiras férias a cada viagem que faz para a cidade.

(*Suburban Life Magazine*. 1912)

5

Avanços na tecnologia dos transportes após a guerra civil permitiram às pessoas viver no campo e trabalhar na cidade. Os primeiros subúrbios eram servidos por trens e depois por transportes de massa, daí o nome “subúrbios de bondes”.

6

Anúncios antigos de carros mostram uma estação suburbana ao fundo, a família desfrutando “um pulinho na estação para buscar o “papai”, mas o automóvel substituiu o trem como mais importante meio de ligação com a cidade.

TEMAS E IDEIAS DO SUBURBIO AMERICANO A BOA VIDA



televisão – fonógrafo – rádio US\$ 1 795,00; aspirador de pó e gadgets US\$107,00, sendo descarregado com a mangueira de plástico US\$ 15,00; forno elétrico US\$ 266,00 com unidade de lavar pratos US\$ 299,00; atrás do confuso par está uma unidade de freezer US\$ 200,00, sobre os móveis de alumínio da varanda US\$ 115,00, cafeteira US\$ 17,00, torradeira US\$ 19,00 e ferro, US\$ 10,00. Atrás está um varredor de jardim US\$ 37,00, mais à direita está um cortador de grama elétrico US\$ 200,00, deslizador de alumínio US\$ 37,00; carrinho de boneca US\$ 35,00 e rádio portátil US\$ 60,00. Pairando sobre todos estes itens, o sonho supremo, um helicóptero US\$ 48 500,00.

(Life 1946)

3
Life omitiu uma outra invenção que tornou a vida suburbana possível – o telefone

4
Os utensílios tentavam eliminar o fastio do “trabalho da mulher”.

LAZER-SOCIABILIDADE

5
Instalações comunais de lazer e sociabilidade que compõem o empreendimento são dos principais argumentos de venda das comunidades planejadas. As ofertas de lazer variam regionalmente, mas enfatizam uma vida saudável fora do lar desfrutada (ou, pelo menos, que pode ser desfrutada) com a companhia certa.

6
A máquina de escape dos fins de semana impede que a liberdade suburbana se torne a escravidão ao gramado.

7
O aparelho de TV tornou-se sinônimo de lar.

TECNOLOGIA

1
“A vida saudável” nos subúrbios inclui todas o conforto que a tecnologia e produção em massa pode por ao alcance dos moradores do subúrbio.

2
Utopia familiar: “A cena acima é uma representação honesta do sonho da maioria das famílias americanas. Por fantasiosa que pareça, é baseada em seguras estatísticas de demanda dos consumidores e encomendas não preenchidas dos fabricantes. Começando com uma casa colonial em bom estado e seu generoso lote que enseja a oportunidade de ajardinamento, o que os americanos desejam em 1946 são (da esquerda no fundo para a frente) trailer conversível US\$ 2 890,00; cobertores e toalhas (sendo carregados) US\$ 50,00; escada de alumínio US\$ 22,00; conjunto de panelas de aço inoxidável US\$; máquina de lavar automática US\$ 241,00;

TEMAS E IDEIAS DO SUBURBIO AMERICANO ECONOMIA



1
As pessoas ainda desejam mudar-se para os subúrbios, embora a vida do campo exista lá apenas em símbolos.

2
“Tudo o que você tem de fazer para ganhar dinheiro é colocar um monte dessas casas de concreto mal feitas, que não custam muito e parecem caras, montá-las com todos os balagandãs tais como forros nervurados, candelabros de correntes, banheiros azulejados e uma porção de outros elementos que agradarão as pessoas que vivem em apartamentos, vendê-las por quinhentos dólares de sinal e quarenta dólares por mês, e você pode dispor dela mais rápido do que construiu.”
(Um empreendedor do casas suburbanas citado em *Suburban Life Magazine* 1911)

3
O baixo custo da terra ajudou as pessoas a mudar para o subúrbio. Instituições financeiras, bancos e o governo favoreceram o desenvolvimento suburbano. Hoje, os custos mais elevados forçaram os moradores de subúrbio a considerar conjuntos habitacionais mais densos e mais urbanos que as tradicionais casas isoladas suburbanas. Formas de conjuntos multifamiliares – apartamentos-jardim, cidades de vila, casas de pátio e quadroplices – aparecem com crescente frequência, muitas vezes em comunidades planejadas. Casas móveis são muito populares. Cada tipo residencial parece servir a um mercado específico – solteiros, jovens casais, jovens famílias e aposentados. Tipos multifamiliares frequentemente adotam a imagística das pequenas cidades da Nova Inglaterra e Europa, considerando que as casas móveis imitam a casa unifamiliar isolada.

TEMAS E IDEIAS DO SUBURBIO AMERICANO IDENTIDADE PESSOAL E SOCIAL



1
“Possuir sua própria casa é a expressão física do individualismo, da iniciativa, da independência e da liberdade de espírito.”
(Herbert Hoover, 1931)

2
A casa é a maior aquisição isolada que a maioria das famílias faz em sua vida. Possuir uma casa significa estabelecer-se em oposição a ser “tribos nômades de moradores de apartamentos na cidade.”
(The American Home, 1929)
“Nômades são frequentemente patriotas”
(The American Home, 1929)

“Orgulho do lar, reverência para com o lar, afeição pelo lar, lealdade para com o lar, estão nos fundamentos do verdadeiro patriotismo.”
(The American Home, 1929)

A águia na frente da casa é um dos símbolos mais comuns utilizados.

3
A casa é uma extensão do próprio ser físico. Passou a representar privacidade, autoridade, auto-expressão, auto-estima, auto-identidade e segurança. É o palco onde representa a própria vida. Os proprietários de casas expressam suas identidades pessoais e aspirações sociais por meio de símbolos que aplicam em seus lares. Os símbolos são tomados da história americana, da vida rural, da tradição patriótica e das propriedades dos ricos.

4
Nem todos os anúncios de empreendedores apelam tão espalhafatosamente para os esforços sociais como o outdoor de Lewittown, mas o apelo está implícito no palavreado dos folhetos de propaganda do empreendimento e em suas ilustrações de classes médias mais elevadas desfrutando a comunidade. As aspirações sociais refletem-se nos nomes que os empreendedores dão às comunidades, e no estilo das casas nelas contidas.

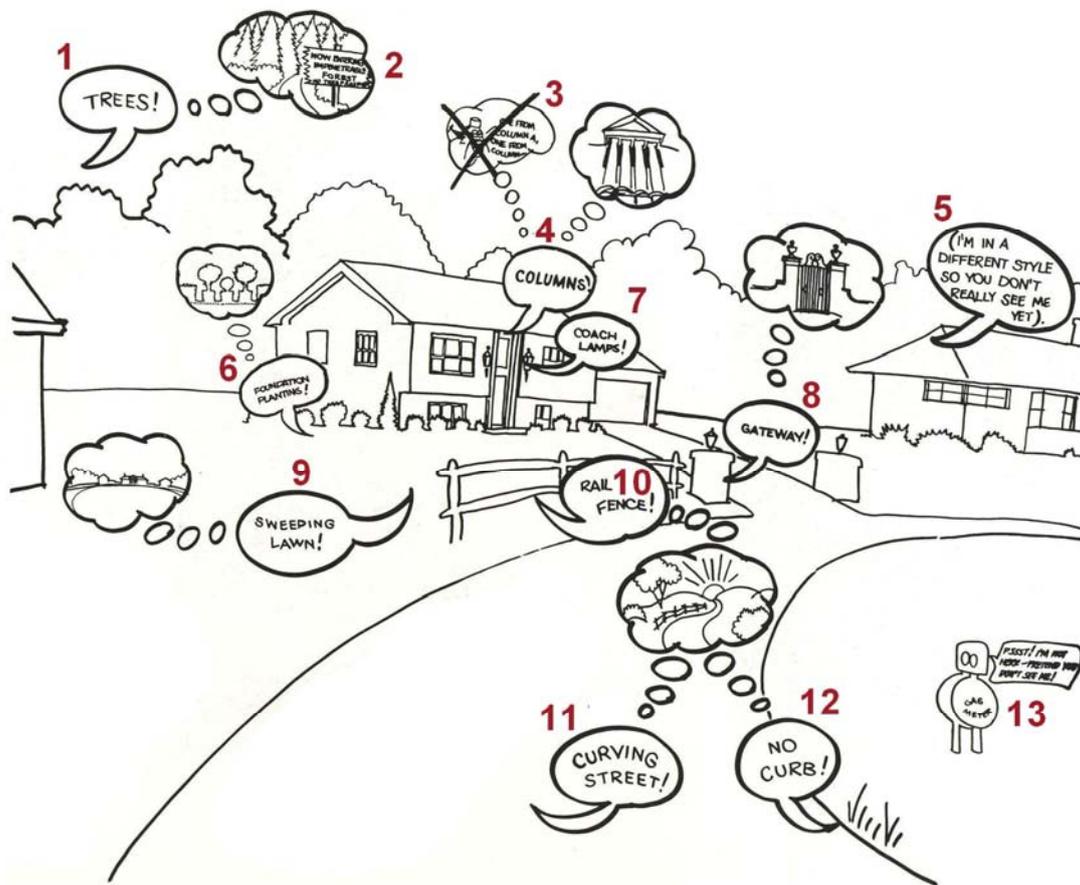
5
A casa suburbana toma emprestados símbolos de posição social.

6
Os ocupantes de uma rua medieval italiana ou de um dos *terraces* londrinos de Nash poderiam conseguir identidade na decoração de suas portas frontais, dentro da escala de uma espacialidade limitada de uma comunidade de pedestres. Mas para a vida dos moradores de subúrbio, que não mora em uma mansão anterior à guerra secessionista, mas em uma versão menor perdida em um amplo espaço, a identidade deve vir por meio do tratamento simbólico da forma da casa, ou pelo estilo oferecido pelo empreendedor ou por meio de uma variedade de ornamentos simbólicos aplicados depois pelo proprietário.

7
“A casa de um homem é seu castelo”

8
Um castelo suburbano e uma casa em *Llewellyn Park* (ilustração), o primeiro subúrbio americano a incorporar os ideais ingleses românticos em seu plano. Era para ser “um retiro para um homem exercitar seus próprios direitos e privilégios”.
(*Llewellyn Haskell*, 1852)

TEMAS E IDEIAS DO SUBURBIO AMERICANO
IDENTIDADE PESSOAL E SOCIAL
FIGURA DO PAINEL



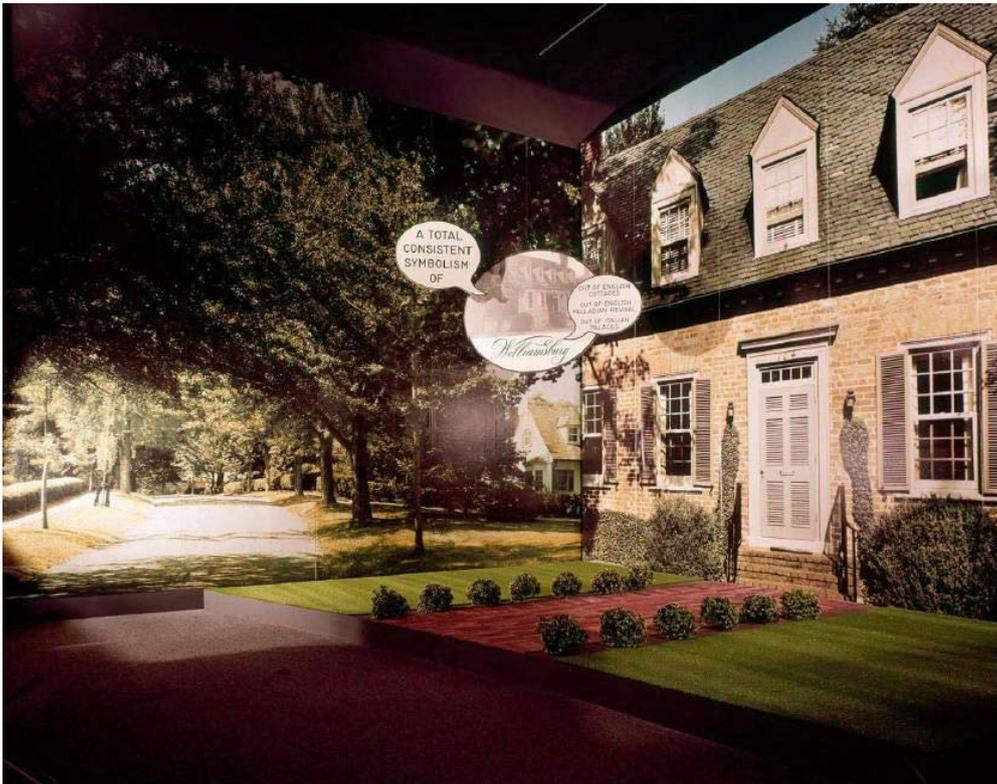
142. "Precedents of Suburban Symbols," Learning from Levittown studio, Yale, 1970

PRECEDENTES DOS SÍMBOLOS SUBURBANOS.

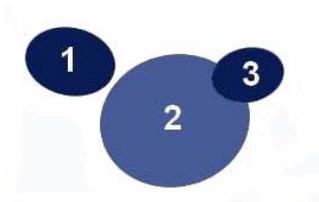
LEGENDA

- | | | | |
|---|---|----|--|
| 1 | Árvores | 8 | Portão de entrada |
| 2 | Agora a entrada da floresta impenetrável. Não ultrapasse. | 9 | Amplio gramado |
| 3 | Uma da coluna A, uma da coluna... | 10 | Cerca de grade |
| 4 | Colunas | 11 | Rua sinuosa |
| 5 | "Eu sou de um estilo diferente, portanto você não me vê ainda." | 12 | Sem curva |
| 6 | Arbustos (<i>Foundation planting</i>) | 13 | Medidor de gás. |
| 7 | Lanterna de carruagem | | "Pssst! Eu não estou aqui. Imagine que você não me vê" |

CASA SUBURBANA. SIMBOLIZAÇÃO NA FACHADA (1)



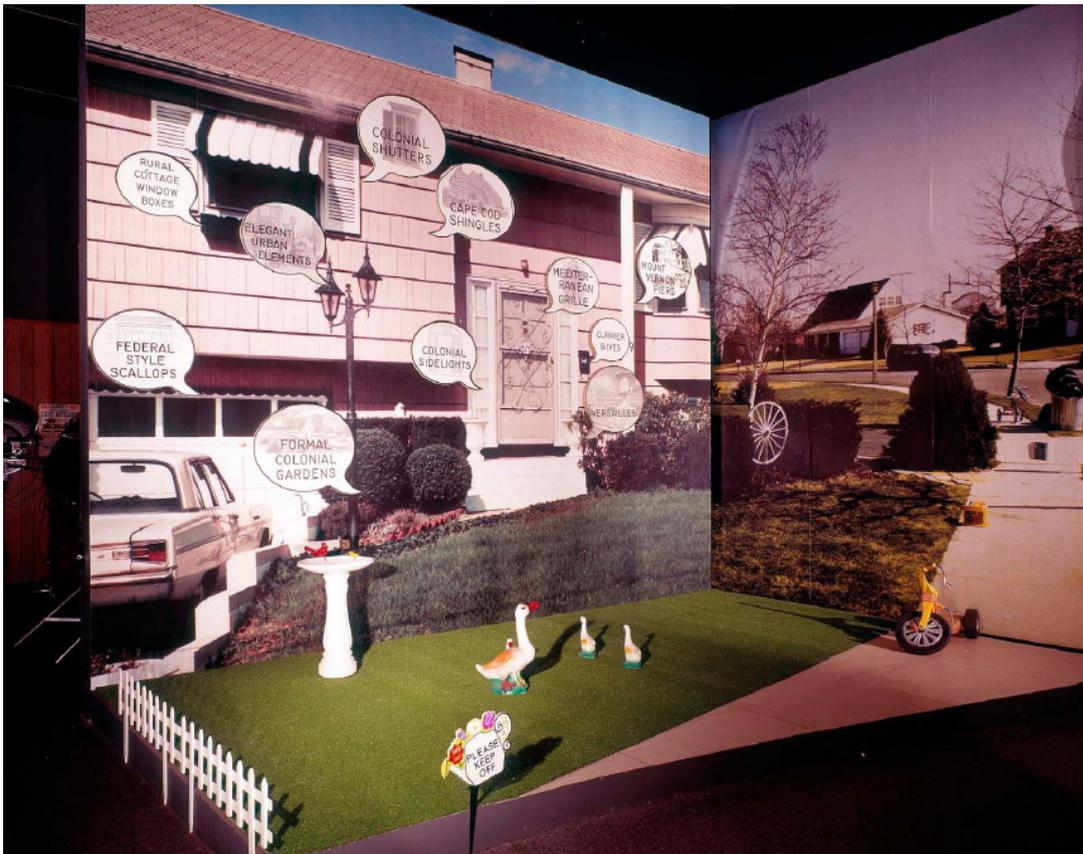
LEGENDA NOS BALÕES



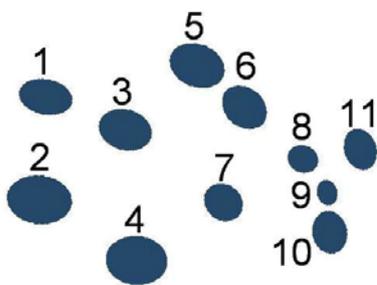
- 1 – Simbolismo absolutamente consistente de..
- 2 – Williamsburg ⁽¹⁾
- 3 – Sem as casas rurais inglesas
Sem o revivalismo palladiano inglês
Sem palácios italianos

⁽¹⁾ Cidade independente no estado de Virginia, uma das maiores referências da arquitetura colonial americana.

CASA SUBURBANA. SIMBOLIZAÇÃO NAS FACHADAS (2)



LEGENDAS DOS BALÕES



- 1 – Caixilharia de chalé rural
- 2 – Bandô estilo Federal ⁽¹⁾
- 3 – Elementos urbanos elegantes
- 4 – Jardins coloniais formais
- 5 – Venezianas coloniais.
- 6 – Peças de madeira (*shingles*) estilo Cape Cod ⁽²⁾
- 7 – Iluminação lateral colonial
- 8 – Grade mediterrânea
- 9 – Currier & Ives ⁽³⁾
- 10 – Versailles (vasos laterais)
- 11 – Montantes Mount Vernon ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ Estilo Federal. Estilo classicizante americano, semelhante ao georgeano inglês, entre 1780-1830, correspondente ao período Federal da Primeira República.

⁽²⁾ Península localizada no extremo leste do estado de Massachusetts. É um dos pontos turísticos mais visitados dos Estados Unidos durante os meses de verão, por suas praias.

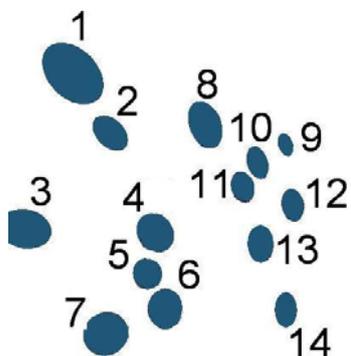
⁽³⁾ Estampa produzida por esta firma, sediada em Nova Iorque, especializada em estampas muito populares e baratas.

⁽⁴⁾ Palácio, localizado nas proximidades de Alexandria, Virgínia. O edifício foi construído em madeira, ao estilo neoclássico, propriedade de George Washington, primeiro presidente dos Estados Unidos.

CASA GEMINADA URBANA. SIMBOLIZAÇÃO NAS FACHADAS



LEGENDAS DOS BALÕES



- 1 – Grinaldas clássicas
- 2 – Art Déco
- 3 – Elegância histórica
- 4 – Porta externa (*stormdoor*) ⁽¹⁾ rural sobre porta de entrada vitoriana.
- 5 – Currier & Ives ⁽²⁾
- 6 – Serralheria colonial
- 7 – Balaustrada clássica
- 8 – Mão francesa “italianada” (*italianate*) ⁽³⁾
- 9 – Currier & Ives ⁽²⁾
- 10 – Conotação colonial
- 11 – Muros em tom pastel. Mediterrâneo ou colonial?
- 12 – Tábuas (*clapboards*) ⁽⁴⁾ Colonial
- 13 – Casa rural de Cotswold. ⁽⁵⁾
- 14 – Alvenaria rural irregular

⁽¹⁾ *Stormdoor* – Porta adicional colocada por fora de uma porta externa para proteção contra intempéries.

⁽²⁾ Estampa produzida por esta firma, sediada em Nova Iorque, especializada em estampas muito populares e baratas.

⁽³⁾ *Italianate* – Estilo do século XIX inspirado na arquitetura italiana do Século XIV, muito popular nos Estados Unidos.

⁽⁴⁾ *Clapboard* – Tábua para a revestimento exterior da casa. Característica da arquitetura da Nova Inglaterra.

⁽⁵⁾ *Cotswold* – Área rural da Nova Inglaterra.

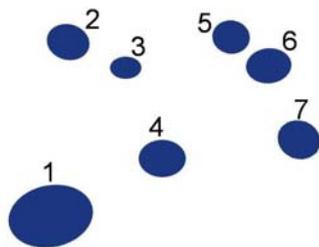
CASA RURAL. SIMBOLIZAÇÃO NO INTERIOR



LEGENDA NO BALÃO

Nesta sala, o conjunto de antiguidades americanas evoca a tradição histórica e expressa o "bom gosto" dos ocupantes. O sofá e a cadeira estofados atuais e contrastantes ai estão por questões de conforto e função.

A CASA. SIMBOLIZAÇÃO NO INTERIOR



LEGENDAS OS BALÕES

- 1 – Estilo Regência ⁽¹⁾
- 2 – Adamascado ⁽²⁾ século XVIII
- 3 – Art Déco
- 4 – Mesa de centro estilo Renascença
- 5 – Cortinado georgeano ⁽³⁾
- 6 – Salão século XVIII
- 7 – Elegância Neo-Regência

⁽¹⁾ Estilo Regência. Corresponde ao final do período Geogeano, no tempo em que George IV era príncipe regente. Assemelha-se ao estilo Federal, nos Estados Unidos e ao estilo Império, na França

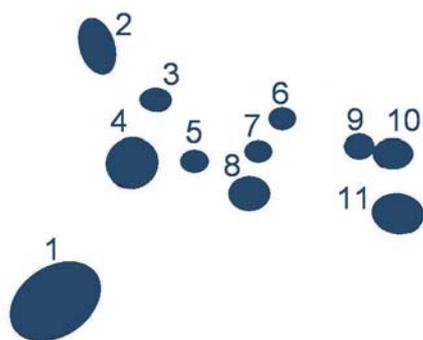
⁽²⁾ Tecido lustroso (de linho, algodão, seda ou raiom) feito com padrões planos tecidos em setim em fundo plano em teares jacquard.

⁽³⁾ Nome dado aos estilos arquitetônicos correntes nos países de fala inglesa entre 1720 e 1840, período do reinado dos monarcas da Casa de Hanover, George I, II, III e IV. O estilo caracterizava-se por um neopaduanismo empírico e idealista e está inserido em uma tendência ampla, correspondente ao Neoclassicismo.

CASA RURAL. SIMBOLIZAÇÃO NO INTERIOR



LEGENDA NOS BALÕES



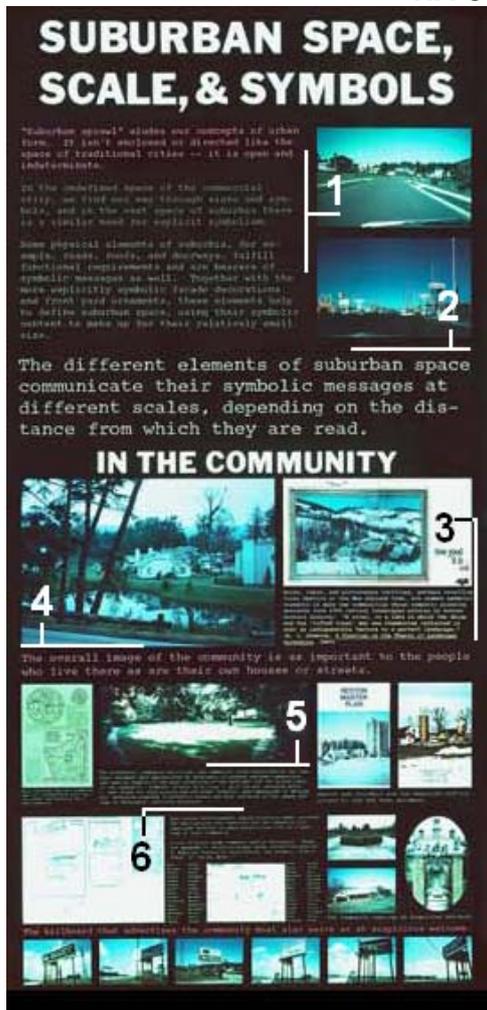
- 1 – Mesa colonial rural
- 2 – Calor colonial (Convival)
- 3 – Gazebo estilo regência ⁽¹⁾
- 4 – Confortável Chippendale ⁽²⁾
- 5 – Pavimentação em tijolos coloniais
- 6 – Parque inglês
- 7 – Estilo regência ⁽¹⁾
- 8 – Jardim japonês
- 9 – Lembrança da Bauhaus
- 10 – Clube eduardiano ⁽³⁾
- 11 – Colonial rural

⁽¹⁾ Estilo Regência. Corresponde ao final do período Geórgico, no tempo em que George IV era príncipe regente. Assemelha-se ao estilo Federal, nos Estados Unidos e ao estilo Império, na França.

⁽²⁾ Chippendale. Estilo de móveis do século XVIII em diante que combinava fantasiosamente o gótico inglês, o paladianismo, o *rocaille* francês, entre outras fontes. O Nome deriva da fábrica de móveis de Thomas Chippendale.

⁽³⁾ Club chair – tipo de poltrona. Estilo Eduardiano, também chamado Barroco Eduardiano. Vigente durante o período eduardiano (1901-1910), reinado de Edward VII.

ESPAÇO SUBURBANO, ESCALA E SÍMBOLOS (1) NA COMUNIDADE



1
A “expansão suburbana” escapa aos nossos conceitos de forma urbana. Não é limitado ou dirigido como o espaço da cidade tradicional – é aberto e indeterminado. No indefinido espaço da faixa comercial, nos achamos nosso caminho no meio de signos e símbolos, e no vasto espaço do subúrbio há uma necessidade similar de simbolismo explícito. Alguns elementos físicos do subúrbio, por exemplo, estradas, telhados, e portas de entrada preenchem necessidades funcionais e são portadores de mensagens simbólicas também. Juntamente com a decoração das fachadas, mais explicitamente simbólicas e ornamentos de jardim, estes elementos ajudam a definir o espaço suburbano, usando seu conteúdo simbólico para maquiar seu tamanho relativamente pequeno.

2
Os diferentes elementos do espaço suburbano comunicam suas mensagens simbólicas em diferentes escalas, dependendo da distância a partir da qual são lidas.

NA COMUNIDADE

3
Bosques, lagos e silhuetas de telhados pitorescas, quem sabe lembrando a América Rural, ou as cidades da Nova Inglaterra, são elementos simbólicos comuns em muitas novas comunidades cujo planejamento romântico descende da paisagem do século XIX, como estabelecido por Andrew Jackson Downing: “Um rio, ou um lago, no qual o céu e os tufos de árvores podem se contemplar refletidas, é sempre um traço indispensável a uma paisagem perfeita”.
(A. J. Downing. *A treatise on the theory of landscape gardening*. 1849)

4
A imagem geral da comunidade é tão importante para as pessoas que lá vivem como suas próprias casas e ruas.

5
Os cinturões verdes, equipamentos comunitários e áreas comerciais prescritas pelo movimento “New Town” foram apropriados pelos empreendedores das comunidades planejadas suburbanas e utilizadas como símbolos das boas intenções do empreendedor e cordialidade da comunidade. Instalações de lazer comunitárias, pistas de golfe, piscinas, eram enfatizadas nos programas de marketing para os potenciais compradores e eram repetidas em imagens e copias das brochuras publicitárias.

6
Anúncio de vendas empregam nomes evocativos, figuras e descrições que associam a nova comunidade com versões idealizadas da vida da alta classe média em pequenas cidades ou comunidades rurais. Os nomes usados pelos empreendedores estão ligados a nomes evocativos tirados da história americana ou inglesa ou da horticultura. Por exemplo “Serra Real” ou “Mansão do Gafanhoto”

ESPAÇO SUBURBANO, ESCALA E SÍMBOLOS (2) PELA RUA



NA RUA

7

Ruas suburbanas curvas são o equivalente da estrada rural curva que leva à casa. As curvas foram introduzidas nos primeiros subúrbios planejados para parecerem pitorescas e evitar a monotonia da grade urbana. O padrão de ruas curvas é ainda o maior organizador do espaço suburbano atual.

8

A vista da rua suavemente encurvada é a dos contínuos gramados e casas bem distante da estrada.

9

O gramado frontal é importante e formal. Com suas árvores, cercas, arbustos e ornamentos, é o cenário para a maior parte da comunicação simbólica suburbana. A clareza da sua aparência é um indício de posição social e boa cidadania. O afastamento dá privacidade à mansão suburbana, separando-a da estrada. A área frontal é simbolicamente importante mesmo quando o gramado é escasso e mesmo quando é de concreto pintado.

10

No limite entre a rua pública e o jardim privado, caixas de correio, cercas, e marcadores de entrada definem os limites do espaço suburbano e anunciam a propriedade.

11

A decoração da caixa de correio é intensamente pessoal. O simbolismo rural é discernível na locação dessas caixas no lado da estrada e em sua decoração; o celeiro é um tema popular.

A paisagem suburbana frequentemente não tem cercas. Os advogados da paisagem informal do século XIX acreditavam que “as cercas estão entre os mais ofensivos e inimaginativos objetos nos ambientes rurais”. (A. J. Downing. *A Treatise on the Theory of Landscape Gardening*. 1849) As cercas eram inicialmente proibidas em Lewittown para manter a atmosfera de parque, mas os residentes desafiaram esta restrição e atualmente vêem-se fragmentos de cercas como dos mais comuns ornamentos exteriores. A paisagem romântica é mantida, entretanto, uma vez que as cercas de Lewittown são extremamente simbólicas e vestigiais. Elas aludem, mais do que definem, a propriedade. A cerca de estacas são uma universalidade e são encontradas nas periferias, em Lewittown, em parques de trailers, e nas casas urbanas.

ESPAÇO SUBURBANO, ESCALA E SÍMBOLOS (3) A PARTIR DA CURVA



1
As pistas de asfalto curvas no subúrbio lembram a entrada majestosa das mansões, onde a velha estrada de carruagem sai da estrada no limite do portão e continua em suaves curvas até a mansão. (A. J. Downing. *A Treatise on the Theory of Landscape Gardening*. 1849)

2
Os passeios de pedestres curvos originam-se nos caminhos dos jardins românticos que se defletem para propiciar novas vistas. Os caminhos formais se originam dos jardins formais europeus.

3
O gramado é um palco, a fachada é um pano de fundo, e a linha do telhado é uma silhueta romântica.

4
Carros e veículos de recreação na pista sugerem status social e simbolizam mobilidade e lazer. A casa ao fundo empresta status ao carro.

5
O ornamento eclético sobre e ao redor da casa relativamente pequena atua como um catalisador entre a casa e a curva, chegando até o observador através do gramado, ligando a arquitetura simbólica ao veículo em movimento. A casa decorada e o gramado promovem um impacto que a articulação arquitetônica pura jamais faria, pelo menos a tempo, antes que você atinja a próxima casa.

6
Postes de iluminação e placas com o nome são comumente usados no subúrbio como marcas. Esses postes fazem uma romântica e barata alusão à América colonial, Londres do século XIX ou Nova Orleans. Estas associações são reforçadas pelo cinema, cartões de Natal e restaurações históricas, tais como Williamsburg. Lanternas produzidas comercialmente são frequentemente adornadas com placas de nome, ornamentos e decoração sazonal. As placas com nome podem estar isoladas ou ligadas a outra marca de entrada. Como as caixas de correspondência, elas tendem a expressar um simbolismo mais idiossincrático e pessoal do que outros ornamentos de jardim.

7
Ornamentos em jardim aparecem nas casas suburbanas em todos os grupos de renda, mas os mais elaborados acontecem na classe trabalhadora e nas vizinhanças de renda média. À medida que o preço das casas aumenta, as placas com nomes e postes de iluminação passam a ser a decoração mais comum. Jardins formais suburbanos derivam dos jardins formais dos estados americanos, que por sua vez são baseados nos jardins formais europeus.

ESPAÇO SUBURBANO, ESCALA E SÍMBOLOS (4) NA SOLEIRA



NA SOLEIRA

1

A fachada frontal é a superfície na qual o construtor aplica os mais elaborados elementos estilísticos. Os residentes a embelezam com venezianas, luminárias ornamentais, portas suplementares, mensagens pessoais e decorações sazonais, e a mais onipresente de todas as decorações, a bandeira americana e a águia. Residências com frontais estilizados e fundos lisos “*Queen Anne* na frente e *Mary Anne* nos fundos” são tão comuns que oferecem à mídia uma constante fonte de comentários. Em casas mais baratas, a principal fonte imagética são os próprios ocupantes. A imagética “faça-você-mesmo” é

frequentemente utilizada e é estilisticamente inconsistente. Mas é também algo vital, espontâneo e intensamente pessoal.

2

A frente da casa é tratada como uma espécie de outdoor tanto pelos residentes como pelos construtores.

3

O gramado frontal varia desde elaboradas ameixeiras até blocos de concreto pintados de verde. O plantio é frequentemente combinado com estátuas, luminárias, vasos de plantas, antiguidades rurais e placas decorativas colocadas simetricamente que flanqueiam a porta de entrada e aglomeram-se na parede frontal.

4

Um símbolo de hospitalidade e calor, a porta de entrada é o primeiro elemento da decoração simbólica.

5

A porta em painéis com frontão barroco é associada à virtude clássica e à América colonial.

A porta colonial rural é uma imagem rural popular na cidade.

As portas de garagem são frequentemente pintadas decorativamente. Suas dobradiças podem lembrar as portas coloniais rústicas e portas de celeiro.

O pórtico frontal, nas antigas vizinhanças da cidade, era um centro social e um ponto privilegiado de observação da cidade. Nas novas casas suburbanas o pórtico como estar externo foi substituído pelo pátio dos fundos, mas um pórtico vestigial pode ter sido retido como referência histórica e como proteção climática da porta principal.

6

Os materiais de construção são também simbólicos. Tijolo, pedra, azulejos e *shingles* denotam “pessoas substanciais”. Madeira lembra colonial. Paramentos de alumínio e contraplacados são fabricados para parecerem madeira. As cores de Williamsburg influenciam a pintura de casas através do país.

ESPAÇO SUBURBANO, ESCALA E SÍMBOLOS (5) NO QUINTAL e NA LATERAL



NO QUINTAL

1

O quintal e o pátio suburbanos propiciam uma área de estar informal descoberta e contém a churrasqueira, a piscina e um depósito e ferramentas.

2

A fachada dos fundos carrega menos imagens simbólicas do que a frente.

ÁREA LATERAL

3

A área lateral entre casas não é nem privada suficiente para o uso da família nem pública o suficiente para a comunicação simbólica.

4

Janelas laterais são pouco notáveis do exterior para proteger a privacidade das pessoas no interior. Os limites laterais e dos fundos podem ser sugeridos simbolicamente por vegetação.

ESPAÇO SUBURBANO, ESCALA E SÍMBOLOS (6) NA CASA



NA CASA

1

“Em casa conforto e um estilo correto...”
Tennessee Ernie Ford para *Comfort-Mates*

Dentro da casa, assim como fora, a decoração simbólica derivada da História, do mundo “natural”, da fazenda, e da situação dos ricos, é usada para expressar sentimentos familiares, sociais e pessoais. Estes sentimentos e as aspirações por detrás deles refletem-se de volta para consumidores potenciais por meio da mídia. A comparação entre os anúncios novos e antigos enfatiza mudanças simbólicas com as mudanças nos usos e estilos de vida.

2

Na maioria das casas, a seqüência de entrada, através dos espaços de estar para a área dos quartos é também uma seqüência do público para o privado.

3

Isto é particularmente verdadeiro na casa do século XIX e início do século XX, onde o uso dos quartos era mais especificamente definido do que hoje e onde havia uma gradação de simbolismo do comunal para o pessoal. Por exemplo, retratos de antepassados estavam na sala de estar ou jantar, troféus e lembranças pessoais no estúdio, e fotografias da família no dormitório.

Hoje em dia, a recombinação de compartimentos indica uma mudança no tipo de imagística. Um estúdio ou uma sala íntima é uma área de estar com imagística pessoal, mais do que pública; a cozinha, no espaço cozinha-jantar-estar pode ter gabinetes que não diferem muito dos gabinetes que abrigam o aparelho de TV.

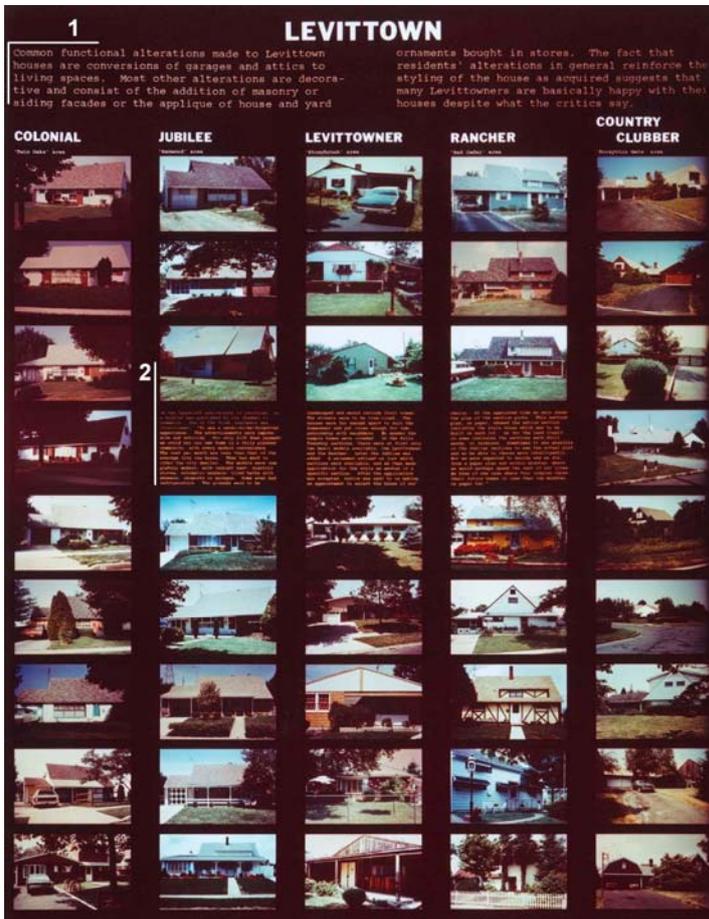
4

Tradicionalmente, a lareira tem sido o grande símbolo do lar e é quase sinônimo deste.

FIGURA DO PAINEL



LEVITTOWN



1
Alterações funcionais comuns feitas nas casas de Levittown são conversões de garagens e áticos em espaços de estar. A maioria das outras alterações é decorativa e consiste na adição de alvenaria ou revestimentos ou aplique de ornamentos na casa ou no gramado. O fato de que as alterações dos residentes reforçam o estilo da casa como foi adquirida sugere que muitos moradores de Lewittown estão basicamente felizes com suas casas a despeito do que os críticos dizem.

2
No vigésimo aniversário de Lewittown, uma brochura foi publicada pela Câmara de Comércio. Um dos primeiros residentes foi entrevistado;

“Foi uma experiência para não ser mais esquecida. Os anúncios eram impressionantes e convincentes. Por apenas US\$ 100,00 de sinal nós poderíamos comprar nossa própria casa em uma comunidade totalmente planejada, com todos os equipamentos modernos. O custo por mês era menos do que das asas geminadas da cidade. Eles tinham muito a oferecer ao morador da cidade. Os

modelos eram completamente modernos, com aquecedor, fornos elétricos, lavadeiras automáticas, banheiros azulejados com ducha, garagens. Alguns tinham até geladeira. Os jardins deveriam receber tratamento paisagístico e incluíam árvores frutíferas. As ruas eram arborizadas. As casas eram suficientemente distantes umas das outras para agradar ao proprietário, mas suficientemente próximas para estabelecer o companheirismo na vizinhança. Não se pense que as casas de mostruário estavam superlotadas. Na seção *Falls Township* havia dois modelos básicos disponíveis: o *Lewittowner* e o *Rancher*. Depois veio o *Jubilee*. Um vendedor nos avisava quais seções estavam disponíveis e então nos candidatávamos para o estilo que queríamos em uma específica seção.. Depois que éramos aceitos, nos convocavam para uma reunião para selecionarmos a casa de nossa escolha. Na reunião nos mostravam a planta do loteamento. Esta planta mostrava a seção inteira incluindo o estilo de casa que deveria ser construído em cada lote. Em alguns locais, as seções eram ainda florestas ou fazendas. Algumas vezes era possível, na seção *Jubilee*, visitar lote, e assim escolher de maneira mais inteligente. Mas deveríamos decidir, e o fazíamos, em uma planta e em minutos, onde passaríamos talvez o resto de nossas vidas. Sabemos de um caso em que quatro casais escolheram suas casas futuras em menos de dez minutos. No papel também.

ESPAÇO, ESCALA, VELOCIDADE E SÍMBOLO



1
O pedestre no centro da cidade pode perceber vitrines de lojas, letreiros, e portas de entrada que estão imediatamente ao seu lado no mesmo lado da rua ou a aproximadamente trinta metros do outro lado, se a rua não está muito abarrotada.

3
A *Main Street** de uma cidade pequena pode ter seus problemas de estacionamento e congestionamento, mas ainda pode comunicar com o automóvel tanto quanto com o pedestre. A menos que o controle estético o proíba, os signos se salientam perpendicularmente dos edifícios. Vitrines dominam o meio-ambiente do pedestre. Postos de gasolina ocupam as interseções. Restaurantes ocupam os lotes de esquina e os cafés de beira de estrada adaptam seus padrões e imagética aos locais da rua central.

A rua principal do oeste com suas falsas fachadas e marquises é dimensionado para o lento movimento dos pedestres, cavalos e carruagens.

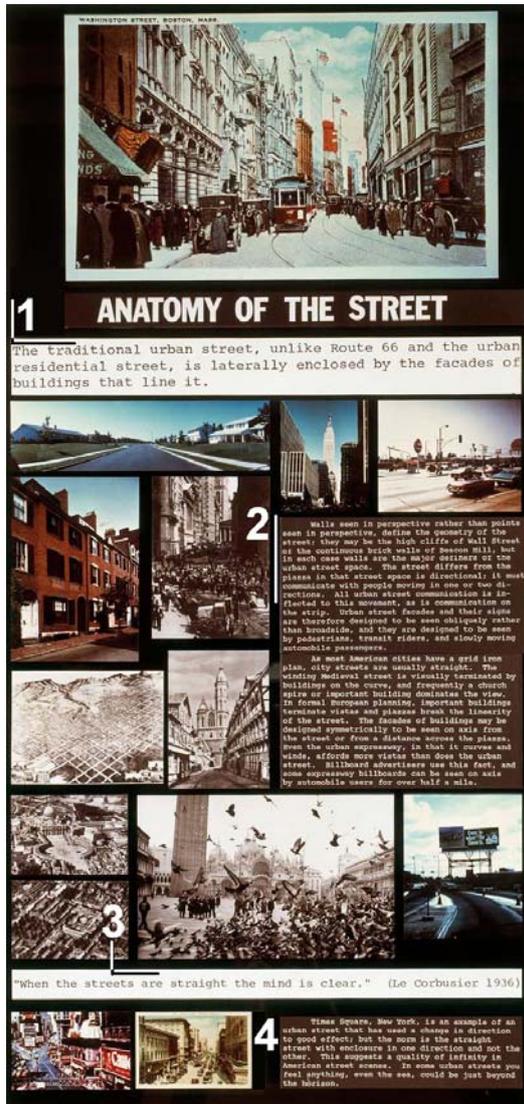
O bazar do oriente médio não contém signos: a *strip** de Las Vegas é composta virtualmente apenas de signos. No bazar, a comunicação funciona por proximidade. Ao longo de suas pequenas ilhas, os compradores sentem e cheiram o produto, e o comerciante aplica a persuasão oral. Nas ruas estreitas da cidade medieval, embora existissem signos, a persuasão se dá pela visão e pelo cheiro do doces reais através da porta e vitrine das padarias. Na *Main Street*, anúncios para pedestres e letreiros para motoristas, são igualmente proeminentes. Na *strip* comercial, as vitrines do supermercado não contêm anúncios; o grande signo domina o estacionamento para conectar o motorista à loja. Os Shoppings Centers fora da autovia voltam, nos *malls*, à escala da rua medieval.

Signos acima da cabeça e a ângulos retos dos edifícios têm maior visibilidade do que aqueles baixos e que estão paralelos às fachadas. Edifícios e signos nas esquinas são mais visíveis que aqueles no centro dos quarteirões. Estes signos são usualmente maiores que os outros e são projetados para serem vistos de mais longe. Em algumas áreas de pedestre de alta densidade, as multidões obscurecem a visibilidade de vitrines e signos baixos, e esquinas e área superiores são utilizados para todas as mensagens importantes. Nestas áreas abarrotadas a calçada se torna a via expressa das pessoas e os signos e a comunicação começa a aparecer com os signos da via expressa.

Em ruas urbanas, quanto mais altos são os edifícios e mais estreitas as pistas, menor é a possibilidade de ver uma fachada na totalidade e menor é o senso de simetria, exceto como um construto mental. Nessas áreas, as propriedades rítmicas das fachadas e seus signos são mais importantes que uma simetria geral.

2
No apogeu do transporte de massas, os signos e mesmo as vitrines das lojas foram levantadas para atrair os passageiros de ônibus de dois andares e os elevados. No metrô, signos são altos e brilhantemente iluminados para se conformas às multidões de pessoas se locomovendo. Para o usuário do automóvel nas ruas do centro da cidade, a mais importante comunicação são os sinais direcionais de tráfego e segurança e localização de estacionamentos. Persuasão comercial nesta escala pode ser tentada por grandes corporações, possivelmente por outdoors lateralmente aos edifícios, mas há muitas chamadas à atenção para o usuário de automóvel, e a persuasão comercial deve se contentar com os outdoors nas vias expressas. Os comerciantes do centro da cidade esperam que os motoristas passantes que notaram sua loja vejam também os signos de um estacionamento próximo.

ANATOMIA DA RUA



ANATOMIA DA RUA

1

A tradicional rua urbana central, diferentemente da *Route 66* ⁽¹⁾ e da rua residencial urbana, e fechada lateralmente por fachadas de edifícios que a alinham.

2

Muros vistos em perspectiva, diferentemente de pontos vistos em perspectiva, definem a geometria a rua; podem ser as altas empenas de *Wall Street* ⁽²⁾ ou as paredes contínuas de tijolos de *Beacon Hill* ⁽³⁾, mas em qualquer caso, os muros são os maiores definidores do espaço

urbano. A rua difere da piazza uma vez que seu espaço é direcional; ela deve comunicar com o público em movimento em uma ou duas direções. Toda comunicação da rua urbana inflete-se para este movimento, como na comunicação a autovia. As fachadas da rua urbana e seus signos são, por essa razão, projetados para serem vistos obliquamente e são desenhados para serem vistos por pedestres, coletivos e passageiros de automóveis movendo-se lentamente.

Como a maioria das cidades americanas têm uma planta em malha ortogonal, as ruas são usualmente retas. A rua medieval termina visualmente com edifícios em curva, e frequentemente uma torre de igreja ou edifício importante domina a vista. No planejamento europeu formal a visão de edifícios importantes ou piazzas quebram a linearidade da rua. As fachadas dos edifícios podem ser projetadas simetricamente para serem vistos axialmente da rua ou a certa distância da piazza. Mesmo a via expressa urbana que se inflete propicia mais vistas que a rua urbana. Anúncios em outdoors usam este fato, e alguns destes outdoors podem ser vistos por usuários de automóveis a quase um quilometro de distância.

3

Quando a rua é reta a mente é clara.
Le Corbusier. 1936.

4

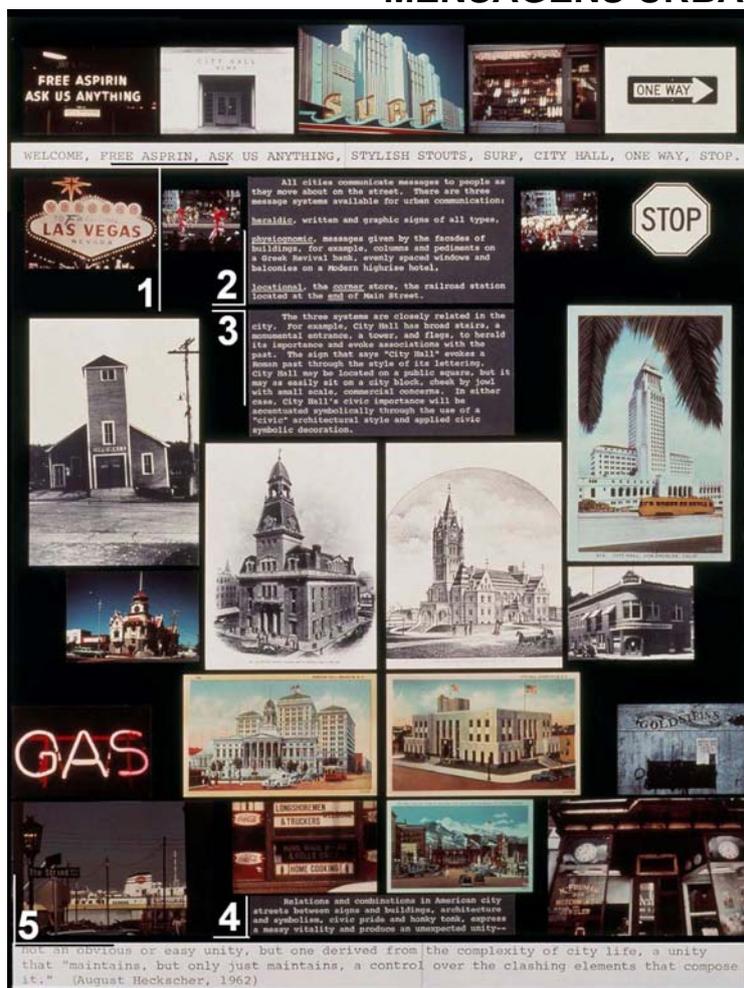
Times Square, Nova Iorque é um exemplo de um rua urbana que usou a mudança de direção para obter um bom efeito. Mas o normal é a rua reta com o fechamento em uma direção e não na outra. Isto sugere uma qualidade de infinidade nas cenas urbanas americanas. Em algumas ruas urbanas, mesmo o mar pode estar além do horizonte.

(1) Rodovia norte-americana criada em 1926, começando em Chicago, atravessa vários estados e termina em Santa Mônica, Califórnia. É uma rodovia emblemática, de grande importância cultural e turística. Foi cenário dos filmes *Easy Rider* e *Bagdad Café*. Nela nasceram o primeiro Motel e o primeiro Mc Donalds.

(2) Rua do bairro de Manhattan, Nova Iorque, onde se localiza a Bolsa de Valores. Uma das mais importantes ruas de negócios do mundo.

(3) Rua central de Boston onde se localiza a sede do governo estadual. Característica pelos edifícios residenciais em fileira, e feição oitocentista, de poucos pavimentos, em alvenaria

MENSAGENS URBANAS



1
Bem-vindo. Aspirina grátis. Pergunte-nos qualquer coisa. Tamanhos especiais. Surf. Prefeitura. Mão única. Pare.

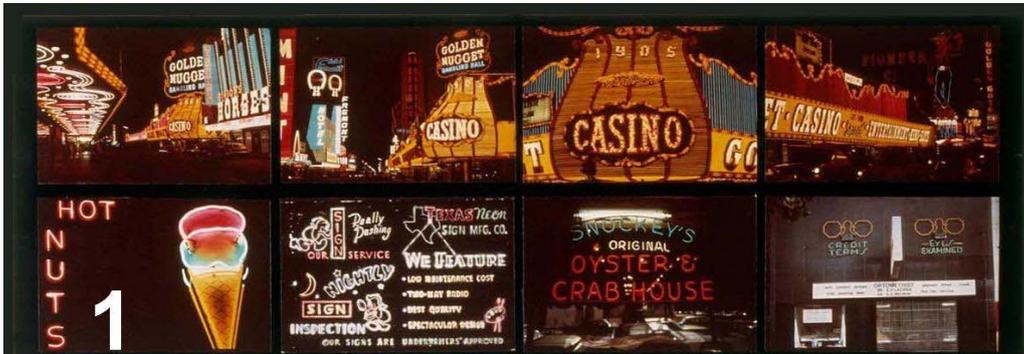
2
Todas as cidades comunicam mensagens às pessoas enquanto estas se deslocam na rua. Há três sistemas de mensagens disponíveis para comunicação urbana:
Heráldico – signos escritos e grafados de todos os tipos.
Fisionômico – mensagens transmitidas pelas fachadas dos edifícios, por exemplo, colunas e frontões em um banco em estilo revivalista grego, janelas e balcões espaçados regularmente em um hotel vertical.
Locacional – a loja de esquina, a estação ferroviária localizada no fim da rua principal.

3
Os três sistemas estão intimamente relacionados na rua. Por exemplo, o edifício da Prefeitura tem largas escadas, uma entrada monumental, uma torre e bandeiras para anunciar sua importância e evocar associações com o passado. O letreiro que diz "Prefeitura" evoca o passado romano pelo estilo de suas letras. A prefeitura pode estar localizada em uma praça pública, mas pode também estar no meio de um quarteirão, faceado por edifícios comerciais de menor escala. Em ambos os casos a importância cívica será acentuada simbolicamente pelo uso de um estilo arquitetônico "cívico" e pela aplicação de decoração simbolicamente cívica.

4
Relações e combinações nas ruas das cidades americanas entre signos e edifícios, arquitetura e simbolismo, orgulho cívico e diversão barata expressam uma vitalidade desordenada e produzem uma inesperada unidade.

5
[...] não uma unidade óbvia ou fácil, mas derivada da complexidade da vida urbana, uma unidade que "mantém, mas apenas mantém um controle sobre os elementos conflitantes que a compõem".
(August Heckscher, 1962)

TIPOS DE SIGNOS



City street signs differ from strip signs in that they are almost all, with the exception of traffic signs, attached to buildings.



2

COMMERCIAL SIGNS

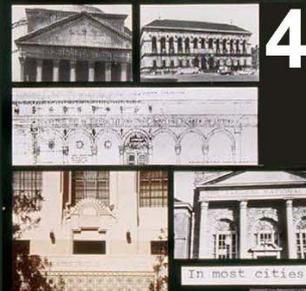
Nineteenth and early twentieth-century commercial signs were extravagant and abundant. They were placed in windows, above windows, and high on building facades, with little regard for structural niceties or relation to architectural decoration, but with close attention to visibility from the sidewalk and the mass transit system. Victorian graphics were cluttered and ornate. Ornate letter types, often gilded, crowded the available space. Signs were wordy. Intensive use was made of representational images: traditional striped barber's poles, eagles, clocks, fans, eye glasses, and store Indians. Most signs were made of painted wood or baked enamel.

Famous emblems such as the Coca-Cola sign and the Mobil flying red horse, date from the first part of the twentieth-century, as does the use of neon. Neon reached its highest artistic expression in Las Vegas, but thousands of brightly colored city store window signs remain as local souvenirs of this almost bygone art. Today, commercial signs are most frequently made of real-tilt plastic or metal. They are usually placed over store windows, perpendicular to the facade, if this is allowed, or if not, parallel with it. The nineteenth-century practice of attaching signs high on the walls of buildings has stopped, except where occupants make decorative use of window lighting in tall buildings at night. Big signs may be placed on the tops of buildings where they are visible from afar, but this form of advertising is restricted in most cities to the largest corporations.

Modern signs are "politer" than their Victorian counterparts. Modern aesthetic dictates "swiss" graphics, single words rather than complicated messages, and the use of abstractions rather than representational images. Even Big Mac in center city is subdued and toned. Some high-class stores have barely visible signs or no signs at all. These stores cater to "discriminating tastes" and also attract attention by looking different.



When signs become too mindful of their manners the urban landscape loses richness and vitality.



4

BUILDING SIGNS

Nineteenth and early twentieth-century architects made more use of signs on buildings than do architects today. Building names figured prominently on facades and were incorporated into decorative panels. For important buildings, notices and hortatory texts might be extended across facades in the classical Roman manner, as for example, on the pantheon. These inscriptions were considered by architects as part of the decoration of buildings. The sketch of the Allen Memorial Art Building by Cass Gilbert shows that the design effect of the text was more important to the architect than its content.

Architects continued to give signs pride of place on the facades of buildings into the 1930s. In today's climate of revulsion against the vulgar, building signs are often reduced in size until they are almost imperceptible and sometimes appear to have been an afterthought.



5 STREET SIGNS

In most cities, street signs are still designed for the horse and buggy age.



6

6 CIVIC SIGNS

Designers seem unable today to create civic signing that works; for example, to welcome people into town or to announce a U. S. Bicentennial.



TIPOS DE SIGNOS

TEXTO

1

Os signos da rua da cidade diferem dos da autovia pois quase sempre estão, com exceção dos sinais de trânsito, colados no edifício.

2

SIGNOS COMERCIAIS

Os signos comerciais do século XIX e início do século XX eram extravagantes e abundantes. Eram colocados em janelas, sobre estas e no alto das fachadas, com pouca consideração com sutilezas estruturais ou relação com a decoração arquitetônica, mas com muita atenção com a visibilidade da calçada e o sistema de trânsito de massa. Os gráficos vitorianos eram confusos e ornamentados. Tipos de letra ornados, frequentemente enfeitados, enchem o espaço disponível. Os signos eram escritos. Era feito um uso extensivo de imagens representativas de bastões listrados de barbeiro ⁽¹⁾, águias, relógios, torneiras, lentes, índios. A maioria dos signos era feitos de madeira pintada ou esmaltados.

Famosos emblemas como o signo da Coca-Cola e o famoso cavalo alado vermelho da Móbil datam da primeira parte do século XX, assim como o uso do néon. O néon alcançou sua mais alta expressão artística em Las Vegas, mas milhares vitrines de lojas brilhantemente coloridas permanecem como recordações locais arte quase desaparecida. Hoje, sinais comerciais são mais freqüentemente feitos letreiros iluminados com luz e fundo de plástico ou metal. Eles normalmente são colocados em cima de janelas, perpendicularmente às fachada, se isto é permitido, ou se não, paralelos a esta. A prática do século XIX de prender os signos no alto das paredes de edifícios cessou, exceto onde os ocupantes fazem uso decorativo de janela iluminada à noite, em edifícios altos. Grandes sinais podem ser colocados nos topos de edifícios onde eles são visíveis de maior distância. Mas esta forma de anuncio é restrita, na maioria das cidades às corporações maiores. Sinais modernos são mais "polidos" que sua contraparte vitoriana. A estética moderna pede gráficos "suíços." Poucas palavras em lugar de mensagens complicadas e o uso de abstrações em lugar de imagens representativas. Até mesmo o Big Mac no centro da cidade é contido e sofisticado.

Algumas lojas de alta-classe têm signos apenas visíveis ou mesmo nenhum signo. Estas lojas atendem a "gostos distintivos" e também chamam a atenção por parecerem diferentes.

3

Quando os signos ficam muito cuidadosos em suas maneiras a paisagem urbana perde riqueza e vitalidade.

4

SIGNOS EM EDIFÍCIOS

Os arquitetos do início do século XX faziam mais uso de signos em edifícios do que os arquitetos hoje. Nomes de edifícios figuravam proeminentemente nas fachadas e eram incorporados a painéis decorativos. Para edifícios importantes, lemas e textos exortativos podiam ser estendidos nas fachadas à maneira clássica romana, como, por exemplo, no Panteon. Estas inscrições eram consideradas pelos arquitetos como parte da decoração dos edifícios. O desenho do *Allen Memorial Art Building* de Cass Gilbert mostra que o efeito do desenho do texto era mais importante para o arquiteto que seu conteúdo.

Os arquitetos continuaram a dar aos signos lugar de destaque nas fachadas nos anos 1930. No clima atual de revolta contra o vulgar, os sinais nos edifícios são freqüentemente reduzidos em tamanho até serem quase imperceptíveis e às vezes parecem ser uma reflexão tardia.

5

SIGNOS NAS RUAS

Na maioria das cidades, os signos das ruas são ainda desenhados para a idade do cavalo e da carruagem. Mas em alguns bulevares ocidentais grandes signos de rua, legíveis a 50 a 60 quilômetros por hora são colocados à distância da intercessão da ruas para permitir ao motorista antecipar a volta. Em poucos enclaves especiais os signos de rua são projetados para adaptar-se ao caráter da área.

6

Signos cívicos

Os projetistas parecem despreparados hoje para criar signos que funcionem; por exemplo pra dar boas vindas às pessoas na cidade ou anunciar eventos.

SIMBOLISMO DE EDIFÍCIOS (1)

1

O Art Déco, um estilo de 1920 e 1930, foi um dos últimos estilos decorativos urbanos. Foi talvez a resposta dos arquitetos Beaux Arts ao cubismo e ao simbolismo industrial da arquitetura moderna. Os arquitetos Art Déco eram talentosos projetistas de frisos decorativos em baixo relevo, e de combinações de esculturas, decoração de muros e arquitetura. Art Déco era inicialmente um estilo comercial utilizado em edifícios de escritórios, cinemas e lojas. O Rockefeller Center é um dos maiores monumentos Art Déco. Radio City é o arquétipo do palácio do cinema e a Praça Rockefeller é um dos últimos verdadeiramente bem sucedidos espaços cívicos. A maioria das cidades tem alguns edifícios Art Déco. O “Zigzag Modern” Richfield Building (demolido) era preto e dourado para simbolizar o ouro negro (petróleo). Figuras aladas simbolizando o poder iniciam o ouro escorrendo na fachada do edifício. Uma torre de petróleo encimava a estrutura e podia ser vista à distância de muitas milhas na silhueta de Los Angeles.

2

“O arquiteto moderno [desejava] criar uma tensão, em equilíbrio via contraste entre a respeitabilidade do precedente e o futurismo implícito no novo estilo.”

(David Gebhard. 1970)

3

A arquitetura cívica de WPA era mais pesada do que a maior parte da arquitetura Art Déco. Combinava também arquitetura, baixo relevo e figuras esculturais (frequentemente lutadores em competição) e murais (de cenas patrióticas americanas). Os arquitetos da WPA prestavam talentosa atenção a detalhes, guarda-corpos, iluminação e grades.

A estilização moderna acentua a clareza e a simplicidade, que é associada à indústria, progresso e “bom gosto”. Uma indicação do triunfo da arquitetura moderna nos Estados Unidos urbano é que os bancos não mais precisam frontões gregos, e podem ser feitos de aço e vidro, especialmente se as vigas de aço inoxidável, pesadas e sólidas, são visíveis através dos vidros.

Embora os arquitetos modernos evitem a decoração, eles frequentemente a substituem pela articulação, isto é, eles quebra a superfície dos edifícios, expondo colunas e vigas na fachada e salientando partes do

edifício para atender requisitos funcionais. As entradas ainda recebem um tratamento simbólico extra, que é feito, entretanto, no idioma moderno. Seja por razões econômicas ou estéticas, muitos escritórios modernos urbanos não mais têm lojas no térreo. Isto os faz parecer mais “monumentais” de maior bom gosto.

4

As estações ferroviárias mudaram das Termas de Caracalla para o buraco negro de Calcutá

5

Às vezes a articulação torna-se um estilo e é utilizado para um inadmissível objetivo decorativo.

6

A arquitetura moderna adotou uma nova abordagem para a rua. Reagindo contra a densa rua de cidade européia, onde os edifícios parecem brigar por luz e ar, os primeiros arquitetos modernos recomendavam limpar a velha cidade e seus sítios, erigindo altas torres de vidro, bem espaçadas entre si em parques. Não haveria ruas como as conhecemos; em seu lugar grandes bulevares para automóveis que envolviam e protegiam os cinturões residenciais para pedestres. Esta imagem de torres progressistas e saudáveis, erguidas sobre uma paisagem pastoral, rural, tornou-se o paradigma para a renovação urbana americana em 1950 e 1960. Era uma imagem que seguia a rejeição da arquitetura moderna por decoração. Os edifícios não mais se alinhavam com a rua; a vista da rua era de edifícios distantes vistos através de prados verdes, ou, mais frequentemente, um estacionamento. A decoração não deveria ser visível

7

A medida em que a arquitetura moderna ganhava chão, alguns proprietários de edifícios tradicionais tentaram mudar sua imagem por uma mais progressista raspando a decoração de seus edifícios.

8

A “Modernização” provou que a arquitetura “funcional” tornou-se ela mesma um símbolo.

SIMBOLISMO DE EDIFICIOS (1)

1 Art Deco, a style of the 1920's and 1930's, was one of the last of the decorated urban styles. It was perhaps the Beaux Arts architects' answer to Cubism and the industrial symbolism of Modern architecture. Art Deco architects were talented designers of decorative, low relief friezes, and of combinations of sculpture, wall decoration and architecture. Art Deco was first a commercial style used for office buildings, movie palaces, and stores. Rockefeller Center is one of the great Art Deco monuments. Radio city is the archetype of the movie palace and Rockefeller Plaza is one of the last truly successful civic spaces. Most cities have a few Art Deco buildings. The "Zigzag Moderne" Richfield Building (now demolished) was black and gold to symbolize the black gold of oil. Winged figures symbolizing "noble power" started the slide of gold down the building's facade. A simulated oil derrick topped the structure and could be seen for miles on the Los Angeles skyline.

The Moderne architect [aimed] to create a tension, a balance via contrast between the respectability of precedent and the futurism implied in the new style." (David Gebhard 1970)

2

3 WPA civic architecture was heavier than most Art Deco architecture. It too combined architecture, has relief and sculptural figures (usually striving, aspiring ones), and murals (of American patriotic scenes). WPA architects paid talented attention to details of railings, lights, and grilles.

Modern styling stresses clean lines and simplicity, which are associated with industry, progressivism, and "good taste." One indication of the triumph of Modern architecture in urban America is that banks need no longer have Greek pediments but may be made of glass and steel -- especially if the stainless steel vault, heavy and solid, is visibly through the plate glass windows.

Although Modern architects eschew decoration, they often substitute articulation; that is, they break up the surfaces of buildings, by exposing columns and beams on the facade or by protruding portions of the building to suit functional requirements on the inside. Front entrances still receive extra symbolic treatment; however this is done in the Modern idiom, whether for economic or aesthetic reasons, many Modern urban office buildings no longer have stores on their ground floors. This makes them look more "monumental," and perhaps more tasteful.

4

Railroad stations have changed from the Baths of Caracalla to the black hole of Calcutta.

5

Sometimes articulation itself becomes a style and is used for an unadmitted decorative aim.

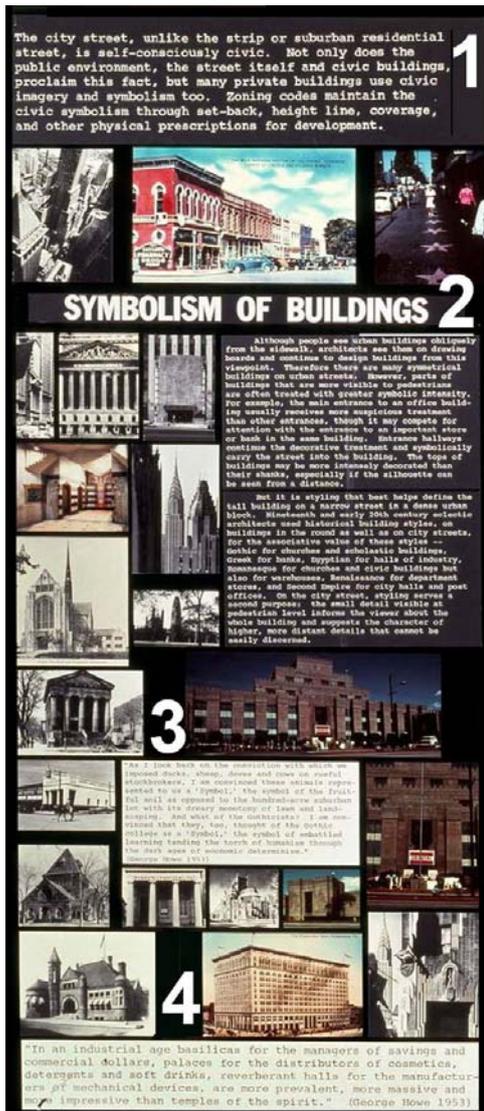
6 Modern architects took a new approach to the street. Reacting against dense, warren-like European city streets, where buildings seem to fight for light and air, early Modern architects recommended clearing away the old city and in its place erecting high, light-seeking, glass-walled towers, set well apart and rising from green meadows or parks. There would be no city streets as we know them; rather, great automobile boulevards that surround and protect residential, mainly pedestrian, precincts. This image of progressive, health-giving towers rising from a rural, pastoral landscape became the paradigm for United States urban renewal of the 1950's and 60's. It was an image that suited Modern architecture's rejection of decoration: buildings no longer lined the street, the street view was of distant buildings seen across a green meadow, or more usually, a parking lot. Decoration would not have been visible.

7 As Modern architects gained ground, some owners of traditional buildings tried to change their image for a more progressive one by shaving the decoration off their buildings.

8 In housing projects that combine towers and townhouses, the towers may suggest the concrete and glass aspirations of the 1930's, while the townhouses reassert traditional street values. For practical reasons the green meadow is usually abandoned in favor of urban piazza imagery that goes better with underground parking structures.

"Modernizing" proves that "functional" architecture has itself become a symbol.

SIMBOLISMO DE EDIFÍCIOS (2)



1

A rua do centro da cidade, diferentemente da autovia ou da rua residencial suburbana, é conscientemente cívica, não apenas o meio ambiente público, as ruas em si mesmas e os edifícios cívicos proclamam este fato, mas muitos edifícios privados usam a imagística cívica e seu simbolismo. Os códigos de zoneamento preservam o simbolismo cívico por meio dos recuos, gabaritos, coberturas e outras prescrições para o desenvolvimento

2

Embora as pessoas vejam os edifícios obliquamente da calçada, os arquitetos os vêem sobre as pranchetas e continuam a projetar edifícios a partir deste ponto de

vista. Por esta razão existem tantos edifícios simétricos nas ruas urbanas. Entretanto, partes dos edifícios que são mais visíveis pelos pedestres são frequentemente tratadas com maior intensidade simbólica. Por exemplo. A entrada principal de um edifício de escritórios frequentemente recebe um tratamento mais auspicioso que outras entradas, embora esta possa competir pela atenção com a entrada de uma loja importante ou de um banco no mesmo edifício. Os halls dão continuidade ao tratamento decorativo e carregam simbolicamente a rua para o edifício. Os topos dos edifícios podem ser mais intensamente decorados do que o seu corpo, especialmente se sua silhueta pode ser vista à distância. Mas é o estilo o que mais ajuda a definir o edifício alto em uma rua estreita de um denso quarteirão urbano. Os arquitetos ecléticos do século XIX e início do século XX usavam estilos históricos nos edifícios ao redor e também nas ruas da cidade, pelo valor associativo desses estilos. Gótico para igrejas e edifícios escolásticos, Grego para bancos, Egípcio para indústrias, Românico para igrejas e edifícios cívicos, mas também para armazéns, Renascimento para lojas de departamento, e Segundo Império para prefeituras edifícios postais. Na rua da cidade, o estilo serve para um segundo intento: o pequeno detalhe visível ao nível do pedestre informa-o a respeito de todo o edifício e sugere o caráter de outros detalhes, mais distantes que não podem ser facilmente discernidos.

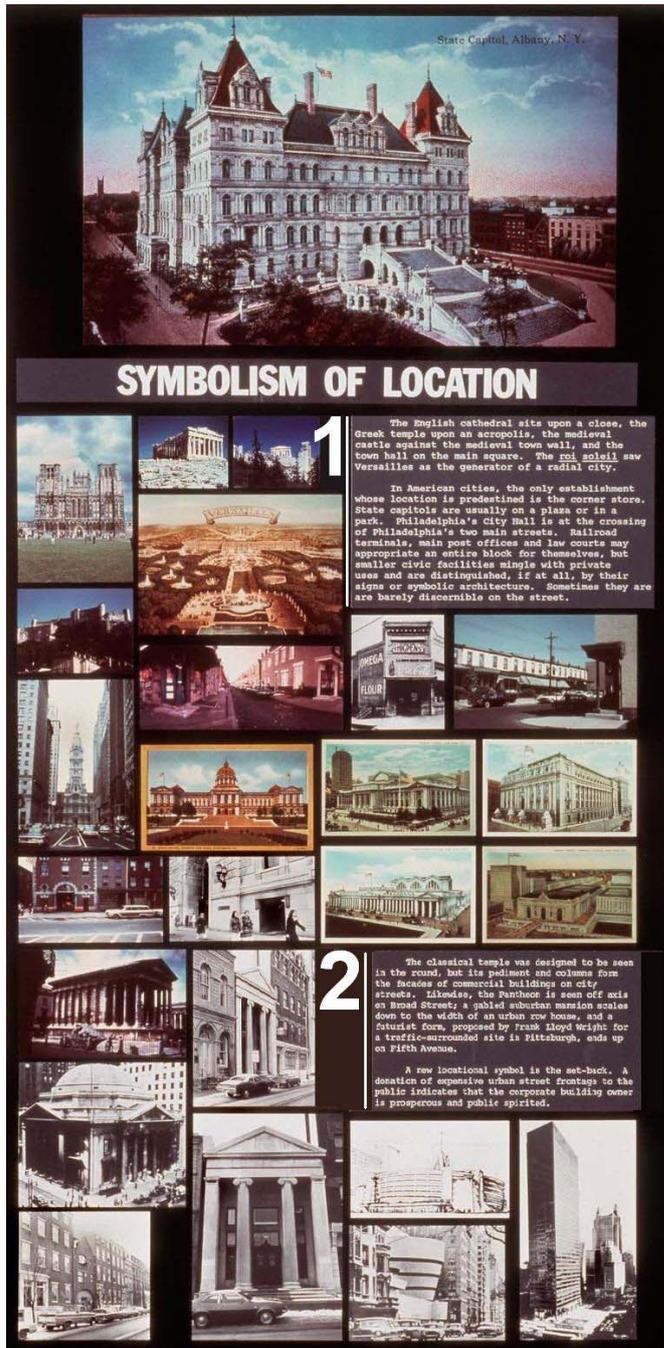
3

"Quando eu olho para trás e vejo a convicção com que impúnhamos patos, ovelhas, pombas e vacas para infelizes corretores, eu me convenço que estes animais representavam para nós um "símbolo", o símbolo do solo fértil em oposição ao lote suburbano de 100 acres com sua terrível monotonia paisagística. E os goticistas? Eu estou convencido de que eles também pensavam no colégio gótico como um "símbolo", o símbolo do combativo aprendizado carregando a tocha do humanismo para a obscura idade do determinismo econômico." (George Howe. 1953)

4

"Em uma era industrial, basílicas para gerentes de poupança, palácios para distribuidores de cosméticos, detergentes e refrigerantes, halls reverberantes para fabricantes e equipamentos mecânicos, são mais correntes, mais massivos e mais impressionantes que templos do espírito." (George Howe. 1953)

SIMBOLISMO DE LOCAÇÃO



1

A catedral inglesa está implantado em uma área fechada, o templo grego sobre uma acrópole, o castelo medieval em frente à prefeitura e a prefeitura na praça principal. O *Roi Soleil* via Versailles como geradora da cidade radial.

Nas cidades americanas, o único estabelecimento cuja localização é preestabelecida é a loja de esquina. Os Capitólios estão usualmente em uma praça ou em um parque. A Prefeitura da Filadélfia está no cruzamento das duas mais importantes ruas da Filadélfia. Os terminais ferroviários, edifícios sede dos correios e cortes de justiça podem se apropriar de um quarteirão inteiro, mas as instalações cívicas menores misturam-se com usos privados e se individualizam, se é que o fazem, por seus signos ou sua arquitetura simbólica. Algumas vezes são difíceis de discernir na rua.

2

O edifício clássico era projetado para ser visto por toda a volta, mas seus frontões e colunas formam as fachadas de edifícios comerciais nas ruas da cidade. Do mesmo modo, o Panteão é visto fora de eixo na *Broad Street*; uma mansão suburbana com telhados inclinados quebra a escala de um renque de casas urbanas e uma forma futurista proposta por Frank Lloyd Wright para um local cercado de carros em Pittsburgh, acabou na Quinta Avenida.

Um novo símbolo locativo é o recuo. A doação de uma área frontal de alto custo em uma rua urbana indica que o proprietário do edifício corporativo é próspero e tem espírito público.

EMPRÉSTIMOS ESTILÍSTICOS

SIMBOLISMO DOS PARQUES E AVENIDAS

1

EMPRÉSTIMOS ESTILÍSTICOS

Embora os arquitetos europeus se utilizem de estilos e símbolos emprestados como também o fizeram frequentemente os arquitetos americanos, o historiador George Hersey salienta que os europeus aderem mais proximamente a suas fontes que os americanos. Por exemplo, os edifícios europeus inspirados no Pantheon romano são todos grandes, espaços singelos que abrigam capelas ou usos cívicos e são colocados em *piazas* como em Roma. Mas a rotunda de Jefferson na Universidade de Virginia é um Pantheon apenas por fora e o Pantheon do Banco Girard na Filadélfia está colocado em uma esquina envolvido por blocos de edifícios altos e com extraordinário diálogo com o edifício da Prefeitura. O edifício da Prefeitura, ele próprio envolvido estreitamente por todos os lados por edifícios altos, colocado como uma águia em uma gaiola de canários, até que os planejadores da Filadélfia decidiram dar-lhe luz e ar, ao remover edifícios antigos e criando *piazas* nos recuos dos novos edifícios. Nos Estados Unidos, os edifícios públicos do Segundo Império têm interiores em estilo Alto Gótico, o românico é utilizado “impropriamente para edifícios comerciais e cívicos e corretamente em edifícios religiosos, e Yale construiu uma colina medieval em um sítio urbano plano. Os arquitetos ingleses do nono *Caius College* que escolheram o monastério de La Tourette, de Le Corbusier, como modelo assimilaram a tradição que faz derivar o estilo dos colégios da arquitetura monástica. A firma de Boston que utilizou o mesmo modelo na nova prefeitura de Boston fez um uso não ortodoxo da arquitetura religiosa. Hersey crê que o resultado destes

empréstimos livres “são dissonâncias estilísticas, o olhar não permanente sendo transferido de algum outro sítio e em escala estranha.” Mas ele acrescenta que “estes efeitos não são necessariamente indesejáveis.

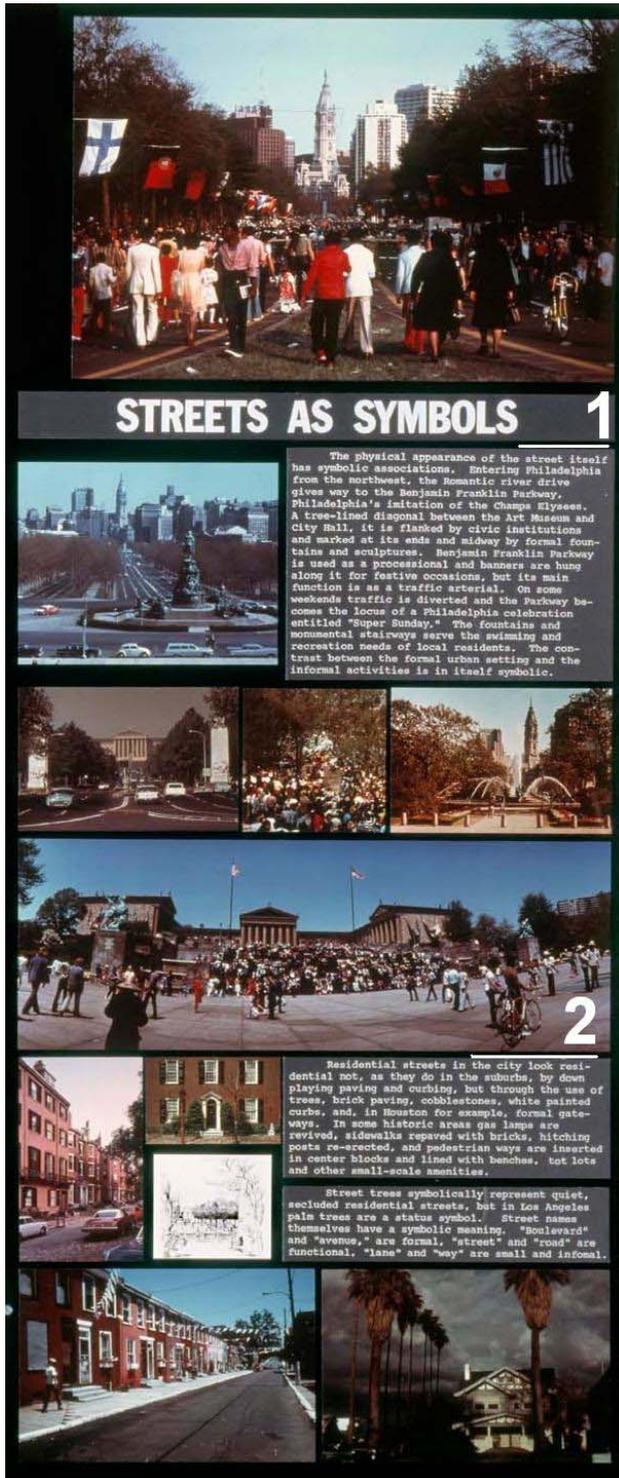
2

SIMBOLISMO NOS PARQUES

Nos limites do *Central Park* os edifícios parecem literalmente se acotovelar. Os esforços heróicos do século XIX de disponibilizar terras para parques urbanos como o *Central Park* em Nova Iorque e *Fairmount Park* na Filadélfia, e a bem sucedida acumulação de imposições sobre esta terra, sugere que os parques urbanos simbolizam o meio ambiente rural e selvagem para os habitantes da cidade e estão ligados ao mesmo ideal romântico e nostálgico que influenciou o desenvolvimento suburbano. Bastante conveniente, portanto, a estilização destes parques é romântica, no sentido inglês.

No *Fairmount Park*, a imagística vai de uma selvageria rústica, onde Hiawatha pode espreitar e a arte imita a natureza com bosques, cabanas, a um paisagismo setecentista romântico com gazebos, gramados e caminhos sinuosos. A rua é parte dessa imagística: um orgulhoso bulevar urbano ao longo dos limites da cidade e dentro do parque, uma rota sinuosa, restrita a automóveis. Rios cuidadosamente integrados à paisagem correm em trechos do *Fairmount Park*. Jardins, esculturas, quiosques e as curvas do rio dão a estas artérias dos subúrbios o ar de um *jardin anglais*. Vistas pitorescas de rios e pontes históricas com barcos a remo e pequenos veleiros reforçam essa imagem romântica.

A RUA COMO SÍMBOLO



1

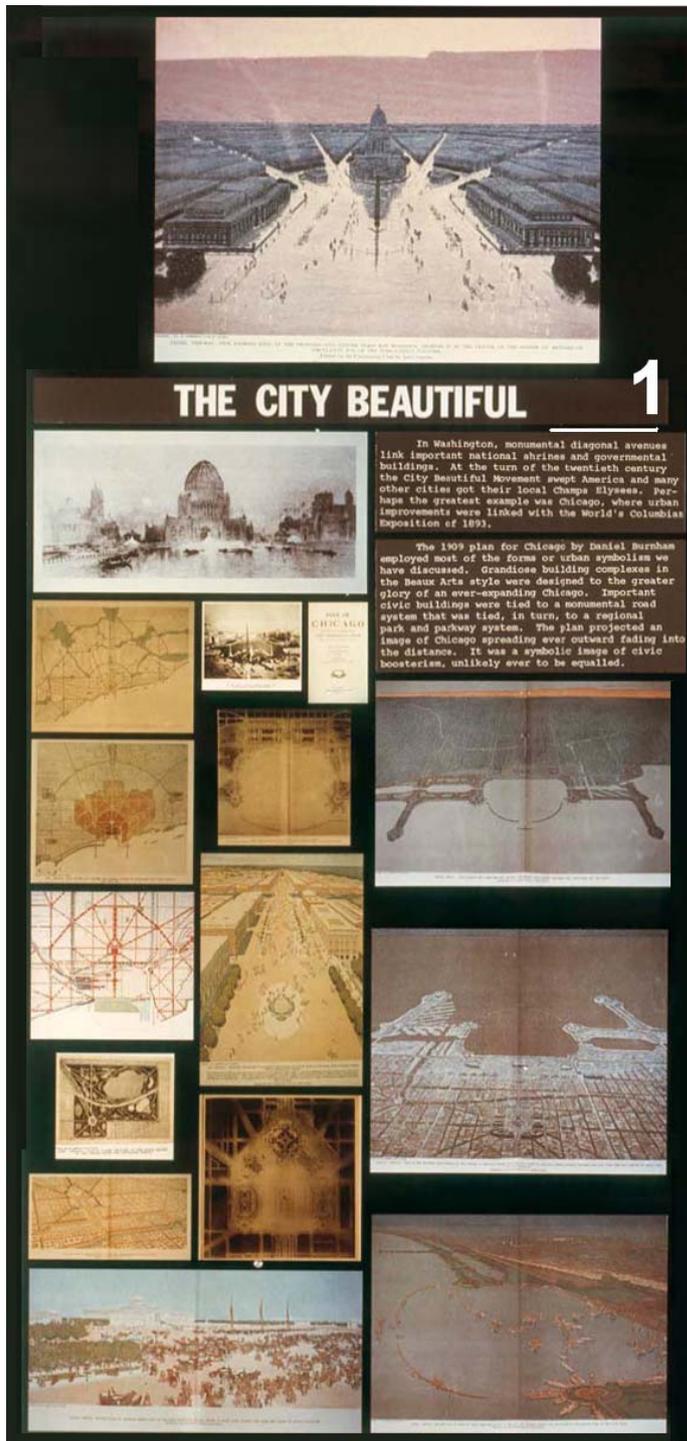
A aparência física da rua em si tem associações simbólicas. Entrando na Filadélfia por noroeste, a estrada romântica do rio é substituída pela Avenida Benjamin Franklin, a imitação da Filadélfia do *Champs-Élysées*. Uma diagonal arborizada entre o Museu de Arte e a Prefeitura é flanqueada por instituições cívicas, e marcada, nos seus limites e meio por fontes e esculturas formais. A avenida Benjamin Franklin é utilizada para festividades e é decorada com estandartes em ocasiões festivas, mas sua função mais importante é como uma artéria de tráfego. Em alguns fins de semana, o tráfego é desviado e a avenida se torna local de celebração intitulada Super Domingo. As fontes e as escadarias monumentais servem para nadar para recreação dos residentes locais. O contraste entre o conjunto urbano formal e as atividades informais é, em si mesmo, simbólico.

2

Ruas residenciais na cidade parecem residenciais na, como nos subúrbios, pela pavimentação e pelas curvas, mas pelo uso de árvores, pavimentação em tijolos, paralelepípedos, curvas pintadas de branco e, e Houston, por exemplo, portões formais. Em algumas áreas históricas, a iluminação a gás e resgatada, calçadas repavimentadas com tijolos, postes reerguidos e caminhos de pedestres são inseridos nas pistas centrais e margeados por bancos, totens e outras peças de mobiliário menores.

Árvores nas ruas simbolicamente representam ruas residenciais quietas e retiradas, mas em Los Angeles, as palmeiras são símbolo de status. Os nomes das ruas, por si só tem um significado simbólico. "Bulevar" e "avenida" são formais, "rua" e "estrada" são funcionais, "travessa" e "caminho" são menores e informais.

O MOVIMENTO CITY BEAUTIFUL



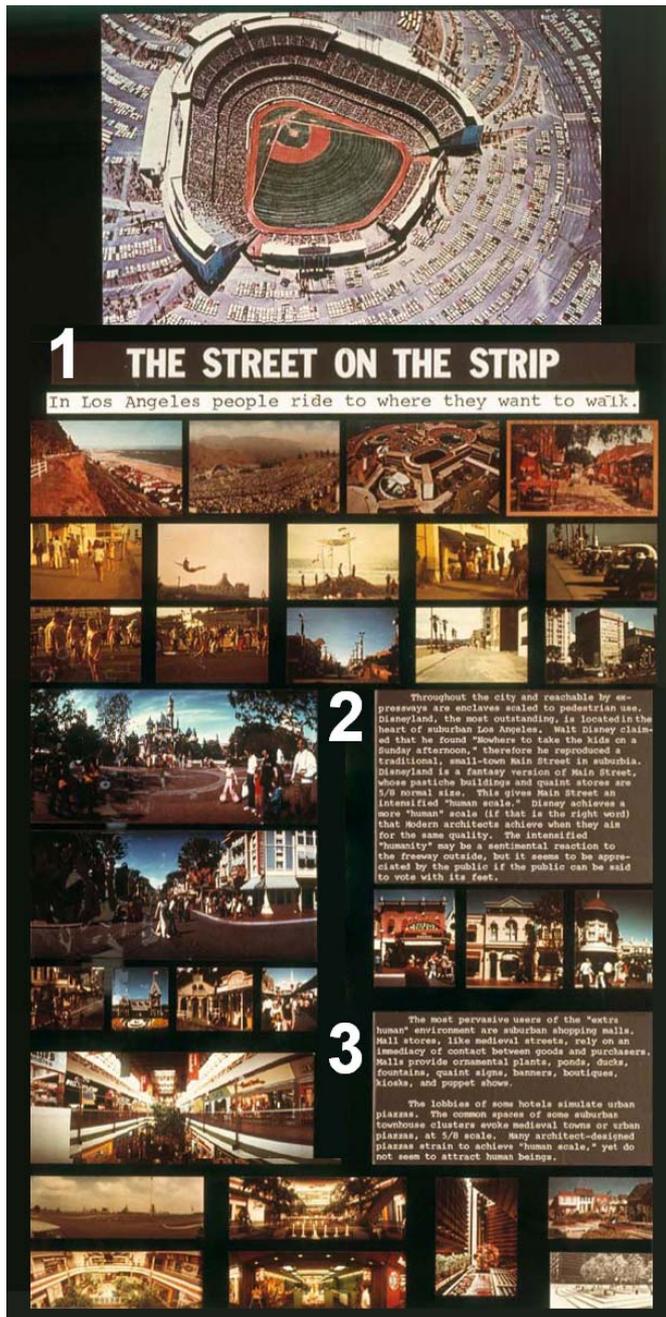
1

Em Washington, monumentais avenidas diagonais ligam importantes monumentos e edifícios governamentais. Na virada do século XX o movimento *City Beautiful* lançou em todas as cidades americanas seu próprio *Camps-Elysées*. Talvez o maior exemplo seja Chicago, onde os melhoramentos urbanos estavam ligados à Exposição Colombiana de 1893.

O plano para Chicago de Daniel Burnham de 1909 empregou a maioria das formas de simbolismo urbano que discutimos. Grandiosos complexos de edifícios no estilo Beaux Arts para a maior glória da sempre expansiva Chicago.

Edifícios cívicos importantes foram ligados a um sistema rodoviário monumental, que estava por sua vez ligado a um parque regional e avenidas arborizadas. O plano projetou uma imagem de Chicago expandindo-se à volta e se perdendo na distância. Era uma imagem simbólica de expansão cívica, para não ser igualada.

A RUA NA AUTOVIA



1
Em Los Angeles as pessoas vão de carro para onde desejam caminhar.

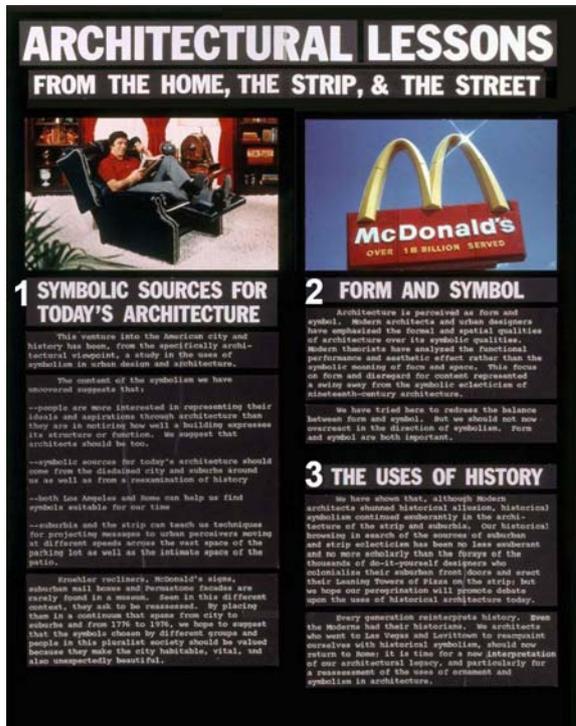
2
Por toda a cidade e também em vias expressas existem enclaves dimensionados para uso de pedestres. Disneylândia, destes enclaves o mais resistente, esta localizada no coração dos subúrbios de Los Angeles.

Walt Disney reclamava que não tinha “nenhum lugar para levar as crianças em uma tarde de domingo”, por essa razão ele reproduziu uma tradicional *main street* ⁽¹⁾ de uma pequena cidade. Disneylândia é uma versão fantasiosa da rua principal, cujos pastiches de edifícios e lojas estranhas têm 5/8 do tamanho normal. Isto atribuiu à *main street* uma “escala humana”. Disney conseguiu uma escala mais “humana” (se esta é a palavra certa) que os arquitetos modernos conseguem quando eles almejam a mesma qualidade. A “humanidade” intensificada pode ser uma reação sentimental à auto-estrada lá fora, mas parece que é apreciada pelo público, pois dizem que o povo vota com os pés.

3
Os mais difundidos usuários do meio ambiente “extra humano” são os *malls* dos shoppings suburbanos. As lojas dos *malls*, como as ruas medievais, confiam no contato imediato entre os bens e os compradores. Os *malls* oferecem plantas ornamentais, lagos, patos, fontes, signos estranhos, estandartes, butikues, quiosques e shows de marionetes.

Os lobbies de alguns hotéis simulam *piazas* urbanas. Os espaços comuns de alguns grupos residenciais suburbanos lembram cidades medievais ou *piazas* urbanas, de escala 5/8. Muitas *piazas* projetadas por arquitetos esforçam-se por conseguir a “escala humana”, mas não parecem atrair seres humanos.

LIÇÕES ARQUITETÔNICAS (1) DA CASA, DA AUTOVIA E DA RUA



1 FONTES SIMBÓLICAS PARA A ARQUITETURA ATUAL

Esta é uma incursão pela cidade e pela história americana, sob o posto de vista especificamente arquitetônico, um estudo dos usos do simbolismo em desenho urbano e arquitetura.

O conteúdo do simbolismo que abrangemos sugere que:

- as pessoas estão mais interessadas em representar seus ideais e aspirações por meio da arquitetura do que em notar o quanto um edifício expressa sua estrutura ou função. Sugerimos que os arquitetos também façam isto.

- fontes simbólicas para a arquitetura de hoje devem vir da cidade desenhada e subúrbios a nossa volta tanto quanto do reexame da história.

- Tanto Roma como Las Vegas podem nos ajudar a encontrar símbolos adequados ao nosso tempo.

- O subúrbio e a autovia podem nos ensinar técnicas de projetar mensagens para receptores urbanos movendo-se em diferentes velocidades através do vasto espaço do estacionamento assim como no espaço íntimo do pátio.

– cadeiras reclináveis Kroehler, signos Mc Donalds, caixas de correio suburbanas e fachadas Permastone são raramente encontradas em museus. Vistas neste contexto diferente, eles pedem para ser reaceessados. Ao colocá-los em um continuum que vai do centro ao subúrbio e de 1776 a 1976, esperamos sugerir que os símbolos escolhidos por diferentes grupos e pessoas nesta sociedade pluralista sejam valorizados porque eles fazem a cidade habitável, vital, e também, inesperadamente bela.

2 FORMA E SÍMBOLO

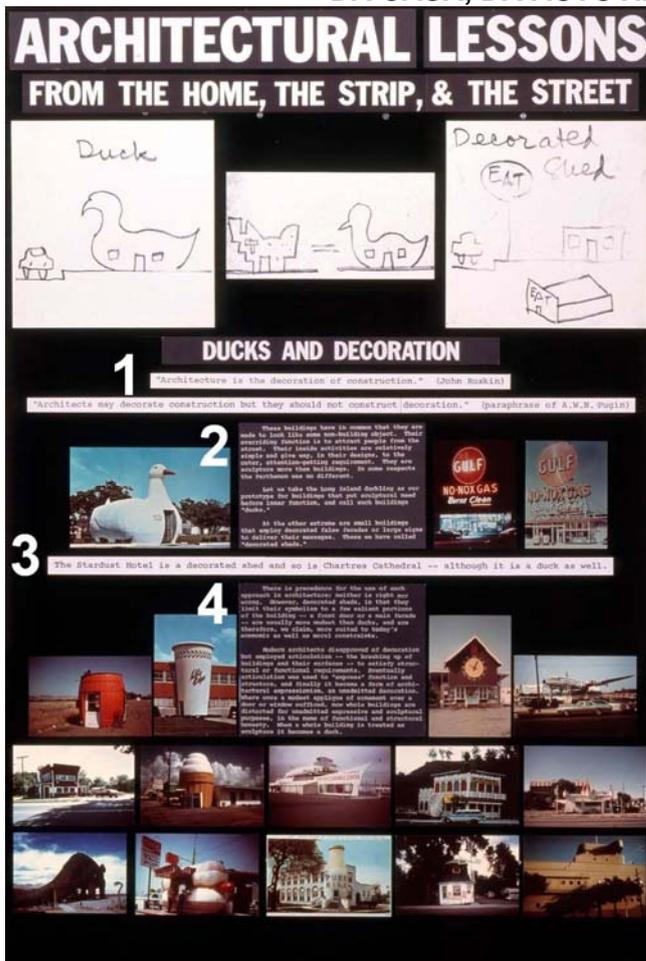
Arquitetura é percebida como forma e símbolo. Os arquitetos modernos e planejadores urbanos enfatizaram as qualidades formais e espaciais da arquitetura sobre as suas qualidades simbólicas. Os teóricos modernos preferiram a análise do desempenho funcional e efeito estético ao significado simbólico da forma e do espaço. Este foco na forma e desatenção com o conteúdo representaram um afastamento do ecletismo simbólico da arquitetura do século XIX.

3 OS USOS DA HISTÓRIA

Nós mostramos que, embora os arquitetos modernos tenham se afastado da alusão histórica, o simbolismo histórico continuou na arquitetura da autovia e subúrbio. Nossa busca histórica de fontes do ecletismo suburbano não foi menos exuberante e não menos acadêmica que os de milhares de projetistas do “faça-você-mesmo” que colonializam suas portas de entrada e erigem suas Torres de Pizza na auto-via.; mas esperamos que nossa peregrinação promova o debate sobre o uso da arquitetura histórica hoje.

Todas as gerações reinterpretem a história. Mesmo os modernos têm seus historiadores. Nós arquitetos que fomos a Las Vegas e Lewittown para nos reinterarmos do simbolismo histórico, deveríamos agora voltar a Roma; é tempo de uma nova interpretação de nosso legado arquitetônico, mas particularmente de uma reavaliação do ornamento e simbolismo na arquitetura.

LIÇÕES ARQUITETÔNICAS (2) DA CASA, DA AUTOVIA E DA RUA



PATOS E DECORAÇÃO

1

“Arquitetura é a decoração da construção” (John Ruskin)

“Os arquitetos podem decorar a construção, mas não devem construir decoração” (Paráfrase de A. W. N. Pugin)

2

Estes edifícios têm em comum que são feitos para parecer objetos, não edifícios. Sua superação da função é para atrair as pessoas da rua. Suas atividades internas são relativamente simples e propiciam, em seu projeto, os requisitos de chamar atenção. São esculturas, mais que edifícios. Em alguns aspectos o Partenon não era diferente.

Tomemos o pato de Long Island como protótipo de edifícios que colocam a necessidade escultural antes da função interna, e chamemos tais edifícios de “patos”.

No outro extremo estão pequenos edifícios que empregam falsas fachadas decoradas ou grandes signos para levar suas mensagens. Estes chamamos de “abrigos decorados”.

3

Stardust Hotel é um abrigo decorado, como também a Catedral de Chartres, embora esta seja também um pato.

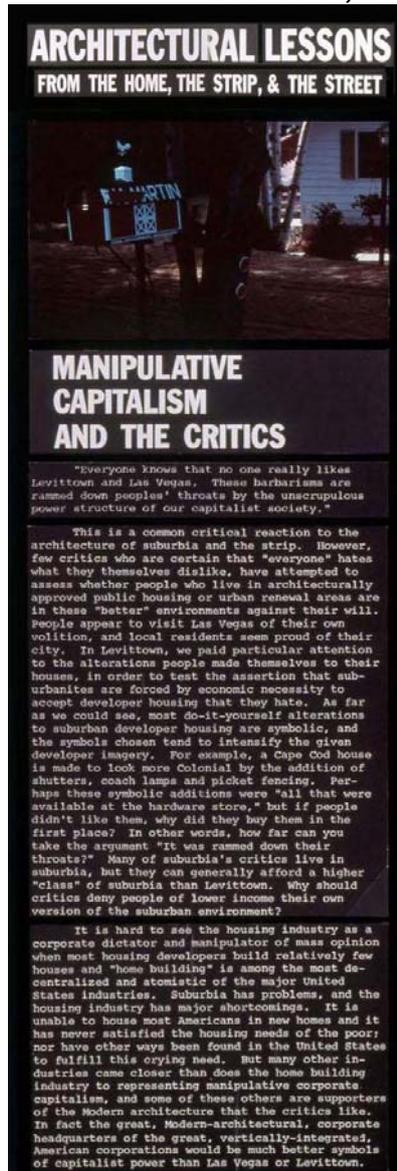
4

Há razões para o uso de cada uma destas abordagens; não há certo ou errado. Entretanto, abrigos decorados, ao limitar seu simbolismo a pequenas porções salientes do edifício – uma porta de entrada ou uma fachada principal – são comumente mais modestos que os patos, e são, por isso, segundo nosso pensamento, mais adequados às atuais limitações morais e econômicas.

Os arquitetos modernos desaprovavam a decoração mas utilizavam a articulação – a quebra do edifício e suas superfícies – para satisfazer exigências estruturais ou funcionais. Eventualmente, a articulação era empregada para “expressar” função e estrutura, e finalmente tornou-se uma forma de expressionismo arquitetônico, de inadmissível decoração. Onde antes um modesto aplique de ornamento sobre uma porta ou janela era suficiente, agora todo o edifício é distorcido para fins expressivos ou esculturais inadmissíveis, em nome da honestidade funcional ou estrutural. Quando todo um edifício é tratado como escultura ele torna-se um pato.

LIÇÕES ARQUITETÔNICAS (3)

DA CASA, DA AUTOVIA E DA RUA



4

CAPITALISMO MANIPULADOR E SEUS CRÍTICOS

"Todo mundo sabe que ninguém gosta realmente de Levittown e Las Vegas. Estes barbarismos têm sido enfiados goela abaixo das pessoas pela estrutura de poderes inescrupulosos de nossa sociedade capitalista".

Esta é uma reação crítica comum à arquitetura do subúrbio e da autovia. Entretanto, poucos críticos que estão certos de que todos "odeiam" o que eles próprios não gostam, tentaram acessar se as pessoas que vivem em conjuntos habitacionais arquitetonicamente aprovados ou área de renovação urbana neste "melhores" meio-ambientes contra sua vontade. As pessoas que vão visitar Las Vegas o fazem por

sua vontade, e os residentes parecem de sua cidade. Em Levittown, prestamos particular atenção às alterações que as pessoas fizeram por si mesmas em suas casas, para testar a afirmação de que suburbanismos são forçados por necessidades econômicas a aceitar as habitações que detestam. Até onde pudemos ver, a maioria das alterações particulares nos empreendimentos habitacionais são simbólicas, e os símbolos escolhidos tendem a intensificar a imagética dada pelo empreendedor. Por exemplo, uma casa de Cape Cod * é feita para parecer mais colonial pela adição de venezianas, lanternas de carruagem, e cercas de madeira. Talvez estas adições simbólicas fossem "tudo o que estava disponível na loja de ferragens", mas se as pessoas não gostavam disso, porque compraram na primeira loja que encontraram? Em outras palavras, até onde pode-se levar o argumento "foi enfiado garganta abaixo"? Muito dos críticos dos subúrbios vivem em subúrbios, mas podem geralmente pagar por um subúrbio de "classe" mais elevada que Levittown. Por que os críticos devem negar às pessoas de mais baixa renda sua própria versão do meio ambiente suburbano.

Fica difícil ver a indústria da construção como um ditador corporativo e manipulador da opinião das massas quando a maioria dos empreendedores constroem relativamente poucas casas e a "construção de edifícios" está entre as mais descentralizadas e atomizadas das grandes indústrias americanas. Os subúrbios têm problemas, e indústria de conjuntos habitacionais têm maiores deficiências. Não é capaz de abrigar a maioria dos americanos em novas casas e nunca satisfaz as necessidades habitacionais dos pobres; nem foram encontrados nos Estados Unidos outros meios para preencher esta dramática necessidade. Mas muitas outras indústrias estão mais próximas de representar o capitalismo corporativo manipulador, e alguns destes são mais patrocinadores da arquitetura moderna do que os críticos gostariam. De fato, os grandes edifícios sede das grandes corporações americanas, verticalmente integradas seriam melhores símbolos do poder capitalista do que Las Vegas ou Levittown.

LIÇÕES ARQUITETÔNICAS (4)

DA CASA, DA AUTOVIA E DA RUA

ARCHITECTURAL LESSONS
FROM THE HOME, THE STRIP, & THE STREET



DESCRIPTION AND PRESCRIPTION

In this exhibition we have focused on describing what "is," more than on decreeing what "ought to be." We have tried to describe rather than to judge. We have neither denigrated suburbia nor praised the city. We have noted out few prescriptions for either, or for a new, symbolic, decorated architecture; but have been content to open our eyes, and other peoples', to a neglected dimension in the estimation of the city and architecture.

However, we have made prescriptions for architects and urbanists. We have suggested that they take a less judgemental stance than they have in the past on other peoples' values and preferences; that, before they call an urban environment "bad," they ask themselves, "Bad for whom?"; and that they demand of proposed changes in the environment, "Who will benefit and who will lose?" Asking these, basically political, questions will enable the professionals to respond with greater sensitivity than in the past to the variety and pluralism of the American city. If, as a result, some groups that usually suffer from planning activities were to benefit from a change, this would do the society good. Our exhibition suggests this reversal would not harm the city beautiful.

In proposing that urban professionals suspend judgment on the city in order to learn, we are not implying that they should abandon their standards or their duty to make recommendations and designs based on their best judgment. We merely suggest that a nonjudgmental initial attitude will enable architects and planners to evolve a richer range of standards than they now promulgate, and thereby to help promote aesthetic vitality and social justice. We recommend the deferring of judgment to make subsequent judgment more sensitive.

DESCRIÇÃO E PRESCRIÇÃO

Nesta exposição, nos focalizamos na descrição d que "é" mais do que descrever o que "poderia ser". Nos tentamos descrever mais do que julgar. Não denegramos o subúrbio nem elogiamos a cidade. Estabelecemos poucas prescrições para ambos, ou para uma arquitetura nova, simbólica, decorada; mas nos contentamos para abrir nossos olhos, e de outras pessoas para uma dimensão negligenciada na avaliação da cidade e da arquitetura.

Entretanto, nós fizemos prescrições para arquitetos e urbanistas. Nós sugerimos que eles adotassem uma postura menos julgadora do que tiveram no passado sobre os valores e preferências das outras pessoas; que, antes de chamarem um meio ambiente urbano "ruim", perguntem a si mesmos "ruim para quem?"; e que esclareçam sobre as mudanças propostas no meio-ambiente "Quem vai se beneficiar e quem vai perder?" Assim perguntando perguntas basicamente políticas, as questões habilitarão os profissionais a responder com maior sensibilidade do que no passado à variedade e pluralismo da cidade americana. Se, como resultado, alguns grupos que habitualmente sofrem com as atividades de planejamento, forem beneficiados com a mudança, isto fará bem à sociedade. Nossa exposição sugere que esta reversão não fará mal à *City Beautiful*.

Propor que os profissionais do desenho urbano suspendam o julgamento sobre a cidade para aprender, não implica que devam abandonar seus padrões ou seu dever de fazer recomendações e projetos baseados no seu melhor julgamento. Meramente sugerimos que a atitude inicial de não julgamento habilitarão arquitetos e planejadores a desenvolver uma mais rico conjunto de padrões e promover vitalidade estética e justiça social. Recomendamos o adiamento do julgamento para fazer um julgamento posterior mais sensitivo.

**A POÉTICA DAS DIFERENÇAS
NA OBRA DE
ROBERT VENTURI
E DENISE SCOTT BROWN**



TESE DE DOUTORADO
PROARQ FAU UFRJ
2010

Sílvio Vilela Colin

SÍLVIO VILELA COLIN