Less is more
Less is a bore
I am a whore

W h a t
is
w h a t
?

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

Paulo dos Sousa

FAUP I 2011

Less is more
Less is a bore
I am a whore

W h a t
is
w h a t
?

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto I 2011
Paulo Ricardo dos Santos Sousa
Docente Orientador: Prof. Doutor Manuel Graça Dias

Aos grandiosos João Dias, Sofia Augusto, Luís Soares e Ana Resende.

Ferrara, Roma e Paris na memória.

Agradecimentos

A realização deste trabalho não seria possível se não tivesse tido o apoio e boa vontade de muitas pessoas. Gostaria de agradecer:

Ao Prof. Doutor Manuel Graça Dias, pelo empenho, dedicação e paciência ao longo de todo o trabalho, superando, a meu ver, o que seria exigido a um orientador.

Aos meus pais, em especial, e à família pelo apoio.

Aos arquitectos Robert Venturi, Denise Scott Brown, Raquel Patchell e Jeremy Tenenbaum, pela disponibilidade e amabilidade com que me receberam e ajudaram. A sua colaboração não só foi fundamental para o trabalho, como inspiradora para a minha formação enquanto pessoa e estudante de arquitectura.

Ao arquitecto Matt Barrett, pelo auxílio prestado, simpatia e cedência de informação.

A Ronald Bell, Cathy Villanueva, Romulus Petre e a Kimberly Dixon, sem os quais, a visita a algumas partes do interior dos edifícios “caso de estudo” não seria possível.

À Otília Ayres Pereira, Humberto Ayres Pereira e Manuel Queiroz pelo auxílio de Boston e pela forma impecável como fui recebido.

À Sara Brysch, ao Luís Mesquita e Sofia Rosa pelas indicações e recepção berlinenses e, no caso da Sara, também pela sopa de ervilhas.

Ao grande Carlos Ribeiro pela partilha de subtis conhecimentos *miesianos*.

À Ema Castro Alves, pela ajuda e interesse ao longo da prova e à Chiara Becciu e Matteo Basso, por me terem recebido no início da investigação.

Ao Prof. Doutor Carlos Machado e ao Prof. Arquitecto Rui Pinto, pelo auxílio prestado relativamente ao “less is more”.

À Sónia Castro Alves pelo apoio e acompanhamento finais.

A todos os amigos que, ao longo do trabalho, me foram, através de pequenos grandes gestos , apoiando e aconselhando.

Resumo

O ponto de partida deste trabalho são as expressões “less is more”, “less is a bore” e “I am a whore”. Estas frases encontram-se substancialmente divulgadas, porém, por vezes são utilizadas de forma descontextualizada, sendo fruto das mais diversas interpretações.

Hoje em dia, Mies van der Rohe tornou-se indissociável de “less is more”. Pretende-se, numa primeira parte, focar o estudo na obra de Mies van der Rohe, procurando perceber como é que a frase “less is more” foi divulgada e quais serão as várias interpretações que se poderão fazer da mesma, no contexto da obra de Mies.

Numa segunda parte, centra-se o estudo no “less is a bore” de Robert Venturi, estabelecendo-se uma comparação critica entre Mies van der Rohe e Venturi & Scott Brown, de modo a demonstrar que existem pontos comuns muito mais profundos e complexos que o habitual rótulo, Mies = “less is more” / Venturi & Scott Brown = “less is a bore”.

Na terceira parte, dedica-se um capítulo a Philip Johnson, com a sua frase “I am a whore”. Procura-se discernir o sentido da frase no contexto em que foi usada e reflectir acerca das perversas semelhanças entre a obra de Philip Johnson e Mies, bem como entre Philip Johnson e Venturi & Scott Brown, explorando também os pontos de contacto biográficos entre os arquitectos.

Com este tema e este trabalho, pretende-se apresentar uma reflexão sobre o *relativismo* que afirmações axiomáticas podem adquirir em Arquitectura.

Abstract

The starting point of this work is primarily expressed in the quotes: “less is more”, “less is a bore” and “I am a whore.” These phrases are substantially disclosed, however, sometimes are used outside their context, becoming a subject of several interpretations.

Nowadays, Mies van der Rohe is inseparable from his “less is more.” It is intended, in the first part, to focus on the work of Mies van der Rohe, seeking to understand how the phrase “less is more” was disseminated and what are the various interpretations that can be done within the work of Mies.

The second part, focuses on the study of Robert Venturi’s “less is a bore”, establishing a critical comparison between Mies van der Rohe and Venturi & Scott Brown, in order to demonstrate that there are commonalities much deeper and more complex than the label, Mies = “less is more” / Venturi & Scott Brown = “less is a bore.”

The third section is devoted to Philip Johnson, with his phrase “I am a whore.” It seeks to discern the meaning of the phrase in the context it was used and aims to reflect on the pervert similarities between the work of Philip Johnson and Mies, in a stage, and between Philip Johnson and Venturi & Scott Brown, also exploring the biographical contact between the architects.

With this theme and this work is intended to provide a reflection on the *relativism* that axiomatic statements can get in Architecture.

Índice

7 Agradecimentos
8 Resumo
9 Abstract
11 Índice

13 0. What is What?

14 0.1 - Objecto
15 0.2 - Objectivo
16 0.3 - Método
17 0.4 – Considerações iniciais

21 1. Is Less More?

23 1.1 – Origem e divulgação da frase “Less is More”
35 1.2 – A frase no contexto da obra de Mies van der Rohe
35 1.2.0 - Os “Lessismores”
37 1.2.1 - Um mínimo de meios
51 1.2.2 - Simplicidade estética
73 1.2.3 - Espaço Universal
85 1.2.4 - Redução à essência
97 1.3 – Highfield House Condominium

113 2. Is Less a Bore?

114 2.1 – Origem e divulgação da frase “Less is a bore”
124 2.2 – Venturi & Scott Brown e Mies
153 2.3 – Guild House

171 3.Was he a Whore?

175 3.1 – Origem e divulgação da frase “I am a whore”
188 3.2 – Philip Johnson, Venturi & Scott Brown e Mies
215 3.3 – Urban Glass House

231 4.What is What?

232 4.1 - Considerações finais
237 4.2 - Referências Bibliográficas
242 4.3 - Créditos de Imagens
250 4.4 - Entrevista a Robert Venturi e Denise Scott Brown

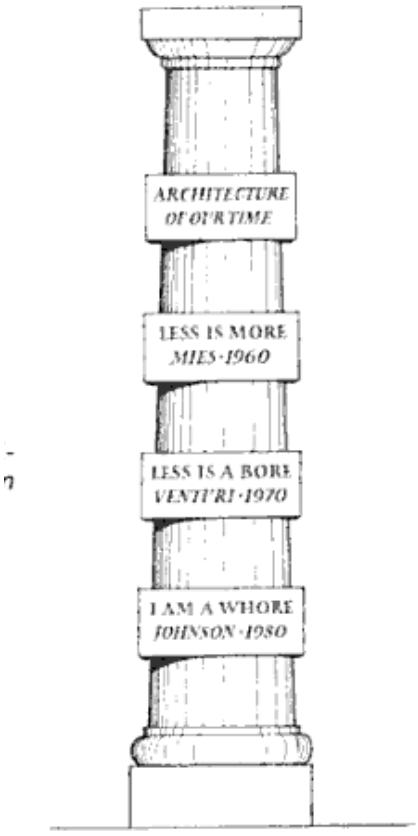


fig 1. Ian Hamilton Finlay, *Architecture of Our Time,*1984

0. What is What?

0.1 - Objecto

Este trabalho tem como objecto de estudo três importantes *soundbites* na história da Arquitectura do século XX:

Less is more (Mies van der Rohe)
Less is a bore (Robert Venturi)
I am a whore (Philip Johnson)

Considerando estas frases, analisar-se-á o pensamento teórico dos autores visados (Mies van der Rohe, Venturi & Scott Brown e Philip Johnson), explorando diferenças e aproximações. Ter-se-á em conta, igualmente, a obra construída pelos diferentes arquitectos, sendo dedicada uma abordagem mais extensa a três casos de estudo específicos:

Highfield House Condominium (Mies van der Rohe, Baltimore, 1963)

Guild House (Robert Venturi e John Rauch, com Paul Cope e Mather Lippincott, Philadelphia 1960-1965)

Urban Glass House (Philip Johnson, Alan Ritchie, SLCE Architects e Anabelle Seldorf, 2006)

0.2 - Objectivo

É objectivo desta Dissertação de Mestrado, clarificar o contexto em que surgiram os três aforismos (*less is more*; *less is a bore*; *I am a whore*), explicitando a validade que poderão ter na classificação da obra dos respectivos autores. Pretende-se evidenciar as várias interpretações a que as frases poderão ser sujeitas, demonstrando, contudo, a existência de toda uma complexidade cruzada de proposições no pensamento dos arquitectos, que dificilmente consegue ser compreendida profundamente, tendo apenas como base uma visão redutora centrada nos *slogans*. Assim sendo, este trabalho procura desmistificar conceitos, perceber o porquê dessa *mistificação* e levantar novas questões acerca dos arquitectos seleccionados e do relacionamento/ afastamento entre eles.

0.3 - Método

De modo a tratar o tema em questão, subdividiu-se a Dissertação em três capítulos principais, cada um com especial incidência num dos autores. Dentro desses capítulos estabelecer-se-á uma divisão em vários subcapítulos: num inicial, será abordada a origem da frase correspondente e sua consequente divulgação, recorrendo a uma investigação baseada na leitura de textos dos arquitectos e documentação da época. Um segundo subcapítulo terá um desenvolvimento diverso, consoante o autor em questão. No caso de Mies, explora-se de forma mais exaustiva as várias interpretações que a frase “less is more” pode ter, recorrendo a escritos de vários arquitectos e críticos (inclusivamente, e principalmente, do próprio). A par desta análise teórica pretendeu-se uma articulação com diversos exemplos de obra construída e projectada. No capítulo dedicado ao “less is a bore”, estabelece-se uma comparação entre obras e pensamento de Venturi & Scott Brown, com os de Mies. No terceiro, sobre Philip Johnson, estabelece-se de igual modo uma comparação entre Johnson e Mies, e Johnson e Venturi & Scott Brown. Um terceiro subcapítulo incidirá numa análise ao edifício “caso de estudo” correspondente, recorrendo à experiência própria de visitas ao local, complementada com os elementos de estudo já referidos nos subcapítulos anteriores. O conjunto de visitas não incidirá apenas nos casos de estudos, mas passará também por outras obras dos autores e, igualmente, dos respectivos “mestres” (Karl Schinkel, Peter Beherens, Hendrik Berlage, Louis Kahn, Frank Furness). Como forma de consolidação da investigação, fez-se uma entrevista aos arquitectos Robert Venturi e Denise Scott Brown e uma visita ao *atelier* de Philip Johnson, que, não obstante o facto de o arquitecto já ter falecido, ainda se encontra em funcionamento, dirigido pelo seu sócio Alan Ritchie.

0.4 – Considerações iniciais

Recentemente, em 2009, o arquitecto dinamarquês Bjarke Ingels (n.1974) publicou o livro *Yes is More*. No capítulo introdutório surgem sequencialmente as cinco frases:

Less is more- Mies van der Rohe
Less is a bore- Robert Venturi
I am a whore- Philip Johnson
More and more...more is more- Rem Koolhaas

Ingels pretendeu ilustrar as suas influências, recorrendo a quatro "mestres" da arquitectura, sintetizados através dos aforismos respectivos. Assim, numa comunicação bastante pragmática e eficaz, manuseando eloquentemente o *Photoshop* e a edição gráfica, Ingels introduz o seu "Yes is more"[1] , defendendo uma arquitectura inclusiva em vez de exclusiva. Foi com base na análise sugerida por este livro que surgiu a ideia de desenvolver um trabalho que explorasse mais a fundo as três primeiras frases.
Este trabalho, no fundo, constitui uma tentativa de aproximação aos arquitectos abordados e à compreensão do contexto que esteve por detrás das afirmações que realizaram. Desde o "less is more", que têm surgido as mais diversas variações, não se limitando apenas à colectânea proposta por Ingels.

Algumas das frases pretenderam ser aforismos, outras apenas brincadeiras, ironias ou críticas. Terão sido o "less is more", "less is a bore" e "I am a whore" aforismos sérios, brincadeiras, ironias ou criticas? Qual o seu significado? "What is what"?

[1] Ingels, 2009: 12

fig 2.Introdução do livro *Yes is more*: “Less is more”

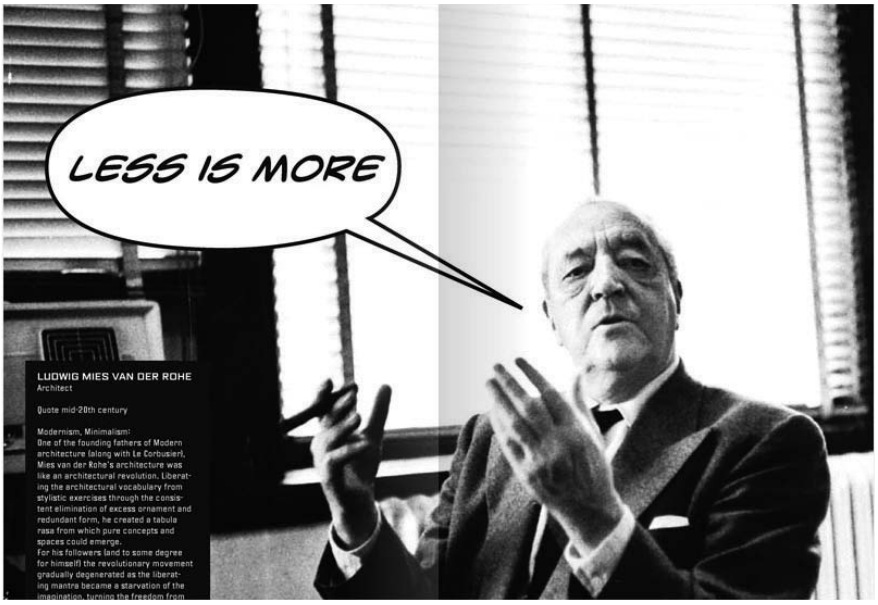


fig 3.“Less is a bore”



fig 4. “I am a whore”



fig 5. “More is more”



fig 6. “Yes is more”





fig 7.Sátira aos aforismos arquitectónicos por Klaus, 2010



1. Is Less More?

fig 8. Multiplicação de reflexos na Martin Luther King Library
(Washington D.C., 1972), de Mies van der Rohe

1.1 – Origem e divulgação da frase “Less is More”

Less is Pop!



fig 9.“Less is More: Organic haircare”

Das três frases em estudo neste trabalho, a frase “Less is More” é, indubitavelmente, a que mais se encontra divulgada. Esta divulgação estendeu-se muito para além dos limites do campo da arquitectura. Tornou-se um ícone estético. Mais que isso, um ícone Pop. Por todo o mundo são comercializados diversos produtos que têm “Less is More” como *slogan* principal. Desde produtos de tratamento capilar[2], empresas destinadas à comercialização e adestramento de equídeos[3], ou mesmo marcas que se dedicam ao fabrico de papel higiénico com especial capacidade de absorção[4]. Cantores e bandas dos mais variados géneros musicais detêm uma faixa denominada “Less is More”. Joss Stone, Ticon, Relient K e Fly Union, para citar alguns. Vários são os livros das mais variadas especialidades, desde medicina a gestão de empresas, que utilizam no título “less is more” como mote principal. Um exemplo: *Less is More Leadership: 8 Secrets to How to Lead & Still Have a Life.*

No reconstruído Pavilhão de Barcelona, uma das suas mais conhecidas e importantes obras de Mies van der Rohe, comercializam-se pela quantia de 16,25 euros, *t-shirts* orgulhosamente ornamentadas com o aforismo. Haveria maior ironia que observar alguém com esta epígrafe tatuada nas costas em letras garrafais[5]? Certamente, de tão popular que a frase se tornou, que esta é uma hipótese a não descartar. Mas qual a origem desta frase tão conhecida? A quem podemos atribuir a sua autoria e como começou a ser divulgada? Presumir-se-ia, devido à força da sua difusão, que seria a frase cujas raízes remotas seriam mais fáceis de identificar. Porém, esse pensamento veio a revelar-se incongruente com a realidade defrontada no decorrer da investigação.

[2] < www.lessismore.at >, [acedido em 29-04-2011, 16:25]

[3] < www.lessismorehorse.com >, [acedido em 29-04-2011, 16:34]

[4] <http://www.katrin.com/int/solutions-products/product-essentials/product-principle/Pages/Default.aspx >, [acedido em 29-04-2011, 16:56]

[5] Ainda para mais, tendo presente o basilar texto de Adolf Loos, *Ornamento e Crime,* de incontornável importância para a arquitectura do século XX. Uma alvorada do “less is more”, em que no seu desenvolvimento surge um intricado contraponto entre um homem tatuado e o homem moderno.

fig 10.“Less is More: Natural Horsemanship”

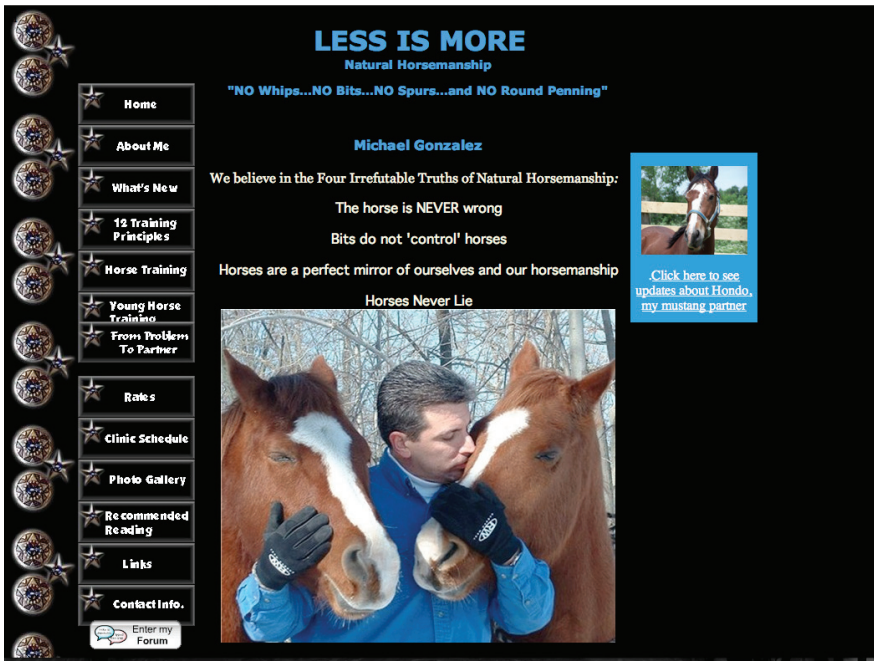
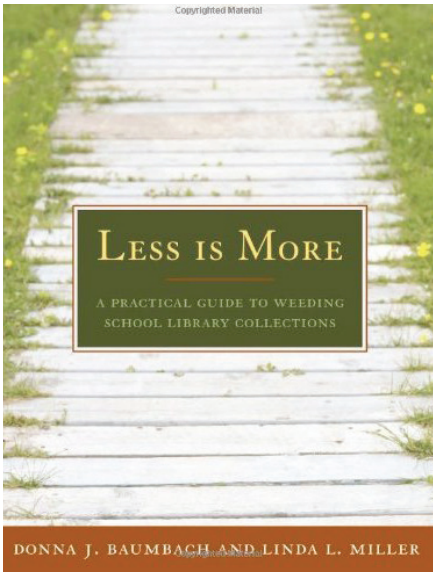
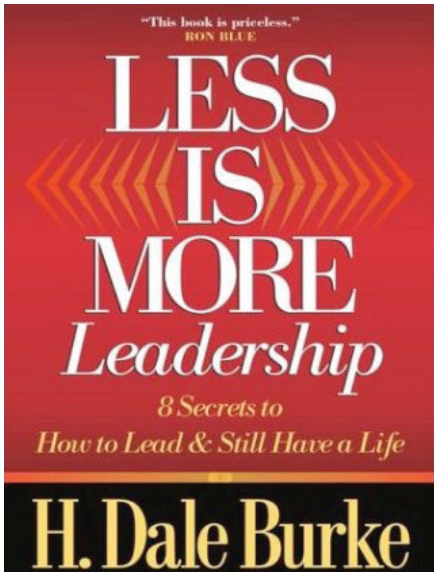


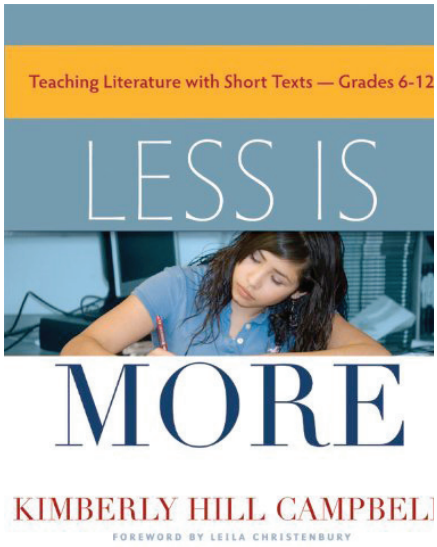
fig 11. Exemplar de T-Shirt com o aforismo “less is more”, à venda no Pavilhão de Barcelona

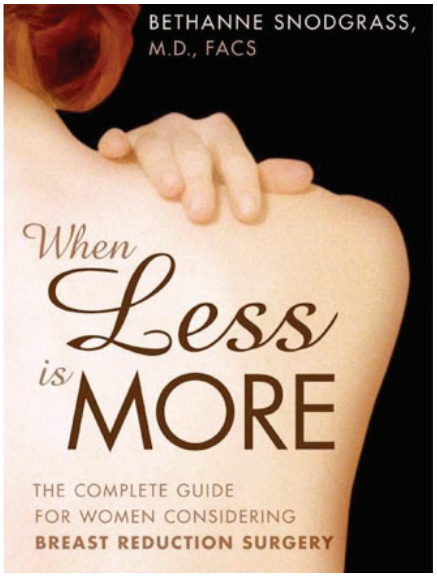


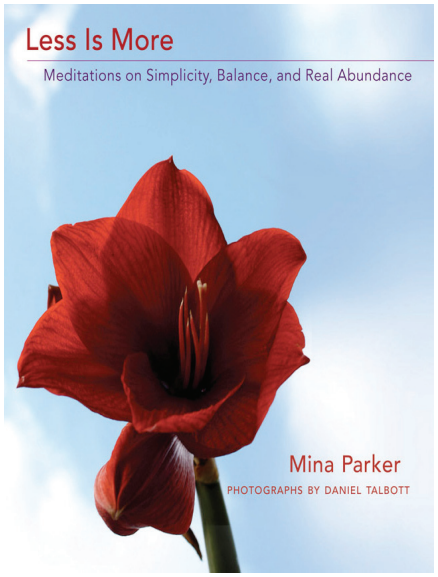


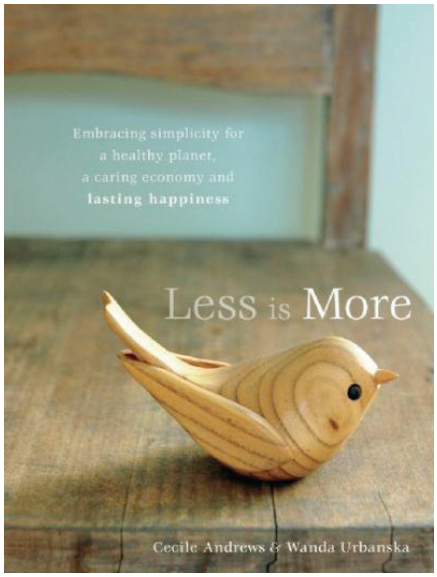














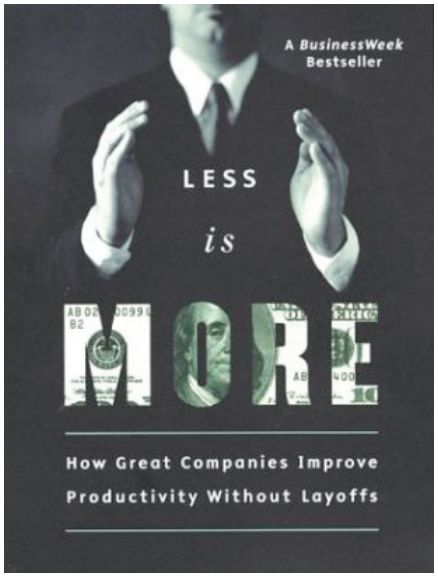


fig 12.Vários livros cujo título contém a expressão “Less is More”





fig 13.“Less is More: Keep it Simple”

Como é do conhecimento geral, a frase é atribuída ao arquitecto Mies van der Rohe. Vários são os autores que condensam e cunham o legado do arquitecto alemão com o "less is more". Quase que Mies se tornou indissociável da epígrafe. Contudo, curiosamente, são raros os documentos que registam a frase a ser expressa pelo próprio. Na monografia que Philip Johnson escreveu sobre Mies (1947), Johnson faz uma referência, àquilo que diz ser o lema pessoal de Mies van der Rohe, o "less is more":

> "Como na arquitectura, [Mies] tentou sempre guiar-se pelo seu lema pessoal 'less is more'. A simplicidade das suas instalações [expositivas] contêm uma atenção focada em cada objecto e fazem com que o arranjo dos vários elementos sejam importantes para a totalidade final. É um mestre a dispor elementos no espaço. Um mínimo de *stands*, mesas e divisões é disposto com estudada exactidão para garantir o máximo efeito a nível individual e colectivo.(...) Desenhou cada *stand* com a mesma simplicidade e atenção ao detalhe que caracterizam a sua arquitectura"[6]

Em 1932, Mies ainda era um arquitecto pouco conhecido na América, aquando da exposição realizada no Museum of Modern Art (MoMA), em New York, da responsabilidade de Philip Johnson, Henry-Russel Hitchcock e Alfred Barr, intitulada *International Style*. Esta exposição assumiu um papel fundamental para a divulgação de Mies no continente americano. Divulgação que ficou ainda mais fortalecida com uma outra exposição monográfica de 1947[7]. Neste ano, Mies já estava instalado como professor do Ilinois Institute of Technology (IIT), em Chicago e, inclusivamente, já tinha alguma obra construída nos Estados Unidos. Contudo, a associação entre o arquitecto e a frase "less is more" não é tão forte e sistemática. Philip Johnson aborda-a num simples parágrafo na monografia de 1947. Este texto é por vezes apontado como o documento onde a frase surge pela primeira vez. Porém, na década de 1950, a frase começou a ganhar um incrível e ascensional impacto mediático, surgindo de repente quase como

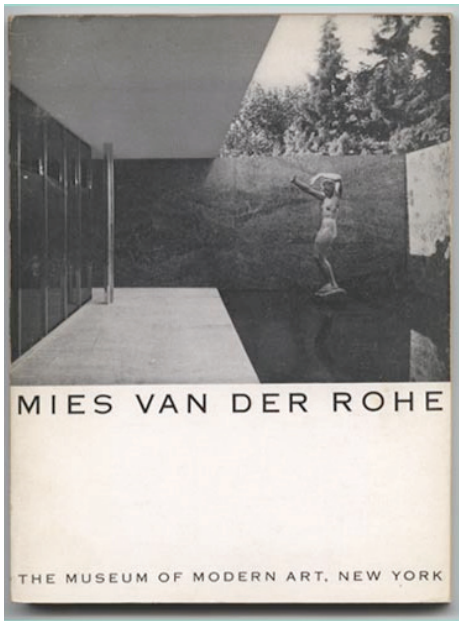


fig 14.Exemplar da edição original da monografia de Mies, por Philip Johnson (1947)

[6] "As in architecture, he has always been guided by his personal motto, 'less is more'. The sparseness of his installations focuses attention on each object and makes the arrangement of the objects all-important. Mies is a master at placing things in space. A minimum of stands, cases and partitions are disposed with studied exactness to achieve the maximum individual and total effect. (…) He designed each showcase and stand with the same simplicity and attention to detail that characterized his architecture." (Johnson, [1947] 1953: 49)

[7] *Mies van der Rohe*, Nova Iorque: MoMA, 1947

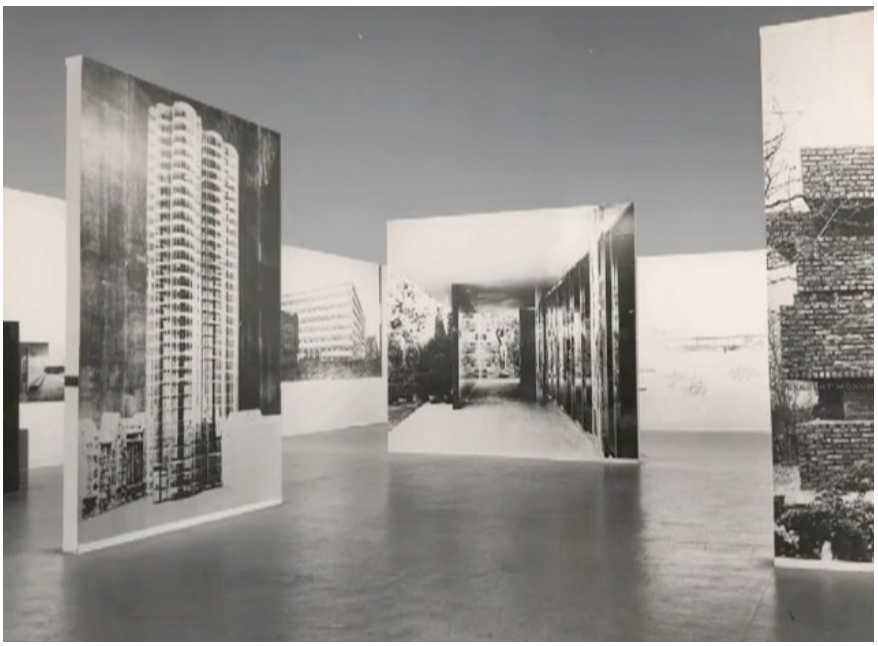


fig 15.Exposição *Mies van der Rohe*, no
Museum of Modern Art em New York, 1947



fig 16.Exposição *Mies van der Rohe*, no
Museum of Modern Art em New York, 1947-
”Um mínimo de *stands,* mesas e divisões”

uma presença obrigatória sempre que se pretendia sintetizar a obra de Mies. Em Abril de 1953, Elizabeth Gordon escreveu o texto "The Threat to the New America" na revista *House Beautiful*, com uma entrevista a Edith Farnsworth, cliente de Mies, em que as obras do arquitecto alemão, mais especificamente a casa Farnsworth (1951, Plano, Ilinois), são veementemente criticadas e, onde este e outros arquitectos ditos praticantes do Estilo Internacional, são acusados de serem comunistas e de constituírem uma ameaça para a América[8]. Neste mesmo texto, a crítica Elizabeth Gordon escreve as seguintes palavras: "nós sabemos que *less is not more*. É simplesmente *less*!."[9] A frase, em 1953, não só já era fortemente associada ao arquitecto Mies van der Rohe, como também já suscitava alguma polémica e crítica. Num artigo do ano de 1954 da publicação *Time*, a frase assume novamente protagonismo, servindo como título atribuído ao artigo em questão. Neste artigo, o jornalista avança com uma pequena descrição do que significa o "less is more" :

> "A essência da filosofia arquitectónica de Mies encontra-se no seu famoso e por vezes ridicularizado 'Less is more'. Isto significa, ele afirma, 'o maior efeito com o mínimo possível de meios'. Alguns dos melhores exemplos da abordagem *less-is-more*, encontram-se entre os edifícios que Mies desenhou para o Illinois Tech campus – simples construções lineares de vidro e aço, que cumprem bem o seu propósito de criação de áreas iluminadas para o estudo."[10]

Este artigo é dedicado por inteiro ao impacto que a revolução da obra de Mies estava a ter no meio americano. Num outro artigo publicado em 1957 acerca das novas influências da arquitectura japonesa, a nova geração de arquitectos é sinteticamente referida da seguinte maneira : "O estilo encaixa nos princípios dos arquitectos modernos que favorecem a fruição *indoor-outdoor* e a simplicidade, como o 'Less

[8] Blake,1996(b): 246

[9] Elizabeth Gordon, 1953, *cit.* Blake, 1996:242

[10] "The essence of Mies's architectural philosophy is in his famous and sometimes derided phrase, 'Less is more'. This means, he says, having "the greatest effect with the least means." Some of the best examples of the less-is-more approach are among the buildings Mies has designed for the Illinois Tech campus—simple, clean-lined constructions of glass ribbed with steel, which well serve their uncomplicated purpose as lighted areas for study." ([N.A.], "Less is More", TIME, 14-06-1954)

is more' de Ludwig Mies van der Rohe".[11] Ainda em 1958, num texto da mesma revista dedicado ao Seagram Building (New York, 1958), "less is more" surge novamente:

> "Os desenhadores envolvidos rapidamente descobriram que a doutrina 'less is more' de Mies se aplicava tanto ao trabalho como ao *design*, despendendo semanas a redesenhar maçanetas, caixas de correio e até alarmes contra incêndio, de modo a colocá-los em harmonia com o edifício."[12]

Neste mesmo artigo, é citado o historiador Henry-Russel Hitchcock (co-organizador da exposição *International Style* em 1932), que afirma nunca ter visto "more of less", elogiando assim o trabalho que Mies realizou em parceria com Philip Johnson. Porém, já no ano de 1961, novos indicadores sugerem o início de uma mudança de direcção no que concerne à estética e postura relativamente à arquitectura: "Less was more"[13].

Mas urge então colocar esta e uma série de outras questões: porque razão é tão difícil encontrar nos vários registos escritos atribuídos a Mies, incluindo anotações do diário, manifestos e conferências, a tão conhecida expressão? Até que ponto faz sentido a interpretação quase ascética relativamente ao conteúdo da frase? Qual o grau de seriedade com que Mies encarava a expressão? Franz Schulze, autor de um dos livros chave no que diz respeito actualmente ao estudo de Mies, refere que vários aforismos eram frequentemente ouvidos pelos amigos e companheiros de Mies em momentos mais descontraídos de confraternização:

> "[Mies], quanto mais bebia e quanto mais tarde se fazia, mais amistoso se punha. Fluíam as recordações, as anedotas e os aforismos; era cada vez mais difícil para qualquer um ,que estivesse na sua presença, não se sentir comovido e inclusivamente encantado com o que parecia ser um ser

---

[11] "The style fits the principles of modern architects who favor indoor-outdoor living and simplicity, like Ludwig Mies van der Rohe's 'Less is more'." ([N.A.], "In the Japanese Manner ", *TIME*, 26-08-1957)

[12] "Draftsmen on the job rapidly discovered that Mies's doctrine of "less is more" applies to work as well as design, spent weeks redesigning door handles, mail chutes and even fire alarms to put them in harmony with the building." ([N.A.], "Monument in Bronze", *TIME*, 03-03-1958)

[13] Cranston Jones, 1961, *cit.* [N.A.], "*Exuberant Architecture", TIME*, 13-10-1961

humano tão indiscutivelmente grande e modesto."[14]

Sendo assim, é de equacionar que em vários destes serões pudesse surgir com alguma frequência a expressão "less is more". Terá uma tranquila frase, dita em tom de brincadeira em momentos boémios, passado ao estado de lema ascético incondicionalmente irrevogável para uma geração de arquitectos? É difícil afirmar com certeza que tal hipótese se sucedia, não havendo dados que nos garantam a segurança deste facto; contudo, seria possível equacionar que, posteriormente, quem estivesse presente passasse a mensagem noutros serões e, por aí em diante, até chegarmos ao ponto de divulgação em que nos encontramos hoje.

Centremo-nos momentaneamente num outro aforismo, igualmente atribuído a Mies - "Deus está nos detalhes" - também substancialmente divulgado. O mesmo Franz Schulze escreveu no seu livro monográfico sobre Mies, que nunca encontrou alguém que o tivesse ouvido enunciá-lo[15]. Faz referência a Erwin Panofsky, dizendo que este cita uma frase semelhante de Flaubert no seu livro *O significado nas artes visuais*. Torna-se, igualmente, mais um aforismo difícil de encontrar nos textos que Mies escreveu. No entanto, Peter Blake referiu que Mies costumava dizer a frase "apenas meio a brincar"[16]. É importante relembrar que Mies era professor. Poder-se-á ponderar um eventual uso destas frases em momentos didácticos, ou noutro género situações, contudo, é preciso salientar que duas das frases que melhor compõem a estrutura da imagem que se tem de Mies nos dias de hoje, não são tão consensualmente atribuídas ao arquitecto, como se poderia pensar.

Para melhor compreender a postura de Mies em relação à frase e ao seu significado, talvez seja necessário referir que este usou ao longo da sua carreira expressões de natureza similar. Em 1923, a propósito de um projecto para um edifício de escritórios, escreve "o

[14] "Cuanto más bebía y más tarde se hacia, más amistoso se ponía. Fluían los recuerdos, las anécdotas y los aforismos; era cada vez más difícil para cualquiera que estuviese en su presencia no sentirse conmovido e incluso encantado por lo que parecía un ser humano tan indiscutiblemente grande y modesto." (Schulze, 1986: 297)

[15] *Idem*: 291

[16] Blake,1996(b): 188

maior efeito com o mínimo de meios"[17]. Outra expressão célebre é o "*beinahe nichts*" (alemão) ou "*almost nothing*" (inglês), que também se afirma que costumava utilizar[18]. Quando Frank Lloyd Wright foi visitar a exposição de 1947 sobre a obra de Mies, expressou "tanto ruído por causa de *almost nothing*"[19].

Confrontado numa entrevista, provavelmente já realizada na década de 60, de como surgiu a expressão "Less is more", Mies nega ser o autor original da frase e faz referência aos tempos em que trabalhava no *atelier* do arquitecto Peter Behrens (1868-1940) em Berlim:

> "Ouvi pela primeira vez esta frase no escritório de Behrens. Tinha que fazer desenhos para a fachada de uma fábrica da AEG [1910-1913] em Berlim e não havia maneira de dar a volta ao problema. Lembro-me que os pilares distavam cinco metros e setenta e cinco uns dos outros (vou-me lembrar disso - sabe? - até morrer). Então, mostrei-lhe um monte de desenhos com aquilo que poderia ser feito e ele disse: Ahh... [tom de insatisfação]..*Less is more*'."[20]



fig 17.Fábrica da AEG em Berlim



fig 18.Fábrica da AEG em Berlim - pormenor dos pilares

[17] "The greatest effect with the least expenditure of means." (Mies van der Rohe, "Office Building", 1923 *in* Neumeyer, 1991: 241)

[18] "A purist, he tried with every fiber of his being, eliminating every irrelevant feature. '*Beinahe nichts*- almost nothing'- he kept reminding his assistants as he directed this change or that." (Hoag & Hoag, 1977: 147)

[19] "Much ado about almost nothing." (Frank Lloyd Whright, 1947, *cit.* Schulze, [1994], 1996)

[20] "I heard this phrase for the first time in Behren's office. I had to make a drawing for a façade of a factory, for the AEG in Berlin. And there was nothing to do on this thing. And I remember the columns were apart five meters and seventy-five. I will remember that, you know, until I die. So, I showed him such a bunch of drawings of what could be done, and then he said : Ahh…Less is more." (Mies van der Rohe, 196?, *in Mies*, Michael Blackwood, 1986. 58min. son. color)

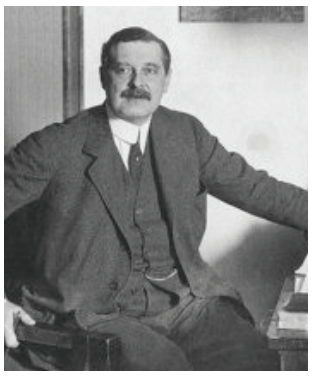


fig 19.Peter Behrens (1868-1940)



fig 20.Robert Browning (1812-1889)



fig 21.Cristoph Martin Wieland (1729-1781)

Mies trabalhou no escritório de Behrens entre 1908 e 1912. Terá ouvido a frase neste período pela primeira vez em alemão: "*weniger ist mehr*". Terá sido Behrens o primeiro autor da frase? Alguns registos ainda mais antigos reportam-nos ao poeta inglês Robert Browning (1812-1889) que no seu poema *Andrea del Sarto* (1855) escreve:

> "To paint a little thing like that you smeared
> Carelessly passing with your robes afloat,
> Yet do much less, so much less, Someone says,
> (I know his name, no matter)--so much less!
> Well, *less is more*, Lucrezia: I am judged."[21]

Neste poema, Robert Browning, através de um monólogo do pintor renascentista Andrea del Sarto, retrata a comparação que o pintor faz da sua obra, tecnicamente virtuosa, com a dos geniais mestres da Renascença. Mas, novamente retornando à língua germânica, no ano de 1774, o escritor e poeta alemão Christoph Martin Wieland (1733-1813) utiliza a expressão "menos é muitas vezes mais", ou seja "und minder ist oft mehr"[22], numa publicação da *Der teutsche Merkur*, uma revista de crítica literária que visava avançar com pensamentos e ideais próprios do Iluminismo. Wieland usa estas palavras, referindo-se a uma personagem de ficção do autor alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Estes aparecimentos de vertentes do "less is more", trataram-se apenas de elementos pontuais, longe de pretensões aforísticas. É difícil conjecturar se Peter Behrens teve acesso a estes elementos, ou se, em paralelo, desenvolveu pessoalmente o trocadilho de palavras que veio a constituir uma referência na teoria da arquitectura do século XX.

[21] Robert Browning, "Andrea del Sarto: The faultless painter", 1855 *in* Young (ed.), 1929: 129

[22] Cristoph Martin Wieland, 1774 *cit.* Shapiro, 2006: 110

1.2 – A frase no contexto da obra de Mies van der Rohe

1.2.0 - Os "Lessismores"

Existem vários "*Lessismores*". O segredo explicativo do sucesso da frase "Less is more", encontra-se substancialmente no facto de, dentro da contradição imanente entre os dois conceitos, poder-se estabelecer um conjunto de significados e interpretações variado, com aplicação nas mais diversas áreas, não se restringindo simplesmente ao campo da arquitectura. O "less" e o "more", englobam um vasto grupo de possibilidades. Ao não serem especificadas concretamente, assumem a forma que mais convém a quem se confronta somente com a frase. Sendo que estes conceitos de "mais" e "menos" não são independentes de uma realidade exterior, necessitam de se agregar a outros conceitos de modo a adquirir um sentido inteligível e clarificado: *Menos* algo é *mais* algo. Dentro do campo da Arquitectura, essa vastidão existente entre os dois conceitos poderá diminuir. Ainda assim, encontra-se bastante longe de se perder. O que significa "Less is more" e qual o porquê da constante aplicação à obra de Mies? Conseguir-se-á atribuir um único sentido objectivamente explicativo da frase? Tenhamos em conta a seguinte afirmação de Buckminster Fuller:



fig 22.Dimaxion House (1929, redesenhada em 1945), projectada com materiais "leves" pelo arquitecto Buckminster Fuller.

> "Sempre tive um objectivo, produzir o máximo de *performance* por quilo(...) [Mies] disse "Less is more", mas ele referia-o do ponto de vista estético, não do modo como eu falo actualmente, acerca do peso."[23]

O arquitecto e engenheiro americano Buckminster Fuller (1895-1983), surge também associado ao aforismo "less is more". A sua busca tecnológica em torno de novos materiais construtivos, levou-o a usar a frase de modo a exaltar os valores desses mesmos materiais mais leves que as alvenarias e estruturas correntes. Sintetizando: *menos* peso, *mais* qualidade. Num registo irónico, podemos citar igualmente Mies van der Rohe:

[23] "I always had a purpose, I had to produce higher and higher performance per pound. I'll find a Mies, incidentally with perfect integrity, I'm not charging that at all, but he said, 'Less is more', but he's talking about that really aesthetically, not the way I'm talking about actual by weight." (Buckminster Fuller, 1964 *in* Peter, 1994: 26)

> "Nós não precisamos de *menos* mas de *mais* tecnologia(...) Não precisamos de *menos* ciência mas de uma ciência que seja *mais* espiritual; não *menos*, mas uma *mais* madura energia económica."[24]

Fazendo um corte selectivo desta expressão, anulando a especificação do que é *mais* e do que é *menos* neste caso, teríamos Mies a afirmar: "We don't need less but more". Originalmente, no sentido que Peter Behrens lhe deu[25], a frase está relacionada com uma maior facilidade de escolha perante um número menor de soluções apresentadas, em detrimento de uma vasta panóplia de respostas possíveis a ter em conta, quase que bloqueadoras do raciocínio que necessita de estabelecer pragmaticamente um juízo. Se o jovem Mies, na época (1908-1912) colaborador no escritório de Behrens tivesse apresentado menos soluções para resolver o desenho dos pilares da fábrica da AEG em Berlim, mais facilmente se poderia optar por uma determinada escolha. Esta forma de entendimento, de uma certa "economia de concepção", mais relacionada com o processo de projecto do que com o resultado arquitectónico propriamente dito, não é a frequente na associação que usualmente se pretende fazer ao trabalho de Mies. A verdade, é que proliferam as interpretações que se realizam em torno da frase, inclusivamente, centradas apenas nas análises que se dedicam à obra de Mies. Estes múltiplos entendimentos que se poderão fazer entram, por vezes, em manifesto confronto chegando a autodestruir-se. De modo a melhor compreender este último ponto, podemos frisar quatro directrizes preponderantes das associações, inter-relacionadas, que se poderão fazer da frase, à luz da obra do arquitecto Mies van der Rohe.

1- Procura do máximo de *performance* com um mínimo de meios.
2- Apologia da beleza da estética da simplicidade, despida de ornamento e de expressionismo.
3- Busca do Espaço Universal: menos especificidade, mais flexibilidade.
4- Redução dos problemas ao "essencial" da disciplina de Arquitectura.

---

[24] " We do not need less but more technology(...) We do not need less science but a science that is more spiritual; not less, but a more mature economic energy." (Mies van der Rohe, "The preconditions of Architectural Work", 1928 *in* Neumeyer, 1991: 301)

[25] Ver no subcapítulo anterior

1.2.1 - Um mínimo de meios

"Less" pode ser entendido como uma contenção de meios e de custos que, graças ao recurso da inteligência e da razão, são manipulados subtilmente de modo a igualar (logo, superar) obras que fazem uso de onerosos e redundantes meios, com vista a obter o sucesso desejado. O enfoque neste tema na obra de Mies, surgiu primeiramente na série de cinco projectos experimentais que realizou após a I Guerra, na qual participou, (em 1917) sendo enviado para a Roménia e destacado para uma companhia de engenharia de pontes em actividade na zona dos Balcãs. Foi no final da guerra, em 1919, que voltou a uma Alemanha derrotada, contextualmente desmoralizada e economicamente mutilada[26]. Porém, este clima de derrota contrastava com a forte energia e empenho que bulia no meio artístico e arquitectónico. Até então, Mies apenas tinha projectado obras de pequena escala, mais concretamente, residências unifamiliares nos arredores de Berlim, a maioria perto de Potsdam. Na Memória Descritiva de um desses cinco projectos, provocadoramente inovadores, que realizou entre 1921 e 1924, surge pela primeira vez uma referência à contenção de meios:

> " O edifício de escritórios é um edifício de trabalho, de organização, de clareza, de economia. Amplas salas de trabalho, ordenadas, não divididas, apenas articuladas de acordo com o organismo da firma. O maior efeito com o mínimo dispêndio de meios(...) Isto significa estruturas de pele e osso."[27]



fig 23.Edifício de escritórios, 1923

[26] Schulze, 1986: 85

[27] "The Office building is a building of work, of organization, of clarity, of economy. Bright wide workrooms, uncluttered, undivided, only articulated according to the organism of the firm. The greatest effect with the least expenditure of means. (…) That means skin and bone structures." (Mies van der Rohe, "Office Building", 1923 *in* Neumeyer, 1991: 241)

Este projecto de 1923, publicado no primeiro número da revista *G*, consistia num edifício de escritórios em betão, pragmaticamente concebido sem revestimento decorativo. A especulação estética era rejeitada, como faz questão de salientar Mies no mesmo texto. No início dos anos de 1920, Mies era um fervoroso defensor de valores estritamente funcionalistas (pelo menos à luz das palavras dos seus textos publicados), porém, posteriormente, distanciar-se-á de uma visão tão radical e, inclusivamente, os projectos dos quais se serve para escrever os seus manifestos indiciam já uma sensibilidade a valores que revelam preocupações muito para além do funcionalismo técnico, valores esses que se pode afirmar terem estado sempre presentes nos seus projectos, mesmo no edifício de Escritórios (Berlim,1923) que, "apesar de ser claramente um exercício de engenharia funcionalista, não deixa de ser uma reconhecida peça de arquitectura cujos subtis detalhes a elevam a um nível muito superior que ao mero conjunto das suas partes."[28]

A mais explícita oportunidade de edificar uma tipologia fortemente centrada em custos reduzidos surgiu em 1926 com o encargo de realizar um conjunto de edifícios de habitação económica plurifamiliar na Africanische Strasse em Berlim. Mais uma vez o trabalho de Mies, agora edificado, não se reduziu a um "exercício de engenharia funcionalista". O refinamento não só a nível de alguns pormenores, mas também a nível de volumetria e implantação, foram factores de preocupação. Esta construção, feita através de métodos tradicionais da época, revelou que o arquitecto estava apto a construir tão economicamente quanto os mais radicais defensores funcionalistas contemporâneos[29]. Apesar de ser o único trabalho de habitação social[30] de baixo custo, realizado por alguém que supostamente faz a apologia "*less is more*", este conjunto raramente é abordado quando se pretende fazer uma referência à obra de Mies e, quando referido, é

[28] "A pesar de que es claramente un ejercicio de ingeniería funcionalista, no deja de ser una pieza reconocida de arquitectura cuyos sutiles refinamientos la elevan hasta un nivel muy superior al mero conjunto de sus partes." (Schulze, 1986: 110)

[29] Russel (ed.), 1986: 43

[30] Neste campo é preciso ter em conta o bloco de apartamentos que Mies desenvolveu para a Weissenhof em Stuttgart (1927). Este edifício constituiu uma inovadora experiência no que diz respeito ao uso de materiais pré-fabricados. Porém, geralmente nos artigos escritos sobre o edifício, não costumam aparecer referencias a um menor custo, comparativamente a edifícios ditos "normais".





fig 24. Africanische Strasse- pormenor da platibanda
fig 25. Africanische Strasse



fig 26.Africanische Strasse

feito algo timidamente, sendo ofuscado pelos seus projectos radicais, alguns dos quais, como os arranha céus em Friedrichstrasse (Berlim 1921), economicamente inviáveis para o contexto de uma Alemanha em pós guerra. Franz Schulze, por exemplo, aborda este projecto do seguinte modo:

> "Constituía um típico exemplo da arquitectura mesquinhamente funcional do *Existenzminimum*, identificável como obra sua, somente pela exactidão das proporções na composição das janelas."[31]

[31] "...constituía un típico ejemplo de la arquitectura mezquinamente funcional del *Existenzminimum*, identificable como obra suya solamente por la exactitud de las proporciones en la composición de las ventanas." (Schulze, 1986: 126)

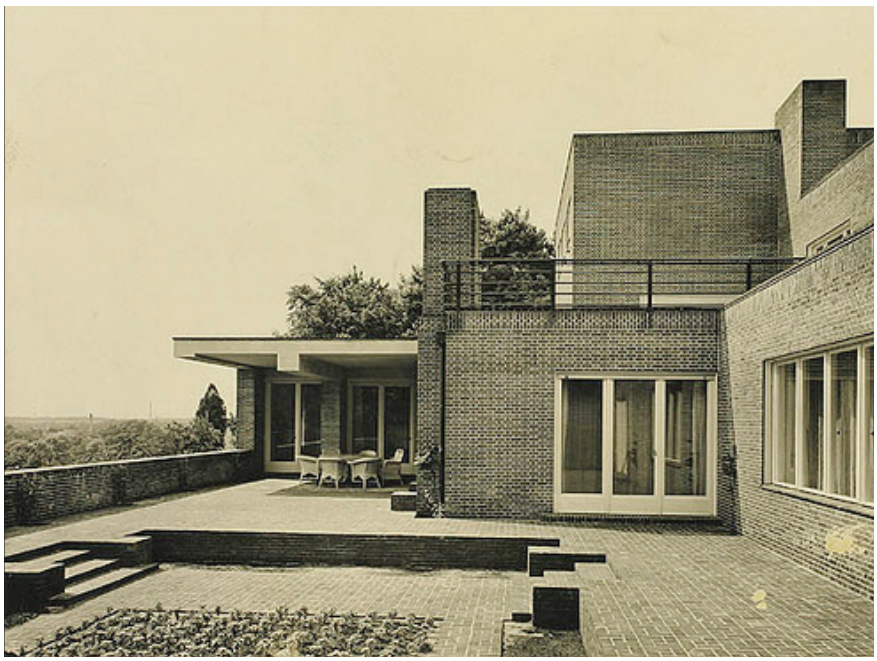


fig 27.Casa Wolf na Polónia (Guben, 1927, actualmente destruída)



fig 28. Casas Lange e Esters (Krefeld, 1928)

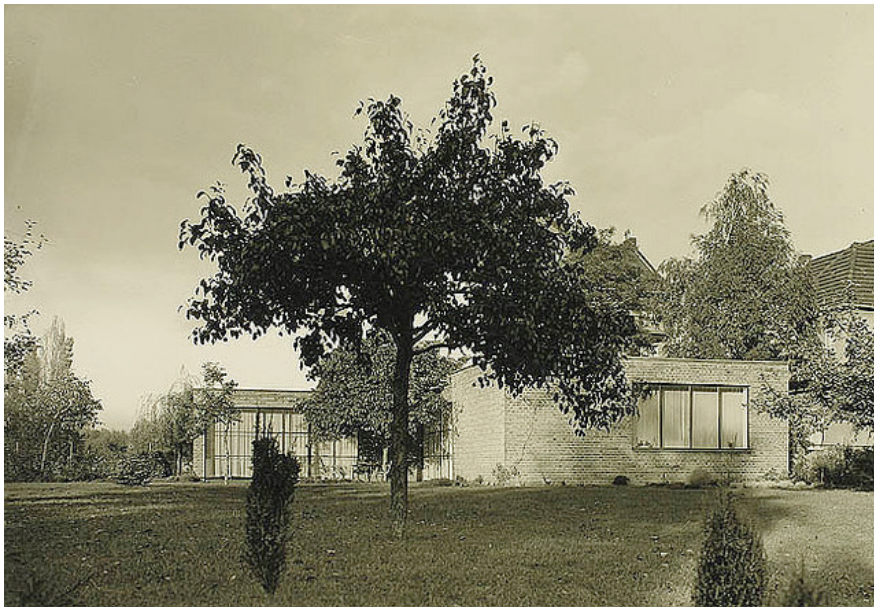


fig 29. Casa Lemke (Berlim, 1932)



fig 30. Bolsa de Amesterdão, projectada por Hendrik Petrus Berlage

O próprio Mies mais tarde, na bibliografia de Philip Johnson, optou que o projecto não fosse publicado[32]. O facto de não ter sido um projecto com uma imagem revolucionária, atirou-o para segundo plano, fazendo duvidar acerca do poder da frase "less is more" no que concerne a uma contenção de custos.

Desde o projecto da Casa de Campo em Tijolo (1924), Mies van der Rohe realizou uma série de obras com a particularidade de serem construídas com um material tido como *menor* pelos arquitectos modernos, assumindo-o no revestimento superficial : o tijolo. A casa Wolf na Polónia (Guben, 1927, actualmente destruída), as casas Lange e Esters (Krefeld, 1928) e a casa Lemke (Berlim, 1932). O tijolo era um material bastante económico, do qual uma quantidade razoável de arquitectos fazia uso; no entanto, a maioria optava pelo custo acrescido do acabamento a reboco, já que considerava o *tijolo*, um material, como o catálogo da exposição *International Style* faz questão de referir, esteticamente "menos satisfatório."[33]

Mies, contrariamente à tendência moderna, fazia uso do tijolo aparente. Apesar de ser inequivocamente uma solução mais viável, tendo em vista uma perspectiva económica, outros factores, talvez ainda mais preponderantes para a filosofia do arquitecto, entram em jogo, muito influenciado pela obra de Hendrik Petrus Berlage e pela Escola de Amesterdão, da qual tomou conhecimento em 1912, quando trabalhou na Holanda para o projecto não construído da Casa Kröller-Müller (Wassenaar, 1912). Mies elogiava o trabalho deste arquitecto devido ao que considerava ser a honestidade e claridade com que os materiais eram assumidamente expostos. "Poderia parecer medieval a arquitectura de tijolo aparente que ele fazia, porém era sempre clara."[34]

Ou seja, o uso aparente do tijolo torna-se para Mies um símbolo estimulante de modo a se expressar a importância que o arquitecto deve conferir à construção como principal componente orientadora

[32] Johnson, [1947] 1953: 7

[33] "Yet from an aesthetic point of view, brick is undoubtedly less satisfactory than other materials, including stucco. Indeed, brick is often covered with stucco even by architects who claim to be uninfluenced by aesthetic considerations." (Hitchcock & Johnson, [1932] 1995: 66)

[34] Mies van der Rohe, 1961 *in* Puente (ed.), 2006: 31

da disciplina de Arquitectura. Uma Arquitectura de honestidade construtiva, como a de Berlage, liberta das formas clássicas (às quais Mies acusou Behrens de ainda se encontrar agarrado[35]).

Contudo, contrariamente ao que uma interpretação de "less is more" baseada no "mínimo de meios" poderia supor, Mies van der Rohe torna-se conhecido com a construção do Pavilhão de Barcelona (1929) e da casa Tugendhat (Brno, 1929), por ser um arquitecto que faz uso de materiais nobres e luxuosos. Segundo palavras do próprio, a casa Tugendhat, tornou-se precisamente bastante divulgada por esse facto:

> "Penso que é considerada excepcional apenas porque foi a primeira casa moderna a usar materiais ricos, a ter uma grande elegância. Naquele tempo os edifícios modernos eram austeramente funcionais."[36]



fig 31. Perspectiva interior da Casa Tugendhat



fig 32. Perspectiva interior da Casa Tugendhat

[35] Neumeyer, 1991: 66

[36] "I think it is considered outstanding only because it was the first modern house to use rich materials, to have great elegance. At that time modern buildings were still austerely functional." (Mies van der Rohe, *cit.* Hoag & Hoag, 1977: 130)

Mas é no aclamado Pavilhão de Barcelona, que o sentido da frase mais se encontra numa fortíssima tensão entre significados. Foi encomendado a Mies que projectasse um pavilhão representativo dos novos valores de uma Alemanha renascida e próspera. Um pavilhão sem função utilitária imediata, para a Feira Mundial de 1929 que se ia realizar em Barcelona. Este Pavilhão é requintadamente composto por materiais como travertino romano, mármore verde de Tinos, ónix *dorée* na conhecida parede livre no interior, aço e vidros de vários tipos e cores. Materiais bastante perenes para uma construção temporária. Questionado posteriormente em 1964 se os materiais *ricos* tendem a dar humanidade aos espaços, a resposta de Mies foi a seguinte:

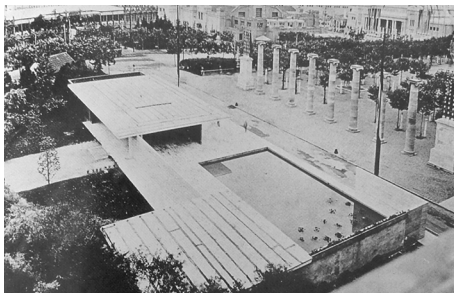
> "Não necessariamente, mas podem ser ricos. Poderiam ser materiais muito simples e não alterariam nada. (...) De facto, acho que se o Pavilhão de Barcelona tivesse sido construído com tijolo, teria sido um edifício igualmente bom. Estou bastante seguro que não teria tanto sucesso como com o mármore, mas isto não tem nada a ver com a *ideia*."[37]

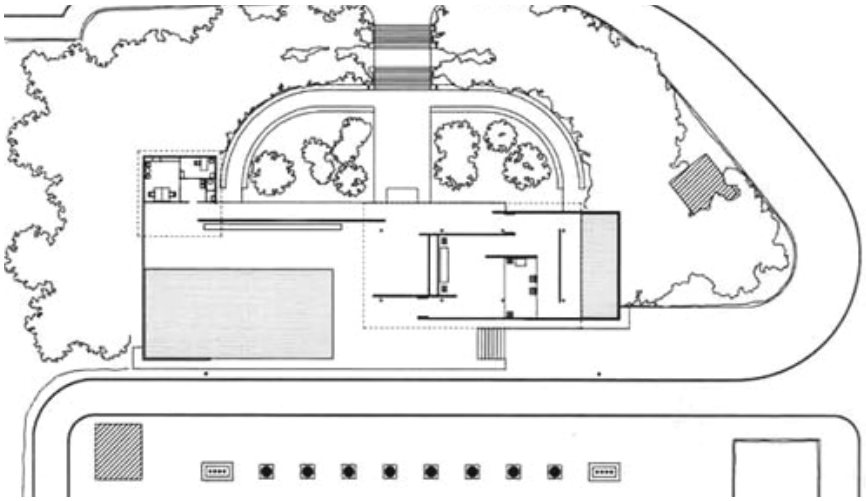


fig 33. Perspectiva interior do Pavilhão de Barcelona

[37] Mies van der Rohe, [1964] *in* Puente (ed.), 2006: 60

Deste ponto de vista, existem as duas faces da questão, tão constantes na obra de Mies. Por um lado o reconhecer do valor que os *meios* adquirem. Por outro o reforçar da importância da *ideia* em detrimento destes últimos. O que podemos tomar como certo é que, não obstante o uso de materiais requintados, o processo de concepção projectual e de construção do Pavilhão de Barcelona constituiu também uma inegável e inteligente improvisação com os limitados recursos disponíveis. Em primeiro lugar, Mies requereu pessoalmente que a localização preestabelecida do Pavilhão, entre os palácios de Victoria Eugenia e Alfonso XIII, fosse alterada para o norte do palácio de Victoria Eugenia[38]. Com esta subtil alteração, o Pavilhão ficou situado no ponto intermédio do percurso que fazia a ligação da esplanada actual ao *Pueblo Español*, conseguindo assim estabelecer uma posição de destaque, rematando a esplanada. Conseguiu estabelecer igualmente uma posição excelente para trabalhar a temática de transição entre interior e exterior e de percurso no espaço, fortemente indicadas para um Pavilhão cuja *exposição* principal é o próprio Pavilhão e a *promenade* que se faz no seu interior. Com este gesto, Mies com *pouco* consegue *muito*, apesar de um pequeno aumento de custos que o movimento de terras não previsto veio acrescentar. Para além desta circunstância, Mies teve de fazer face a uma contenção orçamental que lhe foi imposta, alterando a construção de alguns elementos em betão para tijolo e fazendo um ponderado e equilibrado uso dos meios


fig 34. Perspectiva exterior
do Pavilhão de Barcelona


fig 35. Planta de implantação do Pavilhão de Barcelona

[38] Solá-Morales, [1986], 2006: 107



fig 36. Perspectiva interior do Pavilhão de Barcelona

que tinha à sua disposição. Todo o pavilhão foi improvisadamente modulado tendo em conta o único bloco de mármore que na altura se encontrava disponível:

> "Desde que tive a ideia do edifício comecei a olhar ao meu redor. Tínhamos muito pouco tempo. Estávamos em pleno inverno e não podíamos extrair mármore da cantaria porque estava húmido. Com o frio congelar-se-ia e partir-se-ia em pedaços. Tínhamos que encontrar uma peça que já estivesse seca e tivemos que ir procurar em grandes depósitos, onde encontrei um bloco de ónix. O bloco tinha um tamanho específico de modo que só haveria a possibilidade de utilizar o dobro da altura do bloco. Mais tarde o pavilhão foi construído com uma altura equivalente ao dobro do bloco de ónix; este foi o módulo."[39]

A famosa escultura do artista George Kolbe, que pontua determinantemente a área norte do pavilhão, foi também fruto de uma improvisada escolha entre os meios que tinha ao alcance. Após a impossibilidade de adquirir uma escultura do artista plástico Lehmbruck, Mies rapidamente visitou o estúdio do escultor George Kolbe e escolheu uma das esculturas já finalizadas[40].

[39] Mies van der Rohe, [1955] *in* Puente (ed.), 2006: 79

[40] Blake, 1996(b): 212

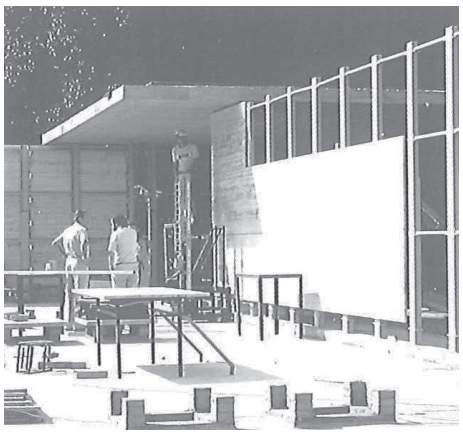


fig 37. Revestimento da estrutura dos muros do Pavilhão de Barcelona

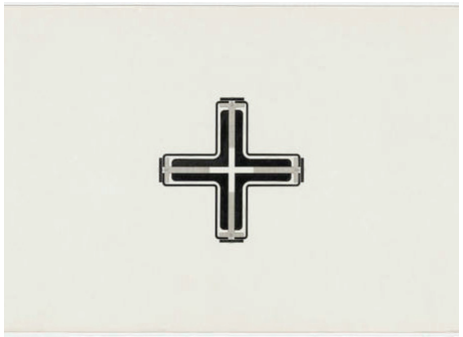


fig 38. Secção do pilar cruciforme utilizado no Pavilhão de Barcelona

Porém, contradizendo este raciocínio, Mies acrescenta simbolicamente uma estrutura, separada dos muros que controlam a fluidez espacial. Esta separação era, em certa medida, desnecessária do ponto de vista construtivo, visto que facilmente poderia ter sido assimilada nas paredes do pavilhão, tal como foi na compartimentação existente a sul. Para além deste "*more*" no projecto, é adicionado a cada uma das oito colunas de aço um revestimento metálico espelhado, que contradiz a natureza e honestidade do material empregue, que, por sua vez, iria contra uma eventual defesa normativa da valorização da honestidade dos materiais e do recurso ao mínimo de meios.

Um outro caso de estudo a ter em conta, no qual Mies teve de se defrontar com fortes adversidades, foi nos vários edifícios que projectou para o *campus* universitário do Ilinois Institute of Technology (IIT) em Chicago e o respectivo planeamento do mesmo. Convidado a dar aulas nesta instituição, em 1938, começou a desenvolver os primeiros esquemas de traçado do *campus* em 1939. Henry Heald, o principal responsável pela encomenda a Mies, revelou que, contrariamente à opinião que se tem deste arquitecto, demonstrou ser uma pessoa bastante flexível no decorrer de toda a operação[41]. Sempre disponível para responder às exigências económicas, contudo, sempre com altos padrões de qualidade em vista, tal como referem Hoag & Hoag:

> "Mas para o IIT o arquitecto mostrou grande capacidade de poupar dinheiro quando tal era necessário. A sua atenção minuciosa aos pormenores não deixava nada ao acaso. Por vezes, previa claramente que alguma alteração ou substituição seria desastrosa, alertando para o facto. Na maioria dos casos, provou-se que tinha razão, como quando uma grande laje de granito proposta para a entrada de um edifício, foi substituída por uma peça mais vulgar e barata em betão, arruinando completamente o efeito."[42]

Outra obra fundamental na carreira de Mies, foram as duas torres de apartamentos Lake Shore Drive 860 (Chicago, 1950). É neste

[41] Schulze, 1986: 228

[42] "But for IIT the architect showed great ability to save money when pressure was on. His meticulous attention to detail left nothing to chance. Sometimes he foresaw clearly that a certain thrifty shortcut or substitution would be disastrous, and he would point this out. Usually he was proved correct, as when a propose majestic granite slab at the entrance of one building was replaced with a cheaper ordinary concrete one, totally spoiling the effect." (Hoag & Hoag, 1977: 130)


fig 39. Apartamentos Promontory (Chicago, 1949)

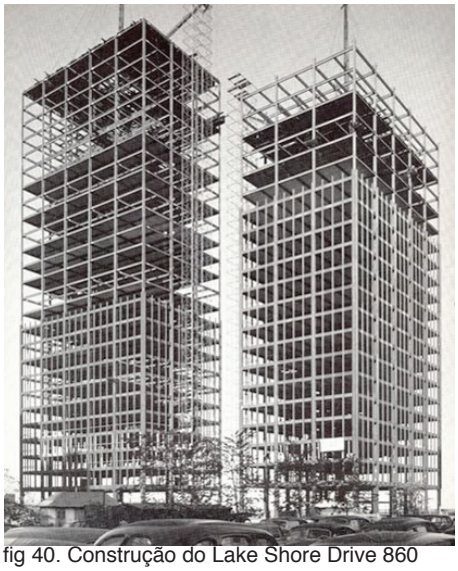

fig 40. Construção do Lake Shore Drive 860


fig 41. Construção do Lake Shore Drive 860

projecto de enorme preponderância para a história de arquitectura do século XX, que são inseridos pela primeira vez os polémicos perfis "I" em aço que lhe acompanharão a carreira. Mies já tinha esboçado anteriormente, nos desenhos iniciais dos Apartamentos Promontory (Chicago, 1949), uma fachada em aço; porém, devido à ainda recente II Guerra, o aço era escasso por todo o país, tendo-se assim de recorrer a betão armado pré-esforçado. Os perfis "I" tornaram-se uma presença bastante comum em edifícios posteriores de Mies, sendo frequente o questionar da pertinência destes elementos nas suas obras, inserindo um significante custo adicional no orçamento dos vários projectos. No entanto, o facto da construção do Lake Shore Drive não contemplar o género de ornamentação convencional excessiva que caracterizava os edifícios residenciais em altura da época, possibilitou que este complexo tivesse um custo mais reduzido por metro quadrado, comparado com os conjuntos residenciais que se realizavam.[43] O mesmo já não se poderá dizer do famoso edifício Seagram (New York, 1958), cujo custo por metro quadrado ultrapassou indubitavelmente o da maior parte de todos os arranha-céus construídos até então. A casa Farnsworth (1951, Plano, Ilinois), foi também alvo de uma derrapagem orçamental que levou a que a cliente acusasse o arquitecto de incompetência, declarando que "*less is not more*! *It's simply less*" e afirmando que foi uma obra excessivamente cara (setenta e três mil dólares) e praticamente inabitável[44]; culminando este estado de insatisfação, instaurou-lhe um processo em tribunal, processo esse que Mies acabou por vencer, contudo com uma imagem pública atacada.[45] Acerca do Seagram, Bruno Zevi escreveu que a obra de Mies já não poderia ser abordada nos termos "Less is more", visto ter sido um edifício excessivamente caro.[46]Já Henry-Russel Hitchcock referiu que nunca tinha visto "more of less"[47]. Um amigo de Mies refere a preocupação do arquitecto

[43] Schulze, 1986: 253

[44] Hoag & Hoag, 1977: 148

[45] Não obstante a derrapagem orçamental, consta que outros motivos de ordem pessoal, levaram a que uma amizade e aproximação iniciais, terminassem desta maneira menos feliz.

[46] Bruno Zevi, [1958] *in* Spaeth, 1979: 126

[47] [N.A.], "Monument in Bronze", *TIME*, 03-03-1958

em atingir a simplicidade, *seja a que custo for*[48]. O facto é que o próprio cliente, a firma Seagram através de Philis Lambert, desejou como ponto de partida a utilização de materiais caros, como bronze e mármore, ao que Mies respondeu: "Por mim tudo bem"[49] ("*Yes is more*"?). A partir daqui, o custo tornou-se uma preocupação mínima para Mies: foram investigados novos materiais para se aplicarem no edifício e foi acrescentado aos vários perfis "I" metálicos na fachada, um aumento da espessura em poucos milímetros que resultou num acrescento de milhares de dólares no orçamento final. Philip Johnson, também co-autor do projecto, comentou:

> "Não havia uma razão para que o piso térreo do Seagram tivesse 24 pés de altura [7,3 metros], em vez de 20 pés [6,1 metros]. Na verdade, é algo pouco razoável do ponto de vista financeiro. Mas ele nunca disse a ninguém quanto alto era. Simplesmente era assim. E ninguém nunca lhe perguntou porquê."[50]

Todos estes elementos põem em causa o famoso "less is more", se atentarmos num ponto de vista da utilização de recursos limitados. A conhecida decisão de não aproveitar o espaço total do terreno, edificando apenas numa parcela, cedendo uma pequena praça ao espaço público de New York e, ao mesmo tempo, oferecendo condições para o utilizador melhor se confrontar com a monumentalidade do edifício, revelam contudo um outro lado da estratégia que Mies utilizou neste projecto:

> "Esperava-se vender o edifício na base da elegância dos seus espaços e dos respectivos acabamentos, para não citar a excelência e singularidade global do seu desenho. Assim, então, as rendas altas e a posterior revalorização dariam lugar a uma margem de benefício final."[51]

Mas, se por um lado Mies diz que *sim* ao despender de meios (e de que maneira) quando se trata de construir um edifício para uma grande

---

[48] *cit.* Hoag & Hoag, 1977: 153

[49] Mies van der Rohe, [1964] *in* Puente(ed.), 2006: 83

[50] "There is no reason why the ground floor of Seagram's is twenty four feet high instead of twelve feet high. In fact, it's unreasonable from a financial point of view. But he never told anybody how high it was. It was just that high. Nobody ever asked." (Philip Johnson, 1955 *in* Peter, 1994: 174)

[51] "Se esperaba vender el edificio sobre la base de la elegancia de sus espacios y sus complementos materiales, por no citar la excelencia y singularidad global de su diseño; así pues, las rendas altas y la posterior revalorización darían paso a un margen de beneficio final." (Schulze, 1986: 285)



fig 42.Perfil “I” aplicado no Seagram Building



fig 43. Enquadramento Urbano do Seagram Building (não correspondente à situação actual)



fig 44. Átrio de recepção do Seagram Building

empresa corporativa, por outro lado, refere o seguinte a propósito da sua Carr Chapel no IIT:

> "Usualmente pensamos a arquitectura em termos de espectacular. Não existe nada de espectacular nesta capela; não foi feita para tal. Foi feita para ser simples; e , de facto, é simples. Mas a sua simplicidade não a torna primitiva, mas nobre e, na sua pequenez torna-se grande – monumental. Não faria a capela de maneira diferente mesmo que tivesse um milhão de dólares à minha disposição."[52]

Mies era dotado de uma grande flexibilidade, que lhe permitia fazer uso dos meios que tinha ao seu dispor, fossem eles escassos ou abundantes, mas, tendo em conta que uma Igreja tem especificamente um programa ideológico muito forte associado à doutrina cristã, torna-se difícil afirmar uma defesa de um "less" de meios incondicional por parte do arquitecto, ou pelo menos, de *meios* dispendiosamente "less".



fig 45. Interior da Carr Chapel

[52] "Too often we think of architecture in terms of the spectacular. There is nothing spectacular about this chapel; it was not meant to be spectacular. It was meant to be simple; and, in fact, it is simple. But in its simplicity it is not primitive but noble, and in its smallness it is great- in fact, monumental. I would not have built the chapel differently if I had a million dollars to do it." (Mies van der Rohe, "Statement on the Design of the Carr Chapel, Ilinois Institute of Technology", 1953 *in* Neumeyer, 1991: 328)

1.2.2 – Simplicidade estética

Não é de descartar uma interpretação da frase "*less is more*" tendo em vista uma perspectiva centrada nos campos da estética. Mesmo cingindo-nos apenas a esta delimitação de estudo, serão muitas as interpretações, significados e, claro, contradições que se poderão estabelecer. A apologia da beleza da simplicidade, despida de ornamento e da ortodoxia académica e figurativa, caracterizou uma parte considerável das formas de arte revolucionárias do princípio do século XX. Este pensamento estendeu-se gradualmente para a arquitectura através de diversos pensadores e arquitectos interventivos, com especial destaque para Le Corbusier, que no ano de 1920 escrevia artigos na *L'Esprit Nouveau* fazendo a apologia da estética da engenharia[53]. Exaltavam-se os valores de arquitecturas estritamente funcionais, despojadas de qualquer tipo de ornamentação, como os silos industriais, cujas formas se tornam claras, puras. Contudo, grande parte da formação inicial arquitectónica que se tinha no inicio do século XX era fortemente baseada no método *Beaux-Arts*. Este método, á luz das novas tecnologias e necessidades, começou a perder parte da sua relevância. A certa altura da evolução do pensamento ocidental, "*more"* tornou-se "*a bore"*:

> " Aprendíamos as coisas Beaux-arts do costume e, claro, o [curso académico] estava pensado de tal maneira que ficávamos completamente *bored* com aquilo."[54]

O próprio Mies van der Rohe era oriundo de uma família de pedreiros e, ainda nos seus anos de formação em Aachen, tinha um trabalho que consistia simplesmente em decoração estilística:

> "Quando eu tinha por volta de uns 16 anos trabalhei como estucador. De manhã tínhamos de fazer um tecto inteiro ao estilo de Luís XIV, de tarde, um em Renascimento. Percorríamos estes períodos todos [...] Tive de fazer tanto disto que deixei de me impressionar com estas coisas." [55]

---

[53] Detlef Mertins, *Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the avant-garde*, *in* Riley & Bergdoll (eds.), 2002: 115

[54] "It was the usual Beaux-Arts academic stuff and that, of course, was piled on in such a way that we became completely bored with it." (Juan O'Gorman *in* Peter, 1994: 13)

[55] " When I was maybe, sixteen years old I worked in the stucco business. In the morning we had to do a

Na sua infância, Mies van der Rohe terá visitado muitas vezes a Catedral de Aachen; um importante e imponente monumento. Mandada construir nos finais do século VIII por Carlos Magno, crucial responsável pelo despontar de um primeiro renascimento ocidental desde a queda do Império Romano.[56] Devido a obras de remodelação do edifício, foi-lhe retirada a ornamentação existente, deixando assim à vista aquilo que seria o seu espaço na vertente mais pura. Esta imagem será uma das que acompanhará a memória de Mies durante toda a sua vida:

> " Rebocaram [toda a catedral] e colocaram ornamentos. Quando eu era jovem, retiraram o reboco, mas não tiveram dinheiro suficiente para continuar a obra, de forma que era possível ver as pedras autênticas. Quando via o velho edifício, sem nada a mais, só a sua excelente construção de tijolo ou cantaria, um edifício realmente claro e com uma obra artesanal realmente boa; dava tudo por um edifício como aquele! Mais tarde voltaram a revesti-lo com mármore, porém, devo dizer que era muito mais imponente sem o mármore." [57]



fig 46. Pormenor da colunata estilizada presente na Casa Werner (Potsdam,1913)



fig 47. Pormenor da janela ornamentada com motivos florais na Casa Urbig (Potsdam, 1914)

Estas afirmações parecem conduzir-nos a um apoio incondicional da ideologia "less is more" por Mies, porém, deparamo-nos com o despontar de todo um inevitável conjunto de problemáticas. Exemplo disso são os primeiros projectos que executa, alguns ainda ao serviço dos arquitectos Bruno Paul e Peter Behrens, com os quais trabalhou e aprendeu. Estes projectos apesar de se caracterizarem por uma certa sobriedade e abstinência ornamentativa, não deixam de corresponder a uma linguagem com raízes clássicas, possuindo alguns requintes figurativos de ornamentação (vejam-se as janelas da casa Urbig em Potsdam, 1914). Existe a presença constante do recurso à justaposição de volumes (com talvez uma excepção na casa Perls de 1911, limitada apenas a um paralelepípedo, mas no qual, em 1928, Mies projectou um acrescento que veio a ser realizado.) O recurso a uma ordem de colunas de influência clássica era, no entanto, estilizado e depurado.

---

quarter of a full-size ceiling in Louis Quatorze, in the afternoon, one in Renaissance. We went through all these periods, chestnut ornaments and so on. I got so much of it that I couldn't be impressed anymore with these things." (Mies van der Rohe *in* Peter, 1994: 13)

[56] Schulze, 1986: 5

[57] Mies van der Rohe, [1964] *in* Puente (ed.), 2006: 51

O “less is more” não costuma estar associado a estas primeiras casas, mas sim aos projectos posteriores do arquitecto. 1919 marcou um ano de viragem. Para além de marcar o fim da I Guerra, em 1919, foi organizada pelo arquitecto Walter Gropius, (antigo companheiro de trabalho de Mies no escritório de Peter Behrens) uma exposição que tinha como fim a representação de ideias para uma nova arquitectura. A proposta do projecto neoclássico de Mies para a casa de Kröller-Müller (Wassenaar, Holanda, 1912) foi rejeitada com o argumento de não ser o género de projecto pretendido. É claramente a partir deste momento de rejeição (coincidência ou não), que Mies parte para a exploração de um conjunto de novas correntes estéticas, inserindo-se progressivamente no mundo intelectual da arte que se centrava em Berlim.[58] No ano de 1922, tornou-se membro activo do grupo artístico Novembergruppe, chegando mesmo a presidente nos anos de 1923 a 1925 desta organização formada por artistas vindos de várias áreas: pintura, escultura, arquitectura, teatro, música, literatura e cinema[59]. Tornou-se igualmente presença activa no grupo relacionado à Revista *G*, onde publicou alguns dos seus manifestos e projectos mais importantes da sua carreira na década de 1920. Dentro do círculo associado a esta publicação, fundada pelos cineasta Hans Ritcher e Viking Eggeling, estiveram envolvidos nomes como Hans Arp, Ludwig Hilberseimer, Tristan Tzara, van Doesburg, Walter Benjamim, Naum Gabo, Werner Gräff, Georg Grosz, Raoul Hausmann, Frederick Kiesler, Lissitzky, Man Ray e Antoine Pevsner.[60] Todos estes grupos estavam ligados a uma nova corrente de pensamento, claramente reactivos a um estilo formal tradicional.

[58] Detlef Mertins, *Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the avant-garde*, *in* Riley & Bergdoll (eds.), 2002: 107

[59] *idem*: 110

[60] *idem*: 111

1913



fig 48. Casa Werner

1914



fig 49. Casa Urbig

1921



fig 50. 1º Projecto para Arranha Céus de Vidro

1922

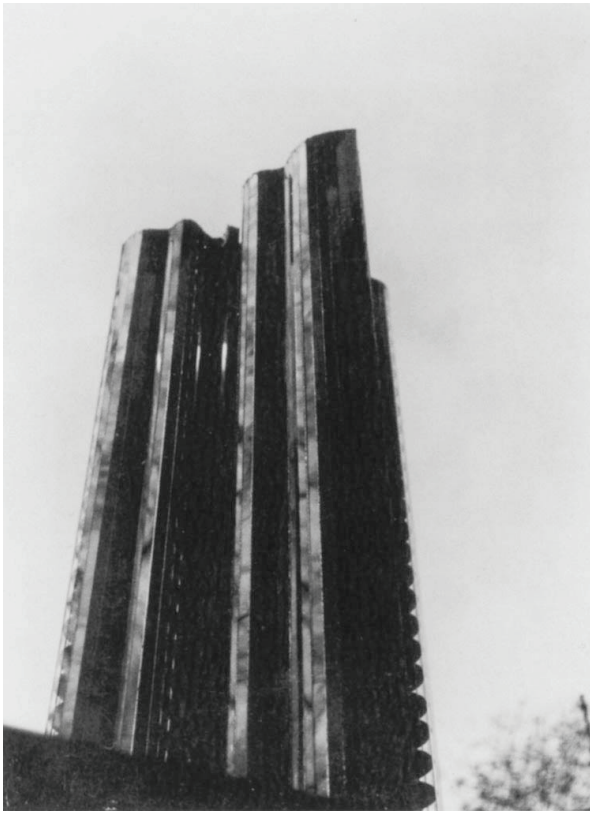


fig 51. 2º Projecto para Arranha Céus de Vidro

1923

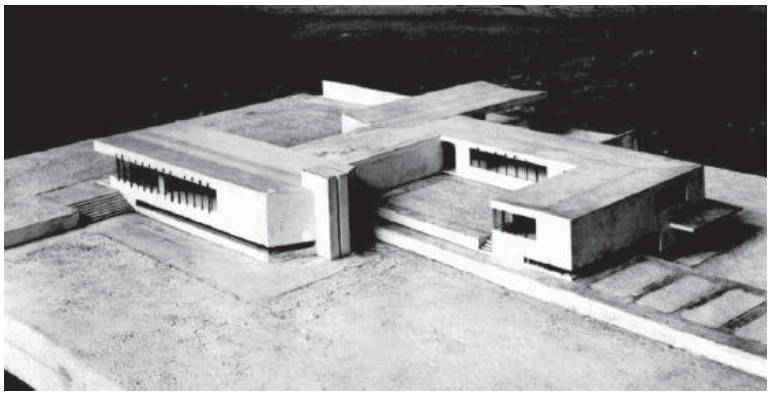


fig 52. Projecto para uma Casa em Betão

1924



fig 53. Casa Mosler

Foi no início destes anos de 1920, que Mies se dedicou a toda uma série de projectos completamente diversos, que aparentemente mais se aproximariam de um irrevogável defender do "less is more" que os seus projectos iniciais. Curiosamente, a par destes acontecimentos todos, Mies projecta novamente duas luxuosas casas ainda enraizadas numa linguagem tradicional (Eichstaedt[61] e Mosler[62]), nos anos de 1922 e 1924. Este facto, coloca um problema na abordagem estética, e não só, do pensamento de Mies. O que fazem estas casas no meio da sua produção arquitectónica? Terão sido construídas com o consentimento de Mies de modo a agradar a um cliente ("I am a whore?"). Será que Mies as rejeita esteticamente? Para melhor clarificarmos estas questões, tenhamos em conta o que afirmou em 1924:

> "Como nasci no seio de uma família de pedreiros, estou bem familiarizado com o trabalho artesanal, não apenas como um espectador estético. A minha receptividade para com a beleza do trabalho manual não me impede de reconhecer que o artesanato como forma de produção económica está perdido. Os poucos verdadeiros artesãos vivos na Alemanha são raridades cujo trabalho pode apenas ser adquirido por pessoas muito ricas.(...) Estamos bem familiarizados com o *charme* das pedras e dos tijolos. Mas isso não nos impede hoje em dia de tomar o vidro e o betão, o vidro e o aço, em consideração, como materiais equivalentes. Em muitos casos, estes materiais correspondem melhor às necessidades dos dias de hoje."[63]

Como tal, pressupõe-se estarmos perante alguém que não deixa de apreciar as técnicas do passado e o seu uso disciplinar, no entanto, reconhecendo que se encontra numa época de transição, reconhecendo que existem materiais que serão relevantes para o futuro, reconhecendo que esses materiais trabalhados assumem expressão digna e nobre e, reconhecendo também, que poucos são

---

[61] Russel (ed.), 1986: 30

[62] *Idem*: 35

[63] "As I was born into an old family of stonemasons, I am very familiar with handcraftsmanship, and not only as an aesthetic onlooker. My receptiveness to the beauty of handwork does not prevent me from recognizing that handicrafts as a form of economic production are lost. The few real craftsmen still alive in Germany are rarities whose work can be acquired only by very rich people. (...) We are very familiar with the charm of stones and bricks. But that does not prevent us nowadays from taking glass and concrete, glass and metal, into consideration as fully equivalent materials. In many cases these materials correspond best to present-day purposes." (Mies van der Rohe, "Building Art and the Will of the Epoch", [1928] *in* NEUMEYER, 1991: 246)

os que têm meios para recorrer às técnicas tradicionais dispendiosas. Sendo que, muito provavelmente o proprietário da casa Mosler[64] não seria propriamente falho de dinheiro (pelo menos a julgar pela casa que encomendou), não estamos perante uma violação de princípios nem perante uma submissão por parte do arquitecto, que, alternadamente, vai aproximando e afastando a importância da estética no seu discurso sobre Arquitectura, almejando assim o equilíbrio da sensatez que se vai requerendo ao longo de diversos períodos, sensatez essa, mais profunda que um "less is more".

Mies van der Rohe escreveu na memória descritiva do projecto para um Edifício de Escritórios, em 1923, "Qualquer especulação estética - rejeitamos!" No principio dos anos 1920, existiu toda uma corrente que pretendia abolir as considerações estéticas da arquitectura, estando já presente nos anos 1930 uma clara revisão distanciada desta forma de pensamento:

> "Siegfried Giedion afirma com alguma justiça, que a arquitectura tem tantos problemas de âmbito prático com que se preocupar no mundo moderno, que as questões estéticas devem assumir um lugar secundário na critica de arquitectura. Arquitectos como Hannes Meyer vão ainda mais longe, afirmando que o interesse em proporções ou em problemas de *design* era uma triste reminiscência da ideologia própria do século XIX. Para estes homens era um completo absurdo falar de estilo moderno em termos de estética." [65]

Embora Mies procurasse salientar ao longo de toda a sua carreira a objectividade da sua arquitectura, a verdade é que podemos ter em conta um constante e inevitável fascínio estético em todo o seu percurso. Como ponto de partida, podemos ter em conta a compreensão da potencialidade estética de edifícios em construção, cujas portentosas estruturas em aço eram posteriormente revestidas a pedra, deixando para segundo plano a expressividade que um método

[64] Schulze, 1986: 124

[65] "Siegfried Giedion, claim with some justice that architecture has such immense practical problems to deal with in the modern world that aesthetic questions must take a secondary place in architectural criticism. Architects like Hannes Meyer go further. They claim that interest in proportions or in problems of design for their own sake is still an unfortunate remnant of nineteenths century ideology. For these men it is an absurdity to talk about the modern style in terms of aesthetics at all." (Hitchcock & Johnson, [1932] 1995: 51)



fig 54. Maquete do Projecto de Arranha-Céus de vidro com representação da envolvente.

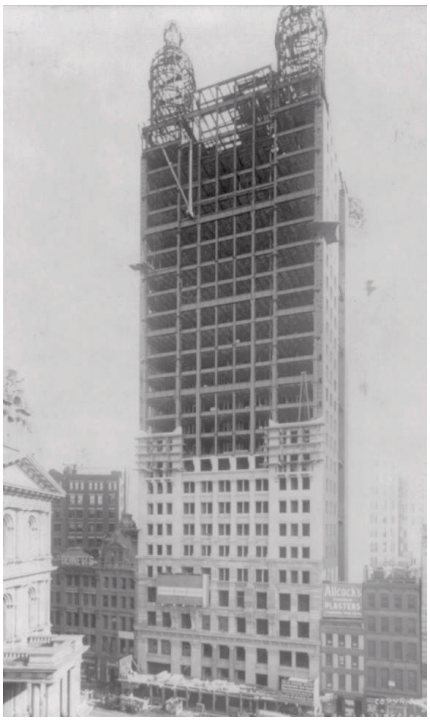


fig 55. Arranha-céus em construção no princípio do século XX (Park Row Building, New York)

construtivo poderia aproximar.

> "Apenas os arranha-céus em construção revelam a audácia do pensamento construtivo e então, a impressão que se tem do alcance técnico dos esqueletos estruturais de aço é poderosíssima. Com a construção das paredes, essa impressão é completamente destruída."[66]

Tendo em conta este aspecto, podemos afirmar que existe um desejo de "Less is more". "Less", no sentido em que se pretende mostrar a potencialidade encoberta de um "more" que consiste em todo um sistema construtivo, que melhor expressa e responde aos avanços tecnológicos e sociais de uma época. "Arquitectura é a apreensão espacial da vontade da época"[67], como Mies fazia questão de frisar várias vezes. Com o projecto de arranha-céus de 1922 para a Friedrichstrasse, pretendia expressar a vontade da época, salientando a estrutura através do uso de vidro como revestimento. As capacidades disponíveis da arquitectura industrial começavam a ser apreendidas e utilizadas. Apesar das claras vantagens objectivas do vidro em termos de iluminação do espaço, este é usado manifestamente com um propósito simbólico. Pode-se dizer que Mies van der Rohe, consciente ou não deste facto, explorou incessantemente as potencialidades estéticas, e não técnicas, deste material. O desenho do contorno do edifício, que Mies reivindicou não ser aleatório, teve como principal propósito o estudo dos reflexos produzidos através do vidro, de modo a tirar melhor partido dos mesmos. Tal estudo trata-se impreterivelmente de uma forma de especulação estética. A mesma que escreve rejeitar no ano seguinte. Podemos constatar um desejo de explorar a multiplicação pictórica que o vidro oferece, um desejo de obter um "more" de profusão óptica e cénica ("*More is more"*). Uma exploração feita intuitivamente, através de uma incessante experimentação em maqueta. Mies, no âmbito de querer "objectivar" esse lado intuitivo presente nesta obra, chega mesmo a utilizar a palavra "calcular"[68] na

[66] "Only skyscrapers under construction reveal the bold constructive thoughts, and then the impression of the high reaching steel skeleton. With the raising of the walls, this impression is completely destroyed." (Mies van der Rohe, "Skyscrapers", [1922] *in* NEUMEYER, 1991: 240)

[67] Mies van der Rohe, "Office Building", [1923] *in* Neumeyer, 1991: 241- "Building art is the spatially apprehended will of the epoch".

[68] "Ground plan contours in which the curves were calculated from the point of view of light and shadow revealed themselves on the model, if glass was employed, as totally unsuitable." (Mies van der Rohe, "Skyscrapers", [1922] *in* Neumeyer, 1991: 240)

memória descritiva, para descrever o processo de formalização das superfícies curvas com base nos reflexos.

Durante a década de 1920, Mies, enquanto se misturava no círculo artístico, afirmava também a importância de uma arquitectura liberta da especulação estética, de modo a que se pudesse tirar melhor partido das novas tecnologias. No ano de 1928, a negação desta especulação sofre uma ligeira variação para uma negação da "estética que toque apenas a superfície"[69]. Em 1930, o discurso de Mies continua a inverter-se ligeiramente, à luz da consciencialização de que um funcionalismo radical começava a imperar e a dominar o panorama intelectual dentro da prática arquitectónica. Mies escreve um texto intitulado "Construir de forma bela e prática! Parem este funcionalismo frio":

> "Acredito que algures no futuro tenhamos que decidir se a arquitectura deverá ser meramente prática ou se também deverá ser bela.(...) Por fim, o que é a beleza? Certamente nada que possa ser calculado ou medido. É sempre algo imponderado, algo que se encontra por entre os interstícios das coisas. Beleza em arquitectura, necessária e desejada, pode apenas ser obtida se na construção tivermos mais que um propósito imediato em mente."[70]

Estas palavras marcam aquilo que podemos considerar uma mudança na exteriorização do pensamento de Mies, ou seja, uma exteriorização daquilo que inegavelmente teve sempre em conta durante a sua carreira, quer estejamos a referir-nos às casas que projectou ainda na década de 1910, quer estejamos a abordar os projectos revolucionários, ditos anti-estéticos, ou o pavilhão de Barcelona e a casa Tugendhat. "*Mais* que um propósito imediato em mente", não *menos*. Esta forma de pensamento, relativamente à beleza em arquitectura, leva-nos a reflectir acerca da tríade vitruviana

---

[69] "The building art is for me not a subject for clever speculation. I do not expect anything from theories and specific systems. But particularly nothing from an aesthetic attitude that merely touches the surface." (Mies van der Rohe, "The preconditions of architectural work", [1928] *in* Neumeyer, 1991: 299)

[70] "I believe that sometime in the future we will have to come to a decision whether architecture should be merely practical or also beautiful. (…) And what finally is beauty? Certainly nothing that can be calculated or measured. It is always something imponderable, something that lies in between things. Beauty in architecture, just as necessary and just as desired as in former times, can only be attained if in building we have more than the immediate purpose in mind." (Mies van der Rohe, "Build Beautifully and Practically! Stop this cold functionality", [1930] *in* NEUMEYER, 1991: 307*)*

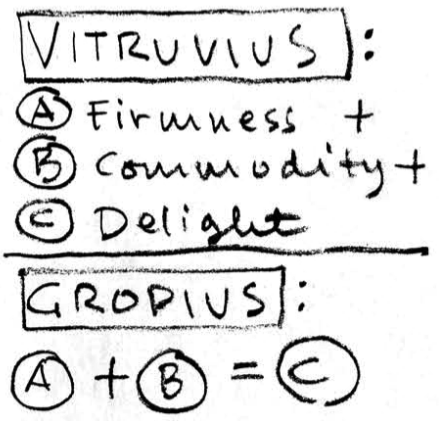


fig 56.Comparação entre pensamento de Vitruvio e Gropis por Venturi & Scott Brown

Firmitas, Utilitas e *Venustas*. Venturi & Scott Brown, na década de 1970, confrontam esta tríade, com a visão determinista dos seguidores de Gropius, segundo os quais, *firmitas* e *utilitas* igualam a *venustas*, pressupondo que não se interpõem contradições entre estes três elementos.[71] As últimas palavras de Mies, subentendem uma compreensão e aceitação que tal não se sucede em arquitectura, sendo que é necessário um *mais*. A questão é se esse *mais* será apenas conceptual, ou se, se manifesta (também) de uma forma física e material. De modo a melhor compreender a complexidade da *venustas* na obra de Mies e da intrínseca questão do "less is more", podemos reflectir acerca da presença de ornamento na arquitectura de Mies. O tema base da publicação para a qual Mies escreveu o texto "Build Beautifully and Practically! Stop this cold functionality", era o de "Será que o modernismo vai voltar a ser de novo decorativo?"[72]. Em 1932 é realizada a exposição *The International Style* [73], acompanhada por uma publicação homónima. Neste livro, os autores assumem já estar na presença de um estilo reconhecível, contudo argumentam que é um estilo que difere de todos os anteriores, na medida em que estes não reflectiam o aspecto intrínseco da sua utilização nem davam destaque à *função*:

> "Os estilos revivalistas eram simplesmente um traje decorativo da arquitectura, não os princípios inerentes dos quais cada um existia e cresceu. (...) No que diz respeito aos problemas da estrutura [o Estilo Internacional] está relacionado com o Gótico, relativamente ao método como lida com problemas do projecto está mais relacionado com o clássico. Na proeminência dada à função distingue-se dos dois."[74]

Dentro da análise feita ao "estilo", o evitar de decoração aplicada é apontado como uma das suas características, contudo são abordadas duas peculiares formas de ornamento. Uma delas refere-se ao

[71] Venturi, Scott Brown & Izenevour, [1972], 1977: 134

[72] Neumeyer, 1991: 307- "Publication of a survey ('Representative architects address a timely theme: Will the modern building style be decorative again?)"

[73] *The International Style*, Nova Iorque: MoMA, 1932

[74] "In the handling of the problems of structure it is related to the Gothic, in the handling of the problems of design it is more akin to the classical. In the preeminence given to the handling of function it is distinguished from both." (Hitchcock & Johnson, [1932] 1995: 36)



fig 57. Pormenor de intersecção de planos no One Charles Center (Baltimore, 1962) de Mies van der Rohe.



fig 58. Pormenor do canto no Alumni Memorial Hall, IIT (Chicago, 1946)

investimento criativo na resolução dos detalhes, a outra, diz respeito ao *lettering* informativo que se requer nos edifícios:

> "O detalhe arquitectónico, que é tanto requerido nas estruturas modernas como nas estruturas do passado, possibilita a decoração da arquitectura contemporânea.(...) Embora eles sejam focalizados, requerem mais que atenção incidental. Belos pormenores decoram um desenho moderno tal como decoravam as colunas e molduras funcionais das arquitecturas Grega e Gótica."[75]
>
> "O *Lettering* é a aproximação mais próxima do ornamento arbitrário usado pelos arquitectos do estilo internacional. Evidentemente, que tem o propósito de publicitar e indicar o uso de diferentes partes de um grande edifício."[76]

A fixação que Mies tinha nos pormenores, não consistiu simplesmente numa mera aplicação de aspectos funcionais. O estudo que Mies faz entre a intersecção de planos e materiais, chega por vezes a ser obsessivo, recorrendo a maneirismos, juntas e desfragmentação formal que quase atingem um nível de ourivesaria. "Less is more" na continuidade repetitiva de um modulado pano de parede, contrastando assim com os requintados remates não tão "*less*", trabalhados por Mies. Por outro lado, exemplificando com os pilares da casa Tugendhat, a complexidade do pormenor é revestida, de modo a simplificar o seu aspecto formal. No que diz respeito ao *lettering*, Mies van der Rohe também dedicava parte do trabalho a uma integração cuidadosa do *lettering* nos edifícios, estando este presente de forma geralmente discreta ("*Less is more*"). Porém, nalguns projectos não realizados[77], como no restaurante Candor In (Indianápolis, 1946) e no banco de Stuttgart (1928), o *lettering* assume uma forte componente expressiva e decisiva no projecto, seguindo o modelo do *barracão decorado*, defendido por Venturi & Scott Brown. Mas, tendo em conta a obra de

[75] "Architectural detail, which is required as much by modern structure as by the structure of the past, provides the decoration of contemporary architecture. Indeed, detail actually required by structure or symbolic of the underlying structure provided most of the decoration of the purer styles of the past. (...) Although they are incidentals, they require more than incidental attention. Fine details decorate a modern design just as did the functional columns and moldings of Greek and Gothic architecture." (Hitchcock & Johnson, [1932] 1995: 82)

[76] "Lettering is the nearest approach to arbitrary ornament used by the architects of the international style. It has, of course, a real functional purpose in advertising and in indicating the use of different parts of a large building." (Hitchcock & Johnson, [1932] 1995: 86)

[77] Ver melhor no subcapítulo 2.2

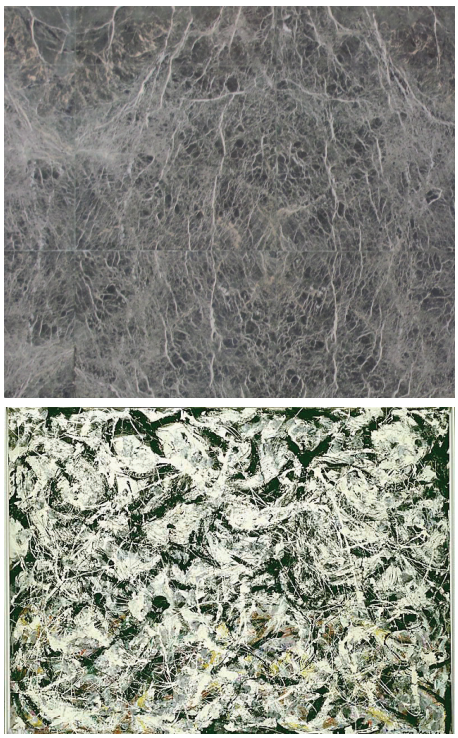


fig 59. Comparação entre a textura de mármore verde utilizada por Mies, com o quadro *Greyed Rainbow* (1953) de Jackson Pollock

Mies, o ornamento não se cinge única e simplesmente aos pormenores e ao *lettering*. Observando e comparando o projecto de um Museu para uma pequena cidade (1943) com uma das casas pátio (1938), podemos constatar que nas suas representações ambos contêm arte integrada no espaço: esculturas e pinturas. Num museu, tal é compreensível, visto tratar-se de um edifico cujo programa funcional consiste na exposição e armazenamento de material artístico. Numa habitação unifamiliar, tal não seria compreensível e concebível, se tivermos em conta o aforístico "less is more". Nos vários projectos para as casas pátio, geralmente é comum um dos espaços interiores ser composto por um contrastante mural contendo uma pintura, com frequência de Paul Klee. Nos esboços iniciais do edifício Seagram surgiam esquiços de esculturas na praça adjacente ao edifício. Tudo isto para não falar da escultura de George Kolbe, no pavilhão de Barcelona, que se tornou um ícone do mesmo. Nas perspectivas do Convention Hall (1954), idealizado para Chicago, os grandes murais de mármore (que em si mesmo já se podem considerar um ornamento e cuja caracterização do material é tão expressiva e rica pictoricamente quanto um quadro de Pollock) contêm na sua extensão vários medalhões decorativos, tal como muitos edifícios Renascentistas continham os famosos medalhões de Lucca della Robbia. Todos estes elementos surgem pontualmente de modo a enfatizar, através do contraste, uma leitura diferente do espaço. O *less* necessita do *more*, tal como o *more* necessita do *less*. Ambos se reforçam. O próprio Mies refere em relação à casa Farnsworth:



fig 60. Exterior da Casa Farnsworth - o branco em contraste com o verde da natureza.

> "Quando se tem uma casa branca, com paredes de vidro, vêem-se os arbustos, as árvores e o céu enquadrados no branco – e o branco enfatiza a beleza das cores na paisagem."[78]

O branco reforça a leitura da natureza. A natureza, reforça a leitura da casa Farnsworth. Quase como um templo grego inserido na paisagem. Esta forma de abordar as vantagens do *less*, pode não ser só lida num contexto marcado pela paisagem, mas também num contexto de matriz urbana, cujos edifícios que rodeiam a implantação são

[78] "When you have a white house with glass walls, you see the trees and bushes and the sky formed in white – and the white emphasizes all the beautiful colors in the landscape" (Mies van der Rohe, *cit.* Blake, 1996(b): 220)

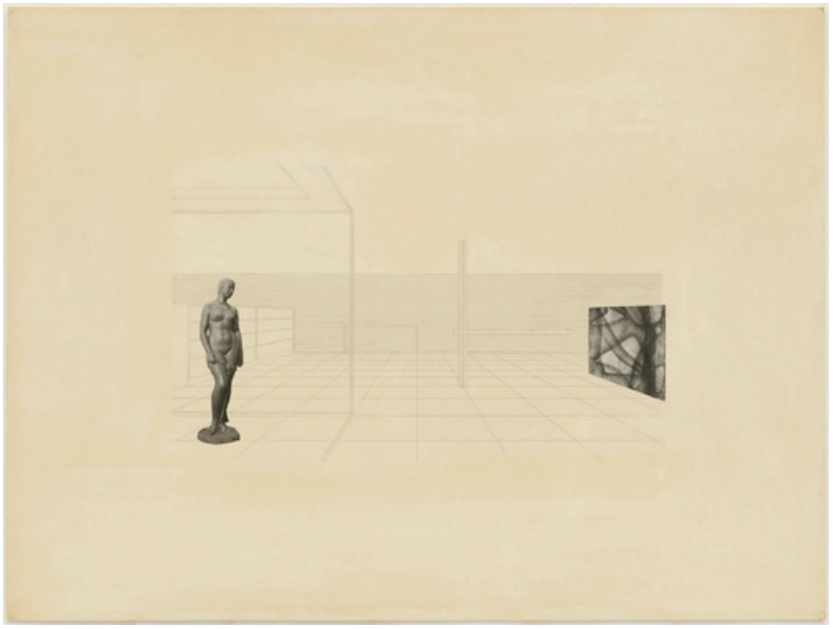


fig 61. Fotocolagem do interior do projecto para uma casa pátio (Após 1938).

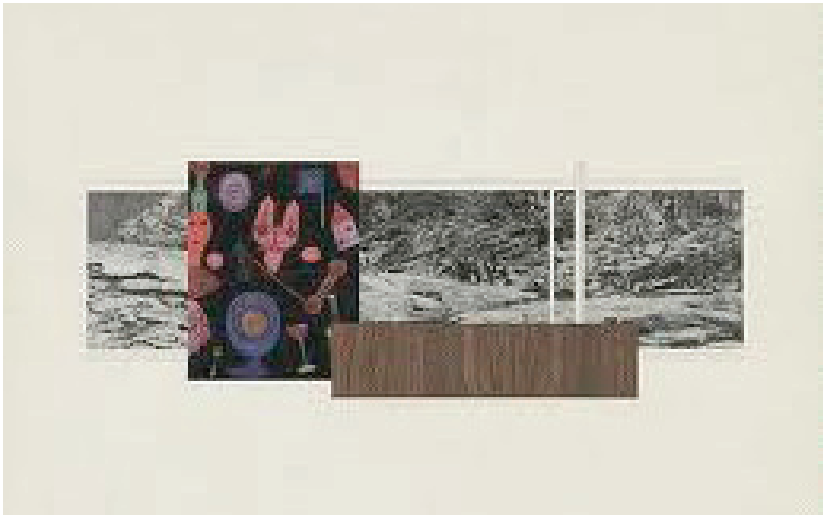


fig 62. Fotocolagem do interior do projecto da Casa Resor (1939) com a *Refeição Colorida* de Paul Klee



fig 63. Fotocolagem do interior do projecto do Museu para uma Pequena Cidade, com a *Guernica* de Pablo Picasso.



fig 64.Capa da Revista G (nº3, Junho de 1924)

marcadamente diferentes de uma obra *miesiana*. Na capa da Revista *G* com o segundo projecto para um arranha céus de vidro, surge um curioso elemento ao lado da torre. Um dos pequenos edifícios do século XIX, com quatro/cinco pisos, presentes no local de implantação, em linguagem tradicional. Assim foi com uma grande quantidade dos edifícios de Mies, como o Seagram Building ou o Toronto Dominion Center (1969), ou mesmo com a Neue Nationalgalerie (Berlim, 1968). Inclusivamente, na exposição de Weissenhof, em Estugarda (1927), em que Mies foi encarregado de fazer o plano urbanístico, que consistiu numa estratégia de aglomerado quase Mediterrânico[79] composto por várias moradias unifamiliares dispostas numa encosta, executadas com bastante liberdade por vários arquitectos de renome internacional (a única imposição era serem rebocadas e pintadas de branco). Este aglomerado era rematado no topo por um contrastante grande bloco. Esse edifício foi o que Mies van der Rohe escolheu projectar e construir. No entanto, focalizando o objecto arquitectónico em si mesmo, podemos de facto constatar igualmente um insofismável esforço, idêntico em várias obras suas, para que se atinja o estado de homogeneidade e simplicidade visual, trabalhando onerosamente sobre o assunto. No edifício do Seagram foram investigados novos materiais e o vidro foi escurecido de modo a que se atingisse um estado de unidade simples:

> "A fachada de cortina do Seagram, realizada em bronze e vidro térmico de cor escura, dá ao grande prisma uniforme um destaque excepcional, precisamente devido à renuncia a toda a disjunção cromática entre as linhas da estrutura metálica e as áreas envidraçadas, que tendem a fundir-se em grandes planos opacos, totalmente unitários." [80]

Para tal, também contribuiu o acrescento ornamental dos perfis "I", em torno de todo o edifício, mesmo em zonas de parede cega, intercalando redundantes painéis em bronze. O Seagram Building, tem igualmente uma particularidade. Apesar de ser um aglomerado volumétrico de blocos justapostos, tem como fachada principal, orientado para a praça criada em frente à Park Avenue um bloco,

[79] Neumeyer, 1991: 157

[80] Benevolo, [1985], 1997: 38



fig 65.Relapse of the Converted Woman, de Paul Klee, 1939, pertencente à colecção de Mies van der Rohe

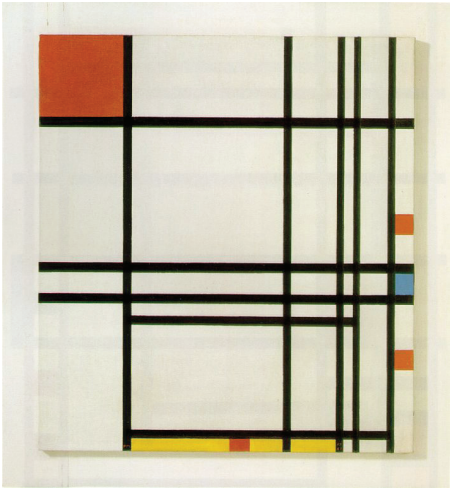


fig 66.Composição 8 de Piet Mondrian

transmitindo a sensação que o complexo edifício *em zigurat*, consiste exclusivamente nesse mesmo bloco, à imagem do seu anterior Lake Shore Drive 860, enfatizado com a criação de duas "sancas", na junção do bloco com o resto do edifício. Contrariamente, no One Charles Center, (1962, Baltimore), embora se tratasse apenas de um bloco (com excepção do envasamento integrado no solo), a fachada mais exposta é composta não pela fachada de apenas um plano, mas sim, por uma igual às traseiras do Seagram, tripartida, com um acrescento integrado sobressaliente. Na Neue Nationalgalerie, são aplicados vários tipos de aço, com diferentes especificidades estruturais, de modo a conseguir-se responder aos diferentes esforços realizados na cobertura, mantendo uma imagem unitária, contradizendo diferentes compensações exigidas em diversos pontos[81]. "Less is more" visualmente, neste aspecto. "More is not Less", visto serem necessários uma enorme diversidade de aços. "More is more", na medida em que o edifício contrasta com a envolvente, visto ser o único que segue uma *estética* "Less is more".

Retomando o tema do relacionamento de Mies com as artes em geral, ao longo da sua carreira vários autores foram apontando a importante influência directa da obra de vários artistas. Talvez a influência frequentemente mais associada a Mies é a do pintor holandês Piet Mondrian, cujos pressupostos artísticos e estéticos caminharam no sentido de um "less is more". Philip Johnson caracterizou a obra de Mies como sendo "muito Mondrian":

> "[Mies] era muito parecido com Mondrian, porque tinham a mesma idade e eram bons amigos. O que quero dizer é que [construir de forma simples] era precisamente aquilo que ele queria. Sim, queria restringir a sua paleta. 'Less is more', tudo muito Mondrian, muito do seu tempo."[82]

Quando Henry-Russel Hitchcock visitou o apartamento de Mies van der Rohe, esperava encontrar pinturas de Mondrian, porém deparou-se com várias obras de Paul Klee[83], pintor cujos quadros Mies utilizava

[81] Zimmerman, 2007: 83

[82] "He's very much like Mondrian because they're exactly the same age and were good friends. I mean it's perfectly natural that this would be exactly what he wanted. Yes, he wanted to restrict his palette. "Less is more", all very Mondrian, very much his time." (Philip Johnson, 1963 *in* Peter, 1994: 174)

[83] Blake, 1996: 189

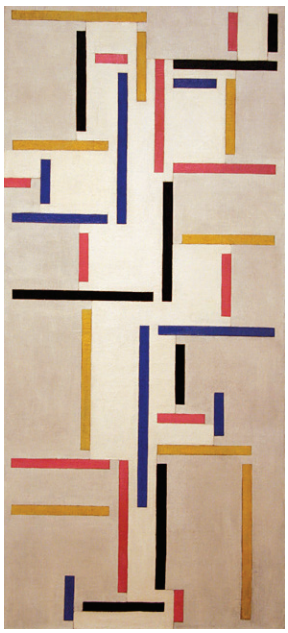


fig 67. *O Ritmo de uma dança russa* do pintor holandês Théo van Doesburg

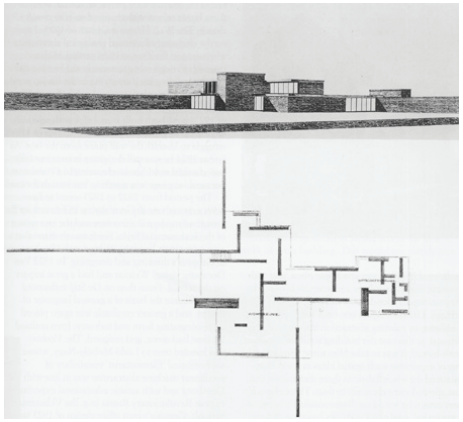


fig 68.Planta e perspectiva da Casa de Campo em Tijolo (1924)

frequentemente nas suas diversas colagens. Os quadros de Klee geralmente são composições coloridas, compostas por figuras bizarras e expressivas. É frequente alguém que adquira uma obra de arte sentir um apego e uma identificação especial com a mesma. Se por um lado é fácil estabelecer relações entre o neoplasticismo holandês e a obra de Mies, por outro, por mais criativos que sejamos, é difícil estabelecerem-se conexões formais entre a obra de Klee e a obra de Mies. A planta da Casa de Campo em Tijolo (1924), foi colocada por Alfred Barr, numa exposição, lado a lado com o quadro *O Ritmo de uma dança russa* do pintor holandês Théo van Doesburg, e as semelhanças são, de facto, interessantemente notáveis. Para além de que, a nível compositivo, principalmente na sua fase de finais dos anos de 1920 e inicio dos anos 1930, a arquitectura de Mies segue os princípios de estudo de equilíbrio assimétrico, que era defendido por Théo van Doesburg[84]. No entanto, é igualmente possível reportar semelhanças a um exemplo concreto de arquitectura e não de pintura: os espaços interiores não compartimentados projectados por Frank Lloyd Whright, a que Mies teve acesso em 1911 numa exposição intitulada Wasmuth, em Berlim.[85] Outras semelhanças podem ser encontradas numa das faces do Minerals and Metals Research Building (1943, Chicago), no IIT, cujo desenho da fachada, se assemelha à ortogonalidade compositiva de um quadro de Mondrian. Contudo, o arquitecto alemão negou sempre estas influências, fazendo sempre questão de enfatizar o carácter objectivo da arquitectura, contrariamente ao da arte, cuja essência tem uma forte matriz de subjectividade assumida. Relativamente ao episódio do alçado do Minerals and Metals Research Building, Mies referiu numa entrevista:

> Esses mesmos críticos afirmam que Mondrian me influenciou no primeiro edifício para o *campus* do IIT, o Centro de Pesquisa de Minerais e Metais, que tem uma parede que, segundo eles, parecia de Mondrian. Mas lembro-me muito bem como surgiu aquela parede. Para este edifício, tudo procedia de doações. No terreno tínhamos 19,50 metros desde a linha do comboio até ao passeio. Alguém doou um guindaste-ponte com 12,20 metros de largura, de forma que necessitávamos 12,8 metros de eixo entre

[84] Théo van Doesburg, *Towards a Plastic Architecture*, 1924 *in* Conrads, Ulrich (ed.), *Programs and Manifestoes of 20th-century Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1971

[85] Schulze, 1986: 118

> pilar. O resto eram laboratórios. (...) Depois, quando a parede estava pronta, os engenheiros do Edifício de Pesquisas de Minerais e Metais vieram e disseram: 'Precisamos de uma porta aqui'. Eu coloquei a porta que eles pediram. E o resultado foi Mondrian!"[86]

No que concerne às influências dos construtivistas, que os críticos lhe atribuem, nomeadamente do artista plástico Lissiztky, Mies novamente rejeita: "Não, nunca me interessaram as ideias formalistas"[87]. A concepção do *design*, segundo Mies, formaliza-se tendo em conta factores desligados da artisticidade:

> "No *design* inicial dos meus edifícios, não acredito que possa haver cooperação entre o artista e o arquitecto. A razão é simples: os meus objectivos estruturais têm sempre um carácter objectivo, nunca subjectivo. Dou-me bem com os artistas, mas o trabalho deles não tem nada a ver com o meu trabalho."[88]



fig 69."Parede Mondrian", no Centro de Pesquisa de Minerais e Metais, no IIT

Evidentemente que este aspecto não se trata de uma questão linear na obra de Mies. Talvez, o edifício onde o conceito de subjectividade artística tenha estado mais explícito tenha sido o arranha-céus de vidro, referido no início deste subcapítulo, no qual se torna difícil dissociar a

[86] Mies van der Rohe, 1960 *in* Puente (ed.), 2006: 43

[87] *Idem*: 43

[88] " 'Actually', said Mies, 'in the initial designs of my buildings I do not believe there can be cooperation between the artist and the architect. The reason is simple: my structural objectives always have an objective character, never subjective. I get along well with artists, but their work has nothing to do with my work.' " (Mies van der Rohe *in* Hoag & Hoag, 1977: 130)

forma final, com um expressionismo semelhante às delirantes cúpulas de cristal de Bruno Taut[89] ou aos desenhos de Finsterlin. Edifícios que por sua vez têm uma forte componente de ornamentação através da volumetria. Em certo sentido são "less is more", contudo o tratamento entusiástico, expressivo e conceptual das formas, fazem com que se associem igualmente a um *more* de expressividade, diametralmente oposto aos ortogonais edifícios de Mies. Igualmente no arranha-céus de vidro, a tensão entre um *less* ou um *more* de expressividade evidencia-se, sendo que no entanto identificamos traços de uma busca de objectividade, como observa Detlef Mertins:

> "Ao contrário das expressões plásticas de Finsterlin ou das explosões de cor de Scharoun, os arranha-céus de Mies tinham como ponto de partida metáforas inorgânicas em vez de orgânicas. A sua geometria era mais simples que as torres de vidro de Hablik; o seu vidro era claro como a razão em vez de colorido com emocionalidade; a sua forma cristalina tinha afinidades com Behrens ou Tessenow."[90]

Independentemente da objectividade de Mies, a expressividade está lá. Independentemente do rigor de Mies, é inegável uma vertente emocional nas suas obras, que por vezes são executadas com recurso a ornamentação, seja ela composta por harmoniosas esculturas figurativas humanas, ou por uma exteriorização redundante, objectivamente questionável, do esquema estrutural de um edifício na sua fachada, como fez com o Alumni Hall no IIT. O "less is more" não é necessariamente um sinónimo de objectividade na obra de Mies. Os constantes e ricos paradoxos estéticos da obra de Mies, impossibilitam-nos igualmente de cunhá-la objectivamente com uma única frase, a qual, em si mesmo, acarreta uma forte dose de *paradoxal*.

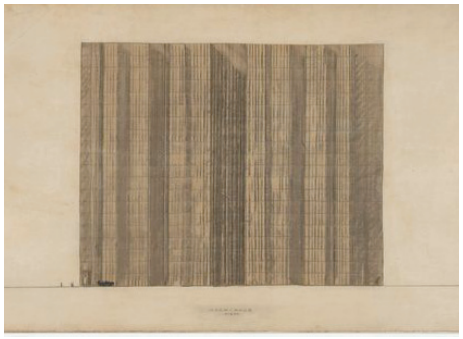


fig 70.Alçado do 1º projecto para um Arranha-Céus de Vidro (1921)

[89] Ver Schulze, 1986: 87

[90] Detlef Mertins, "Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the avant-garde", *in* Riley & Bergdoll (eds.), 2002: 119 - "Unlike Finsterlin's plastic expressions or Scharoun's explosions of colour, Mies's skyscrapers relied on inorganic metaphors rather than organic ones. His geometry was simpler than that of Hablik's glass towers; his glass was clear as reason rather than colored with feeling; and his crystalline form had affinities with the cold clarity of Behrens or Tessenow…"

1.2.3- Espaço Universal

O conceito de flexibilidade torna-se fundamental para se compreender uma importante componente da obra de Mies. Partindo de uma critica ao ímpeto funcionalista de que "a forma segue a função", Mies sugeriu várias vezes que os edifícios deviam ser concebidos de modo a acomodarem diversas funções que se vão modificando ao longo dos vários anos de uso de um edifício. Como tal, um *less* de especificidade admite um *more* de adaptabilidade, logo um *more* de qualidade na prestação da arquitectura. Mais uma vez, as memórias da Catedral de Aachen, onde passou a sua infância, provavelmente originaram uma fonte de reflexão e referência para Mies, que reconhecia neste edifício uma forte índole de espaço universal:

> " Mies conheceu a capela sendo um rapazito e evocava-a, sendo já adulto, de uma forma tão intensa que a impressão que dizia que lhe tinha causado – quando mais tarde falou dela - pode ter despertado ideias associadas ao conceito de 'espaço universal' que explorou nos seus próprios desenhos da fase madura. Recordava-se de estar ao lado e, ás vezes, por detrás dos poderosos pilares que separam a zona octogonal, por baixo da cúpula da capela, das naves laterais e de sentir que 'se podia compreender tudo o que ali ocorria. O espaço inteiro era uma unidade, todo ele animado pelas vistas e sons da cerimónia e, inclusivamente, com as suas cores.' "[91]

A procura da flexibilidade espacial está frequentemente mais associada ao seu período americano, porém, já na sua fase inicial em Berlim, na década de 1920, existem indícios desta sua abordagem e preocupação. A certa altura, enquanto observava um projecto do seu colega Hugo Häring, confrontou-o dizendo:

> "Mas homem, faz-me esses espaços maiores para que uma pessoa se possa mover livremente neles e não numa direcção predeterminada! Ou estás completamente seguro de como vão ser usados? Não sabemos em absoluto se as pessoas farão com eles aquilo que esperamos. As funções

[91] "Mies conoció la capilla siendo un muchacho, y la evocaba siendo ya adulto de una forma tan intense que la impresión que decia que le habia causado- cuando más tarde habló de ella- pipudo haber despertado ideas asociadas al concepto de 'espacio universal' que exploró en sus propios diseños maduros. Se acordaba de estar al lado y as veces detrás de los poderosos pilares que separan la zona octogonal, bajo la cúpula de la capilla, de las naves laterales, y de sentir que ' se podía comprender todo lo que allí ocurría. El espacio entero era una unidad, todo él animado por las vistas y los sonidos de la ceremonia, e incluso con sus colores' ." (Schulze, 1986: 5)

não são tão claras e tão constantes. Alteram-se mais depressa que o edifício."[92]

Estas palavras indiciam uma rejeição do espaço estritamente mínimo, ("*More is more"?*) e apontam já para um pensamento aparentemente amadurecido, ou pelo menos cristalizado, acerca da mutabilidade de usos, tal é a convicção com que é feito o comentário. Ainda no ano de 1921, após a separação da sua primeira mulher, Ada Bruhn, o arquitecto tomou a iniciativa de reformular o seu apartamento em Berlim, readaptando os espaços a novas funções para que melhor respondessem aos seus interesses em estabelecer um local próprio para habitar a par do seu estúdio de trabalho:

"Transformou o piso de Berlim num apartamento de solteiro, convertendo o quarto de casal num quarto de hóspedes, a sala de jantar numa sala de desenho, e mudou a sua própria cama para a casa de banho, algo não tão extravagante como pode parecer, visto que, nas habitações berlinenses típicas do século XIX o banho tinha as dimensões de uma sala, aproximadamente três por quatro metros, ao passo que a sanita se encontrava situada num compartimento à parte."[93]

Existirá melhor experiência pessoal, acerca da flexibilidade possível num edifício, que dormir numa casa de banho? Dois anos depois, na proposta que Mies faz para um edifício de escritórios (1923), é referida na memória descritiva que o edifício era composto por "grandes espaços luminosos, não divididos, apenas articulados conforme a organização da empresa"[94], e inclusivamente, nos dois projectos das torres de vidro, não especificava igualmente a compartimentação interior, preocupando-se apenas em estabelecer uma estrutura e os pontos de acesso e de circulação verticais, comuns a todos os pisos.

---

[92] " 'Pero hombre, haz los espacios lo bastante grandes', instaba Mies a Häring, 'para que se pueda uno mover libremente en ellos, y no sólo en una dirección predeterminada! O es que estás completamente seguro de cómo se van a usar? No sabemos en absoluto si la gente hará con ellos lo que nosotros esperamos. Las funciones no son tan claras y tan constantes; cambian más deprisa que el edificio'." (*Idem*: 112)

[93] " Transformo el piso de Berlín en un apartamento de soltero, convirtiendo el dormitorio conyugal en una habitación para invitados y el comedor en una sala de dibujo, y trasladando su propia cama al baño, algo no tan extravagante como puede parecer, puesto que en las viviendas berlinesas típicas del siglo XIX el baño tenia las dimensiones de un gabinete, aproximadamente tres por cuatro metros, mientras que el inodoro estaba situado en un cuarto aparte." (*Idem*: 97)

[94] "Bright wide workrooms, uncluttered, undivided, only articulated according to the organism of the firm." (Mies van der Rohe, "Office Building", 1923 in Neumeyer, 1991: 241)

Um dos seus primeiros edifícios de habitação plurifamiliar (Weissenhof, Stuttgart, 1927) foi projectado de modo a que existisse a possibilidade de dividir as unidades em vários tamanhos, cujas divisórias, poderiam ser acrescentadas ou retiradas.[95] Igualmente a compartimentação interior nos edifícios de Africanische Strasse (Berlim, 1927) que se baseia numa distribuição através de um *hall* central, possibilita um fácil modificar das divisórias estabelecidas, o que se verifica actualmente em alguns apartamentos readaptados[96]. Porém, nestes projectos, não podemos falar de um "less is more", na medida em que podemos definir uma hierarquia de estabilidade com ênfase na estrutura, no entanto, complementada naturalmente com um conjunto de elementos divisórios, menos perenes, mas igualmente pertencentes ao campo de acção da arquitectura e integrantes do projectar de um edifício. A flexibilidade não se baseia num *less* quantitativo*,* mas numa organização disciplinada da estrutura. Espaços disciplinados que se adaptem a várias funções. Talvez possamos falar de um *less* de expressionismo espacial. Um *less* de indisciplina e descontrolo formal exibicionista. A adopção do simples espaço quadrado, adequa-se melhor à flexibilidade. Se observarmos as plantas dos vários edifícios de escritórios que Mies projectou, constatamos que, apesar de uma superficial aparência comum, estas reflectem uma enorme variedade de soluções de distribuição espacial, porém sempre tendo como matriz uma forte componente de racionalidade geométrica dos espaços e da disciplina estrutural[97]. Questionado acerca da possibilidade de se

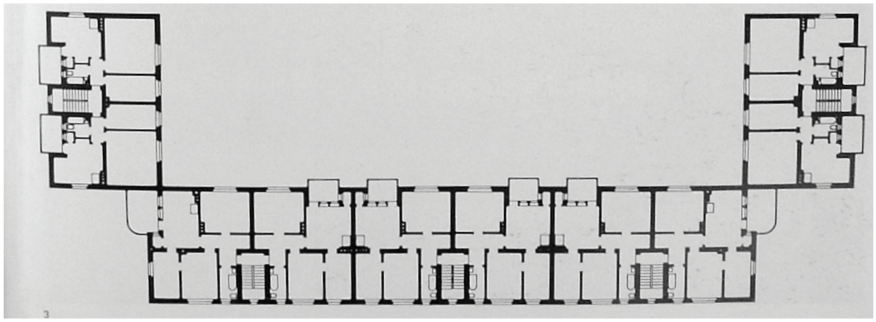


fig 71.Planta de um bloco na Africanische Strasse (Berlim, 1927)

[95] Zimmerman, 2007 : 28

[96] Esta constatação é feita com base numa uma visita ao local, em que era possível verificar uma alteração das unidades de habitação com um reconstruir das paredes divisórias.

[97] Benevolo, [1985], 1997: 33- "O arranha céus tradicional é uma torre sempre igual na sua organização interna e sempre diferente na sua realização visível. Já os edifícios altos de Mies, são sempre iguais nos seus elementos constitutivos (...) mas completamente diferentes na sua distribuição."

construírem “estruturas fluidas”, Mies faz sobressair que estas são apenas mais adequadas em situações específicas:

> “Necessitamos de espaço para a maioria das coisas que fazemos: espaço para viver, para trabalhar. Se não existe razão para isso, porquê fazer espaços fluidos? Um espaço rectangular é um bom espaço, talvez muito melhor que um fluido**.** Caso tenha alguma função particular, ou algo fluido no interior, então acho que é uma boa ideia fazê-lo curvo, mas não é boa ideia fazer uma forma orgânica num espaço de escritórios unicamente por razões estéticas.”[98]

No projecto do pavilhão de Barcelona, o facto de não haver programa estabelecido terá igualmente ajudado Mies a estabelecer um reforçar do seu pensamento em direcção a um espaço eminentemente adaptável às mais diversas possibilidades de uso, estabelecendo um mínimo de elementos divisores. Porém, foi nos vários projectos realizados para o *campus* do Ilinois Institute of Technology, que esta questão se tornou profundamente relevante. Estes edifícios, apesar de terem de responder a várias questões programáticas específicas, não tinham um programa claramente definido:



fig 72. Fotocolagem com integração do plano para o *campus* do IIT

[98] Mies van der Rohe, 1960 *in* Puente (ed.), 2006: 37

> "Tínhamos que construir edifícios universitários e, frequentemente, não sabíamos para que seriam utilizados; assim, tivemos que encontrar um sistema que possibilitasse a utilização dos edifícios como salas de aula, oficinas ou laboratórios."[99]

Partindo deste pressuposto, Mies explorou a materialização do espaço universal através de aço, tijolo e vidro, de modo a que os edifícios pudessem albergar as mais diversas actividades[100]. Regularidade na estrutura e nos espaços, foram os ingredientes chave. Inclusivamente, a nível urbanístico, o plano do IIT assenta nestes pressupostos, de modo a que, graças à sua forte estrutura reguladora de base, possibilitasse que uma expansão futura não condicionasse a unidade do conjunto. Porém, a par destes pressupostos, o arquitecto, progressivamente foi caminhando no sentido de reduzir a expressão física dos elementos divisores não estruturais, de modo a poder afirmar a totalidade do espaço, transformando todo o interior numa única totalidade. Em certos pontos, quase que poderemos dizer que se atravessa os limites da procura do "espaço universal" flexível, para se ir ao encontro de um elogio dessa mesma procura, efectuando um estabelecer simbólico de si mesmo, ou seja, correndo o risco de se tornar um elemento estético. Talvez possamos indicar todo um conjunto de projectos, desde a casa Tugendhat, com o seu *open plan* do piso principal, passando pelo projecto da casa Resor (1938, Wyoning), pelas experiências das casas pátio feitas na década de 1930, a Sala de Concertos (1942), feita com base numa montagem de um grande loft industrial de Albert Kahn no estado de Maryland, o restaurante Candor-In (1946, Indianápolis), o Alumni Hall do IIT (1946, Chicago), a casa Farnsworth (1951, Plano), a casa 50x50 (1952), o teatro de Manheim (1952), o Convention Hall (1954), o edifício de escritórios não construído da Bacardi (1957, Santiago de Cuba) e o construído (1961, Cidade do México), e a Neue Nationalgalerie (1967, Berlim).

Sem duvida que, dentro do conjunto do IIT,o Crown Hall (1956, Chicago), é o exemplo que expressa de forma mais explícita o conceito de "espaço universal", sendo que o próprio Mies, considerava

---

[99] *Idem*: 32

[100] Blake,1996: 236

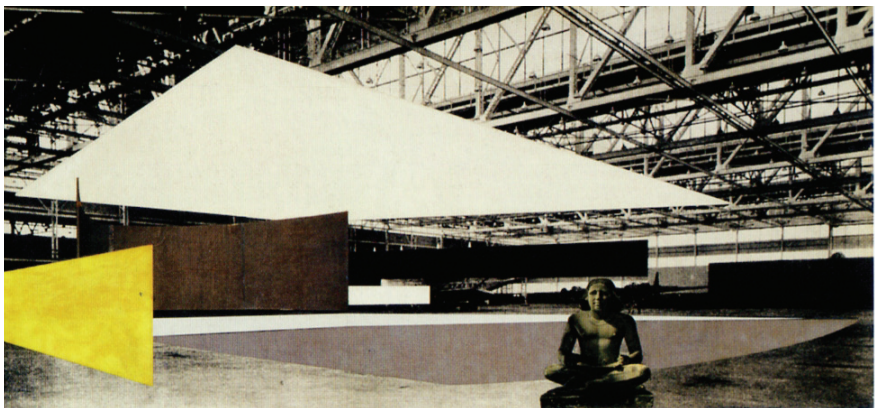


fig 73. Fotocolagem do projecto para uma Sala de Concertos (1942)

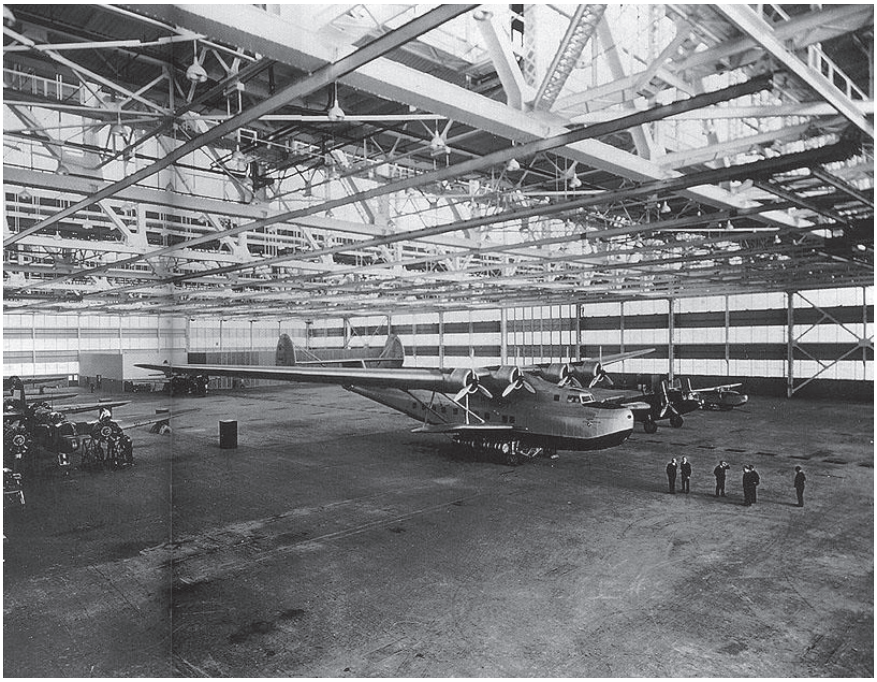


fig 74. Loft industrial projectado por Albert Kahn, que Mies usou na fotocolagem para uma Sala de Concertos

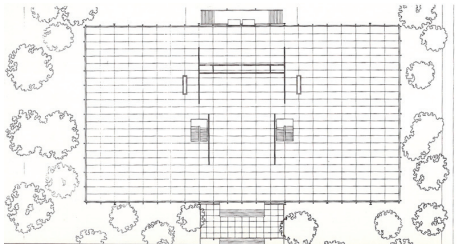


fig 75.Planta do Crown Hall

ser a sua obra mais perfeita e que melhor afirmava a sua filosofia a este respeito[101]. O Crown Hall é composto por uma grande sala única dividida por partições amovíveis no piso principal, sendo a cobertura suportada com recurso a quatro imponentes vigas expostas no exterior. Uma das questões pertinentes que se coloca, perante esta tipologia de edifício, é se esta postura, se este *less*, correspondem a uma adequada funcionalidade dentro dos programas específicos requeridos, não só garantindo validade para o futuro, mas também para o presente. Será que este corresponde a um *more*? No Crown Hall, uma Escola de Arquitectura e de Planeamento Urbano, este sistema tem o interesse de permitir que alunos de diferentes anos não estejam isolados em compartimentos exíguos, fomentando assim uma

[101] Zimmerman, 2007 : 71



fig 76.Mies van der Rohe, com um a maquete do Crown Hall



fig 77.Vista interior do piso principal no Crown Hall

interacção e saudável troca de ideias entre os demais[102]. Várias vezes o espaço é usado para conferências ou para outros eventos. Por outro lado, existe o pequeno inconveniente de um estudante arrastar o estirador e este acontecimento ser audível em toda a extensão do espaço[103].

Quando o Presidente da Bacardi, José M. Bosch, visitou o Crown Hall em 1957, ficou tão surpreendido com o esquema organizativo do edifício, que prontamente escreveu a Mies pedindo que projectasse o que seria o futuro edifício de escritórios da Bacardi, em Santiago de Cuba (não construído). Para Bosch, o seu escritório seria aquele em que não houvesse paredes divisórias, onde todos, tanto chefes como empregados, se vissem uns aos outros.[104] Nada melhor que um "espaço universal" para responder à especificidade deste conteúdo programático, em que "less is more". Num centro de congressos, como o projecto do Convention Hall, tal também se verifica. Já numa tipologia centrada na habitação, o espaço unitário é um assunto que merece um tratamento bastante sensível. Nos edifícios 860-880 de Lake Shore Drive, o *less* da proposta inicial, que incluía uma planta aberta dos apartamentos, foi rejeitada, tendo-se de optar por uma disposição mais compartimentada de modo a que fossem garantidos

[102] Carter, 1999: 87

[103] Hoag & Hoag, 1977: 145

[104] Schulze, 1986: 310

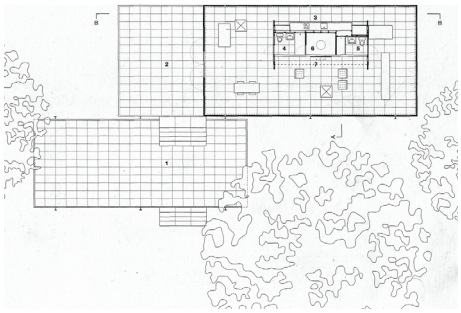


fig 78.Planta da Casa Farnsworth

níveis de privacidade mais adequados ao gosto do utilizador comum. Na casa Farnsworth, ter-se-á que ter em conta que se trata de uma habitação de férias, projectada para apenas uma pessoa. Apesar da redução em altura dos elementos divisores, que compartimentam a cozinha e os lavabos e do armário, entre a zona de estar e a zona de dormir, de modo a que fosse afirmada toda a unidade espacial, não nos podemos esquecer, ainda assim, que esses elementos são parte integrante fundamental do projecto, trabalhando cuidadosamente toda a permeabilidade visual entre zonas distintas. *Less ma non troppo*.

Embora estejamos a abordar todo o esforço realizado por Mies em torno da flexibilidade na arquitectura, uma das fortes críticas prende-se com o facto dos seus espaços atingirem um nível de acabamento e perfeição tão elevado, que se tornavam intocáveis (*Less is envious*). A propósito da casa Tugendhat, Justus Bier escreveu um artigo (1931), em que questiona a habitabilidade da casa, afirmando que "era uma peça de exposição, não uma casa, e como tal, os seus 'valiosos' espaços e os seus móveis apelativos, eliminavam tanto da intimidade como da individualidade"[105]. No mesmo artigo a senhora Tugendhat surge, dizendo:

> "É certo que não se pode colocar nenhum quadro no espaço principal, da mesma maneira que não se pode introduzir um móvel que destrua a uniformidade estilística do mobiliário original, mas, por essa razão a nossa vida pessoal está reprimida?"[106]



fig 79.Vista interior da Casa Tugendhat

[105] "Era según él, una pieza de exposición, no una casa, y como tal, sus 'valiosos' espacios y sus llamativos muebles eliminaban tanto la intimidad como la individualidad." (Schulze, 1986: 176)

[106] Grete Tugendhat, 1931 *cit.* Schulze, 1986: 176

Esta “uniformidade estilística” intocável, recebeu duras criticas no livro *Modern Movements in Architecture*, (1973) de Charles Jencks, que refere:

> “ A pureza da forma conduz a uma arquitectura inarticulada, onde um elemento extrínseco, uma ventilação da casa de banho, por exemplo, provoca um monumental anticlímax. Não há lugar para o mínimo erro neste universo absoluto, porque a extrema simplicidade nos torna hipersensíveis a cada centímetro de estrutura e porque a forma platónica, com a sua pretensão transcendental exige uma perfeição sem senão.” [107]

Não se obtém com facilidade documentos de Mies a pronunciar-se sobre este assunto. É difícil encontrar um texto em que se comprove Mies a ser contra a destruição da sua “unidade estilística” posteriormente, por parte de quem usa o espaço, embora manifestasse, inegavelmente um enorme empenho durante a fase de projecto, para que se garantisse esta mesma unidade. Porém, em 1947, numa das perspectivas interiores que Mies realiza dos seus Promontory Apartments, acrescenta mobiliário “tradicional” em vez dos murais pintados[108].

Talvez este mito tenha sido mais apregoado pelos seus seguidores e/

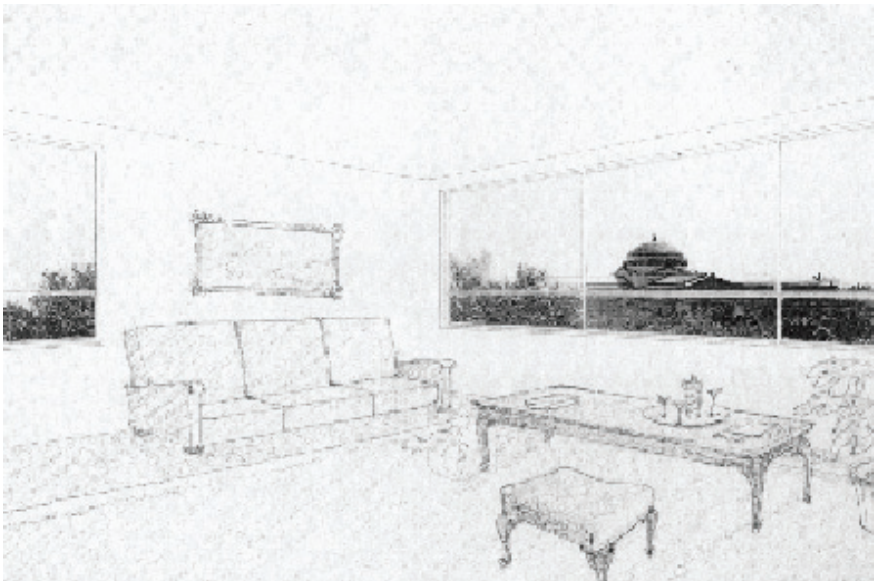


fig 80.Fotocolagem do interior de um apartamento do Promontory Apartments, em que Mies insere “mobiliário tradicional”

ou detractores, do que pelo próprio, que defendia a possibilidade de permutabilidade de usos e a arquitectura como estrutura racional e

[107] Jencks, [1973] 1987: 91

[108] Swenson, 2009

palco para as vivências, idiossincrasias e, (porque não?), gostos de cada um. Numa entrevista, questionado acerca da possível monotonia que teria uma cidade projectada apenas por ele, Mies pronuncia-se da seguinte maneira, referindo a cidade medieval como exemplo:

> "Olhe as cidades medievais; são um bom exemplo. Todas as casas são realmente iguais, todas suas plantas são idênticas. Aqueles que tinham possibilidades faziam um vestíbulo de entrada, compravam e colocavam uma boa maçaneta na porta; outras faziam uma janela guilhotina. Mas as plantas são iguais, e que riqueza tem a cidade medieval!"[109]

Não obstante o claro "passo atrás" em termos estéticos, que uma alteração compositiva a um edifício de Mies representa para a maioria dos arquitectos, a força expressiva dos elementos estruturais ajuda a criar uma matriz base que consegue conciliar um conjunto de elementos extrínsecos. Deus não estaria nos detalhes, mas sim nas estruturas. A Biblioteca Martin Luther King Júnior (1968, Washington), sofreu alterações nalguns pisos de modo a "adaptar-se estilisticamente", a outro tipo de utilizadores, continuando a manter ordem relativamente aos espaços inalterados. Nos edifícios do Lake Shore Drive, os apartamentos acabam por receber uma variedade rica de diferentes utilizadores, que fazem uso dos espaços consoante os seus gostos e necessidades, mobilando-os à sua maneira, sem que o edifício perca integridade com isso.



fig 81.Vista para os apartamentos do Lake Shore Drive, em que é possível observar a variedade de uso e decoração dos espaços interiores.

[109] Mies van der Rohe, 1961 *in* Puente (ed.), 2006: 39



fig 82.Secção das crianças na Biblioteca Martin Luther King Junior



fig 83.Interior da Biblioteca Martin Luther King Junior

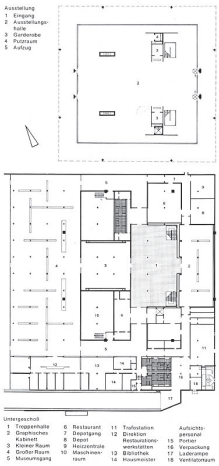


fig 84.Plantas da Neue Nationalgalerie, com o contraste entre os pisos superior e inferior.



fig 85.Interior do piso inferior da Neue Nationalgalerie, dedicado à exposição permanente

A última grande obra de Mies van der Rohe, em que o conceito de espaço universal é explorado, tratou-se da Neue Nationalgalerie em Berlim. A sala principal, sobrelevada num pódio, é caracterizada por ser um grande espaço livre de apoios e de divisórias. Este *less* foi concebido para dar lugar a exposições temporárias, sendo criticado, por ser um espaço que acarreta demasiadas dificuldades expositivas, porém, Mies perante este facto afirmava:

> "É uma sala tão grande, que naturalmente supõe grandes dificuldades para expor obras de arte. Estou perfeitamente consciente disto. Mas oferece tais possibilidades, que simplesmente não posso ter em conta essas dificuldades."[110]

E, de facto, confirma-se que este espaço é palco de algumas exposições que se tornam bastante ricas, graças às potencialidades que oferece, rompendo com o conceito tradicional que se tinha de Museu na época. No entanto, se podemos caracterizar o espaço do piso superior com a palavra *less*, no que diz respeito à organização e distribuição, garantindo assim a flexibilidade e uma grandeza de escala na espacialidade, no piso inferior, paradoxalmente, a exposição residente, encontra-se em espaços fechados, fixos, pouco flexíveis, em tudo contrastante com o piso superior. A escolha espacial de Mies para albergar a exposição que acolhe todo o espólio fixo do museu, não assumiu os contornos "less is more" do espaço universal, mas sim uma sequência labiríntico-fluida de espaços, especificamente projectados para responder à exposição dos conteúdos permanentes, sendo que outras funções são dificilmente recebidas sem recurso a demolições.



fig 86. O "Espaço Universal" no piso superior da Neue Nationalgalerie

[110] Mies van der Rohe, *cit.* SCHULZE, 1986: 319

1.2.4- Redução à essência

"O que é Arquitectura?" Esta era a pergunta com que o jovem Mies confrontava os seus colegas e mestres na segunda década do século XX. A resposta que recebia era: "Esqueça isso e trabalhe. Você descobrirá, sozinho, mais tarde."[111] A pergunta perseguiu-o. Perseguiu-o nas suas obras, que se tornaram um constante repensar e trabalhar da questão. O "less is more" pode ser interpretado como um claro esforço de percepção dos principais campos de acção disciplinar da arquitectura, de modo a proceder à selecção de um limitado conjunto de temas a aprofundar. Menos problemas, mais sucesso. Assim o define o arquitecto Ignacio de Solá-Morales:

> "Redundância, em primeiro lugar, como reiteração de um número reduzido de soluções. O *less is more* miesiano deve entender-se não tanto como um despojamento ascético do que se considera supérfluo, mas sim, no nosso juízo, como um convite à insistência e à repetição em torno de um número limitado de problemas."[112]

Este "número limitado de problemas" é frequentemente apontado como uma das características de Mies: assim o descreveu Paul Rudolph, para quem os edifícios de Mies van der Rohe, só eram potentes devido a uma *selecção* dos problemas:

> "Nunca se conseguirá resolver todos os problemas. Contudo, é uma característica do século XX os arquitectos serem extremamente selectivos na determinação dos problemas que querem resolver. Mies, por exemplo, executa edifícios maravilhosos apenas porque ignora vários aspectos. Se ele resolvesse mais problemas, os seus edifícios seriam bem menos potentes."[113]

Para melhor percebermos em que é que consiste esta vertente de "redução de problemas" que se atribui a Mies, (fazendo ou não

---

[111] Mies van der Rohe, 1964 *in* Puente (ed.), 2006: 52

[112] "Redundancia, en primer lugar como reiteración de un número reducido de soluciones. El *less is more* ("menos es más") miesiano debe entenderse no tanto como un ascético despojamiento de lo que se considera superfluo sino, a nuestro juicio, como una invitación a la insistencia y a la repetición en torno a un número limitado de problemas." (Solá-Morales, [1986] 2006: 80)

[113] "All problems can never be solved… Indeed it is a characteristic of the twentieth century that architects are highly selective in determining which problems they want to solve. Mies, for instance, makes wonderful buildings only because he ignores many aspects of a building. If he solved more problems, his buildings would be far less potent." (Paul Rudolph, *cit.* Venturi, [1966] 1992: 15)

sentido), será pertinente efectuar um abordar do entendimento de Mies perante o conceito de arquitectura. O que é a arquitectura? O que é uma época? O que é a verdade? ("What is what?") Mies van der Rohe desde jovem que se interessava por filosofia. No período inicial de formação, ainda em Aachen, estas questões de índole filosófica e moral começaram a despertar em Mies, através do periódico *Die Zukunft,* o qual começou a ler com regularidade. Posteriormente veio a absorver enorme influência através das leituras de S. Tomás de Aquino (1225-1274), Santo Agostinho (354-430), Romano Guardini (1885-1968), (que se destacam entre as de muitos outros), os quais citará frequentemente já no seu período americano de amadurecimento, clarificando o seu entendimento para com o mundo, para com a realidade física e espiritual. Walter Gropius, muitas vezes referia-se a Mies como "o solitário perseguidor da verdade."[114] A verdade que, segundo Mies, referenciando Tomás de Aquino, está intrinsecamente relacionada com os factos[115]. Outra expressão que Mies frequentemente utilizava era a de Santo Agostinho: "a beleza é o esplendor da verdade"[116]. Beleza, factos, verdade, profundamente relacionados. Mas se por um lado Mies tem em atenção os *factos*, por outro, várias vezes remete para a importância da *espiritualidade*, à qual o contributo do pensamento do arquitecto alemão Rudolph Schwarz foi importante. Para Schwarz, a palavra "racionalização" era "um dos slogans mais estúpidos do nosso tempo, porque aborda uma via *mecânica* e não uma via *espiritual*.[117] "A arquitectura depende de factos, porém, o seu verdadeiro campo de actividade expande-se nos significados. A arquitectura é um verdadeiro campo de batalha do espírito."[118] É nesta tensão entre dois pólos, que reside toda a procura de Mies. Já em 1926 afirmava:

[114] Neumeyer, 1991: 35

[115] "Truth in the sense of Thomas Aquinas: *as adaequatio intellectus et rei,* as congruence of thought and thing. Or as a philosopher would express it in today's language: truth means facts." (Mies van der Rohe, "Where do we go from here?*",* 1965, *in* Neumeyer, 1991: 332)

[116] Mies van der Rohe, "Build Beautifully and Practically! Stop this cold functionality"*,* 1930, *in* Neumeyer, 1991: 307

[117] Neumeyer, 1991: 164

[118] Mies van der Rohe, "Arquitectura e Tecnologia"*,* 1950 *in* Puente (ed.), 2006: 7

> "É necessário compreender que a arte de construir é sempre a execução espacial de decisões espirituais, que está relacionada com os seus tempos e que apenas se pode manifestar ao tratar de tarefas vitais com os meios da sua época."[119]

Em 1938, no discurso inaugural que realizou já como director do Armour Institute of Technology, estes dois conceitos surgem clarificados noutros termos:

> "Desta maneira, a educação está relacionada não só com objectivos práticos, mas também com valores. Relativamente aos nossos objectivos, estamos limitados à estrutura específica de uma época. Os nossos valores, por outro lado, estão enraizados na natureza do homem. Os nossos objectivos práticos determinam o carácter da nossa civilização. Os nossos valores determinam a dimensão da nossa cultura." [120]

O conceito de época revela-se crucial para Mies. É no *espírito da época* e nos seus *meios* e *factos*, que se encontram as directrizes projectuais que conduzem o pensamento de Mies. Arquitectura e época, estão estritamente ligados:

> "Nestes anos todos, aprendi cada vez mais que arquitectura não se trata apenas de jogar com formas. Compreendi a relação de proximidade entre arquitectura e civilização. Arquitectura deve desenvolver as forças que dinamizam e suportam a civilização e, nos seus melhores exemplos, expressar a intrínseca estrutura da sua época."[121]

Como tal, de modo a construir arquitectura objectiva, seria necessário ter uma leitura igualmente objectiva da época, do intercâmbio existente entre forças sociais, económicas e espirituais que melhor conduzem ao entendimento da época. "Sem claridade não há compreensão.

---

[119] "One will have to understand that building art is always the spatial execution of spiritual decisions, that is tied to its times and can only manifest itself addressing vital tasks with the means of its own time." (Mies van der Rohe, "Lecture", 1926, *in* Neumeyer, 1991: 252)

[120] "Thus true education is concerned not only with practical goals but also with values. By our goals we are bound to the specific structure of our epoch. Our values, on the other hand, are rooted in the spiritual nature of man. Our practical aims determine the character of our civilization. Our values determine the height of our culture." (Mies van der Rohe, "Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology", 1938, *in* Neumeyer, 1991: 316)

[121] "In all these years I have learned more and more that architecture is not just a playing with forms. I have understood the close connection between architecture and civilization. Architecture must develop out the supportive and dynamic forces of civilization and that in its best examples it expresses the innermost structure of its epoch." (Mies van der Rohe, "Where do we go from here?", 1965, *in* Neumeyer, 1991: 332)

Sem compreensão não há orientação - apenas confusão."[122] Com estes conceitos claramente definidos, a identificação dos problemas intrínsecos de uma época será uma vertente que Mies tenta expressar nos seus projectos, trabalhando esses problemas e evidenciando-os em detrimento de outros menos preponderantes. Cabe-nos questionar se estes são efectivamente excluídos (less is more), ou se simplesmente não são tão pronunciadamente expressos. Enfatizar sem excluir.

O aspecto que Mies van der Rohe mais vezes destacou como sendo o mais relevante da sua época (estaremos ainda incluídos nesta época?), estava profundamente relacionado com a *tecnologia*. Desde o inicio dos anos de 1920 até ao fim da sua carreira, a "tecnologia" e os novos saberes e "ciências" foram sublinhados como factores de extrema influência na sociedade e na cultura. A tecnologia não podia ser ignorada. Não podia ser posta de lado, mas deveria ser aproveitada e, como tal, expressa. Expressar as novas potencialidades. Criar as condições para que se tirasse proveito espiritual e prático das qualidades de novas descobertas. Em 1965, num resumo que faz da sua carreira o arquitecto aborda este facto da seguinte maneira:

> " Cada vez se tornou mais evidente no pós guerra, nos anos de 1920, o quanto os desenvolvimentos técnicos começaram a influenciar muitos aspectos das nossas vidas. Começamos a compreender que a tecnologia era uma força da civilização que não poderia ser ignorada. Dentro do campo da construção, o desenvolvimento da tecnologia forneceu-nos novos materiais e métodos de trabalho muitas vezes fortemente contrastantes com os nossos conceitos tradicionais da arte da construção. Todavia, vi a possibilidade de desenvolver uma arte construtiva com a ajuda desses novos meios. Senti que era possível trazer as novas e velhas forças da nossa civilização em harmonia umas com as outras. Cada um dos meus edifícios era uma demonstração destes pensamentos e um passo em frente na minha procura da claridade. Convenci-me, cada vez mais, que estes novos desenvolvimentos científicos e técnicos constituem as condições

[122] "Without clarity there is no understanding. Without understanding there can be no orientation- only confusion." (Mies van der Rohe, *"Where do we go from here?",* 1965, *in* Neumeyer, 1991: 332)

actuais para a arte de construir do nosso tempo. "[123]

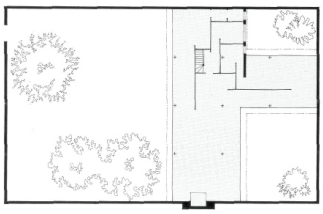


fig 87.Planta de Casa Pátio

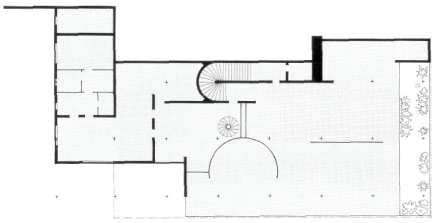


fig 88.Planta de Casa Tugendhat

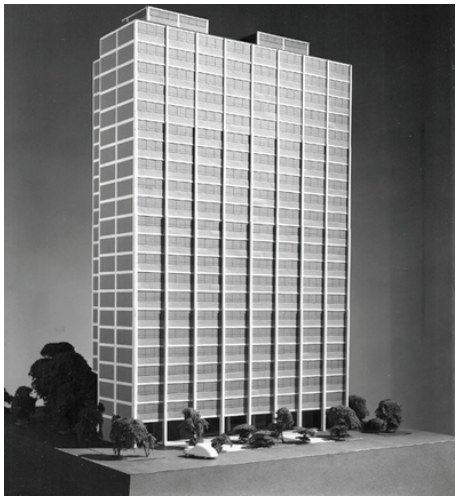


fig 89.Maquete dos Promontory Apartments



fig 90.Crown Hall em construção

Mas, se por um lado é sublinhada a necessidade de expressar uma época e por outro afirmada a importância da tecnologia como força relevante para essa época, também existe uma consideração várias vezes manifesta como um elemento independente da época e não fruto dela: a necessidade de ordem. A necessidade de fazer face ao caos de orientações. "Criar ordem na miserável confusão do nosso tempo". Este conceito, associado à expressão da época, por sua vez intimamente ligada aos novos desenvolvimentos tecnológicos, constituirá o trâmite para dois temas projectuais, que Mies se especializará como muito poucos conseguiram: Expressão de clareza estrutural e desenvolvimento de uma linguagem comum. A arquitectura de Mies baseia-se fortemente nestes temas, como forma de criar as condições favoráveis a dinamizar e sustentar objectivamente as novas forças que emergem de uma época caracterizada pela tecnologia, criando uma nova gramática de base, cujo perfil "I" é um dos principais protagonistas. A clareza estrutural veio a ser desenvolvida e expressa já desde o pavilhão de Barcelona (1929) e casa Tugendhat (Brno, 1930), cujos pilares cruciformes se encontram simbolicamente dissociados dos planos que conformam o espaço, passando por projectos como os Promontory Apartments (Chicago, 1949), a Farnsworth (Plano, 1952) e o Crown Hall (Chicago, 1956), em que a estrutura assume um papel decisivo na expressão compositiva do edifício. Por vezes, chegou-se mesmo ao ponto de ser exageradamente pronunciada, como no restaurante Candor In (Indianapolis, 1946). No caso do Alumni Memorial Hall (Chicago, 1946), a estrutura de aço é transposta para uma representação simbólica redundante no desenho exterior da fachada.[124]A par da *estrutura*, existe nos edifícios de Mies o esforço

[123] "It became increasingly evident only after the war in the twenties, how much technical developments had begun to influence many aspects of our lives. We began to realize that technology was a civilizing force that could not be ignored. The evolving technology furnished new materials and work methods that stood very often in stark contrast to our traditional concepts of the building art with the help of those novel means. I felt that it should be possible to bring harmony to each other. Each of my buildings was a demonstration of these thoughts and a further step in my own search for clarity. I become increasingly convinced that these new scientific and technical developments constituted the actual preconditions for the building art of our time." (Mies van der Rohe, *"Where do we go from here?",* 1965, *in* Neumeyer, 1991: 332)

[124] Schulze, 1986: 234

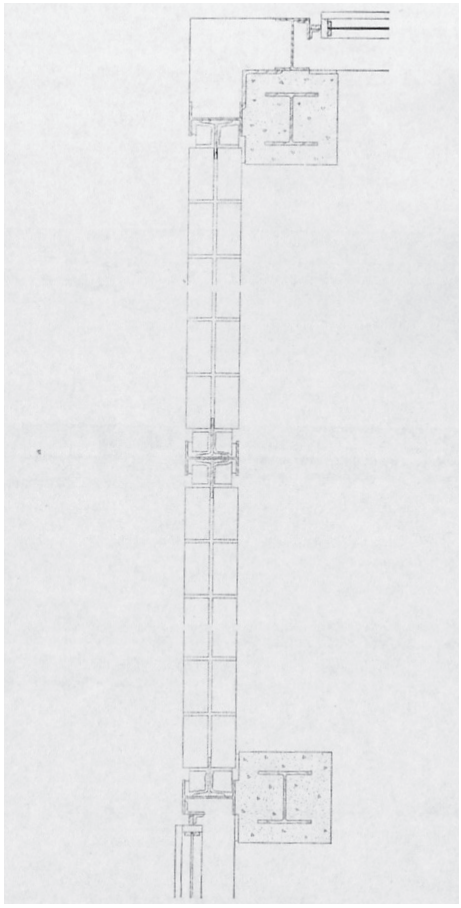


fig 91.Pormenor construtivo do Alumni Memorial Hall, com a estrutura representada na fachada.



fig 92.Vista da fachada do Alumni Memorial Hall.

de criar uma linguagem despida de referências historicistas (ao nível do elemento individual arquitectónico, não ao nível da disposição do mesmo no conjunto do edifício), que pudesse ser objectivamente aplicada quer nos Estados Unidos da América quer na Noruega. Tudo isto, sempre com bastante disciplina e cuidado. Este foi o grande contributo de Mies, que Eero Saarinen sintetizou dizendo que: Whright começou tudo; Corbusier deu forma; Mies deu controlo.[125] A preferência de Mies pela palavra alemã "*Baukunst*", (com um significado de arte da construção), em vez do termo "arquitectura", já de si diz bastante do pensamento / estratégia de intervenção de Mies. No fundo, o que pretendeu dizer nas suas obras foi algo semelhante a, "vejam, como estes materiais e métodos novos podem ser tão nobres e dignos como no passado e como nos permitem alcançar resultados nunca antes conseguidos."

Esta postura, a par da procura de um reformular de uma nova ordem, conduziu a que muitas vezes os seus edifícios surjam bastante semelhantes a objectos platónicos, declarando os princípios universais da arquitectura. Como tal, Mies é muitas vezes interpretado como um exclusivista. Um redutor de problemas. Lewis Munford acusou o arquitecto de pedir à natureza humana que se adaptasse às suas idiossincrasias arquitectónicas[126]. Em pouco ajuda o recente entusiasmo e redescoberta da obra de Mies, traduzida no reaproveitamento de alguns dos seus projectos. O pavilhão de Barcelona é reconstruído, não como era originalmente (um elemento que filtrava um percurso), mas sim como um elemento de remate de um itinerário (entra-se no pavilhão de Barcelona apenas para se entrar no pavilhão de Barcelona, anulando a vertente original de passagem e descoberta da grande esplanada filtrada pelas colunas jónicas e enquadrada pelos planos regulares do pavilhão). As casas Lange e Esters (Krefeld, 1927) , a casa Lenke (Berlim, 1932), actualmente tornaram-se museus[127]. A reformulação do programa como espaço expositivo, por um lado dá razão a Mies, na sua defesa da concepção

[125] "I've asked how they define the influences of these, and I remember one of the best answers I got was that Whright started it all, Corbu gave it form, and Mies gave it control." (Eero Saarinen,1956 *in* Peter, 1994: 108)

[126] Neumeyer, 1991: xvi

[127] A casa McCormick, igualmente faz parte de um museu, porém existem divisões que tentam manter o ambiente de apropriação doméstica original.


fig 93.Casa Lemke em Berlim.


fig 94.Casa Lange em Krefeld


fig 95.Casa Farnsworth em período de cheias do rio vizinho.

de espaços flexíveis que possam acomodar várias funções ao longo dos tempos, mas por outro, enfatiza a falácia de um Mies meramente platónico e redutor, mostrando espaços originalmente domésticos e mobilados, reduzidos a paredes brancas. Tratam-se de perigosas ruínas disfarçadas de obras vivas.

Mafredo Tafuri e Francesco dal Co fazem a seguinte interpretação da arquitectura de Mies:

> "Os espaços de Mies, tornam-se *aforismos*. Só o aforismo permite isolar com límpida clareza os limites da linguagem, indicar a razão das divisões, exprimir uma dialéctica que renuncia a cada conciliação. Aforístico é o ensaio de 1923; o máximo de definição – a máxima clareza – é na redução: 'o menos é mais'. Representar tais condições é possível só à linguagem que no aforismo constrói a forma para representar a dialéctica como contínua contradição."[128]

Se por um lado os cinco projectos que Mies realizou entre 1921 e 1924 têm uma forte componente aforística, por outro, o conjunto das suas obras edificadas conseguem manter essa boa dose de componente aforística sem que se negue todo um conjunto de problemáticas enquadradas na disciplina de arquitectura. Apesar da sua linguagem universal, não deixam de atender ao contexto, como se encontra documentado no processo de projecto do Seagram Building, ou bem explícito no museu de Houston, ou na casa Farnsworth, cuja elevação advém da proximidade de um rio que frequentemente alaga o terreno, ou na casa Tugendhat, que explora o declive onde se implanta. Relativamente às imposições do qual é acusado, Mies van der Rohe questionado se o *design* é mais importante que as necessidades das pessoas que utilizam os edifícios, responde que "as necessidades pessoais são sempre consideradas nos meus edifícios."[129] Numa

[128] "Gli spazi di Mies divengono *aforismi*; solo l'aforisma permette di isolare con limpida chiarezza i limiti del linguaggio, di indicare la ragione della divisioni, di esprimere una dialettica che rinuncia ad ogni conciliazione. Aforistico è il saggio del 1923; il massimo di definizione – la massima chiarezza – è nella riduzione: 'il meno è il più'. Rappresentare tali condizioni è possibile solo al linguaggio che nell' aforisma costruisce la forma per rappresentare la dialettica come continua contraddizione." (Tafuri & Dal Co, [1976] 2009: 132)

[129] "Asked in 1965 interview, 'Do you design for yourself or for your client?' he replied, 'I built not for myself, not for my client. I build for the sake of architecture'. And to the interviewer's next query, 'Do you consider all designs more important than the needs of people using your buildings?' the architect answered, 'I think personal needs are taken care of in all my buildings, but not personal whims'." (Mies van der Rohe, 1965, *cit.* Hoag & Hoag, 1977: 157)



fig 96.Vista do átrio do Seagram Building, integrado com o Racquet and Tennis Club de McKim, Mead, and White

entrevista em que lhe perguntam se as pessoas deveriam habitar em edifícios de altura, Mies responde "Eu penso que as pessoas devam viver como queiram."[130]

Houve mesmo problemas rejeitados por Mies? (Como Paul Rudolph deu a entender?) Keneth Frampton aborda uma supressão de tudo o que era programaticamente incompatível com a monumentalidade, dando o exemplo do Crown Hall, cujo departamento de *design* industrial foi "banido" para a cave[131]. Talvez Solá Morales tenha definido melhor a postura de Mies, usando os termos "orientação selectiva"[132]. Peter Blake no entanto afirma:

> "Comparando com Corbu, Gropius, e Whright, Mies dedicou-se a uma área muito restrita de acção: enquanto os outros três abordaram o mundo todo e todos os seus problemas como parte da sua preocupação, Mies parece ter desenhado um círculo apertado na areia e dizer: 'Apenas as coisas dentro deste círculo são do domínio da arquitectura.' Fora do círculo, Mies colocou problemas políticos e de planeamento a grande escala, problemas de pintura e escultura, problemas de especulação teórica. Deixou mesmo de fora alguns problemas de funcionalismo, que são correctamente considerados uma parte da área de actividade do arquitecto.

[130] Mies van der Rohe, 1959 *in* Puente (ed.), 2006: 12

[131] Frampton, [1980], 2007: 237

[132] Solá-Morales, [1986] 2006: 80

(...) Mies tornou-se um mestre no campo limitado que delineou para si mesmo, enquanto os outros se tornaram generalistas de ideias em vez de especialistas numa área."[133]

Nesta afirmação, há que reconhecer que existe uma componente de "less is more", na obra de Mies, contudo, sendo discutível que Mies colocasse os problemas de pintura, escultura e mesmo de especulação teórica, de fora do seu círculo. Simplesmente abordava-os de uma forma distinta. O mesmo se sucede em relação ao "funcionalismo" que, como já foi visto, foi um conceito que Mies reviu, introduzindo o tema da flexibilidade. No entanto, com um outro ponto de vista, Philis Lambert, citando Goldsmith, refere que Mies estava, nos projectos dos edifícios do *campus* do IIT e do Cantor Drive-In, a ter em conta considerações práticas e considerações estéticas, cujos críticos omitiam. "Ele estava interessado nestas coisas todas ao mesmo tempo."[134] (More is more). "Uma arquitectura de complexidade e contradição não renuncia ao todo".[135] Assim escrevia Robert Venturi em 1966. Na busca da essência da arquitectura, Mies, por um lado considerou-a uma disciplina com uma matriz objectiva, por outro, uma disciplina com uma componente permutável para responder às necessidades específicas da época. Indubitavelmente vincou certos aspectos em detrimento de outros. Constitui a arquitectura de Mies uma renúncia ao todo? Uma idiossincrasia platónica? Mies explicou:

"Vamos reconhecer que o princípio mecanicista de ordem dá demasiado destaque a factores funcionalistas e materialistas. Falha em satisfazer os nossos desejos de que os meios sejam subsidiários dos fins e de satisfazer o nosso desejo de dignidade e valor. O princípio idealista de ordem, contudo, com o seu demasiado destaque no ideal e no formal, não satisfaz nem o

[133] "By comparison with Corbu, Gropius, and Whright, Mies has dedicated himself to a very limited area of endeavour: where the other three treated the whole world and all its problems as part of their concern, Mies seemed to have drawn a tight circle in the sand and said: 'Only these things within this circle are the concerns of architecture.' Outside this tight circle, Mies has placed problems of political and physical planning on a large scale, problems of painting and sculpture, problems of theoretical speculation. Indeed, he has even left some problems of functionalism which are rightly considered a part of the architect's area of activity (…) Mies became a master of the limited field he had outlined for himself, whereas the others became generalizers of ideas, rather than specialists in any given area." (Blake, 1996, 272)

[134] Lambert (ed.), 2001: 434

[135] Venturi, [1966] 1992: 88

nosso interesse pela verdade e simplicidade, nem o nosso sentido prático. Assim sendo, devemos enfatizar o princípio orgânico de ordem de modo a que as suas partes sejam significativas no determinar da sua relação com o todo."[136]

Um princípio orgânico que reconcilia e não renuncia. Um princípio que não tem como base "less is more", mas talvez um "more in less". Um *todo* em *ordem*.



fig 97. Vista geral do Lafayette Park, com habitações altas e baixas.

[136] "Let us recognize the mechanicist principle of order overemphasizes the materialistic and functionalistic factors. It fails to satisfy our feeling that means must be subsidiary to ends and our desire for dignity and value. The idealistic principle of order, however, with its overemphasis on the ideal and the formal, satisfies neither our interest in truth and simplicity nor our practical sense. So we shall emphasize the organic principle of order that makes the parts meaningful and measurable while determining their relationship to the whole." (Mies van der Rohe, "Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology", 1938, *in* Neumeyer, 1991: 317)



fig 98.Vista do Highfield House Condominium da North Charles Street

1.3 – Highfield House Condominium (Mies van der Rohe, 1963)

É na cidade de Baltimore, Distrito de Maryland nos Estados Unidos da América, que se localiza o Highfield House Condominium (HHC), mais concretamente na North Charles Street. Este importante eixo da cidade estende-se desde o centro histórico e comercial - onde Mies executou o seu primeiro projecto (de dois) para Baltimore (One Charles Center, 1962) - até alguns quilómetros a norte. O HHC situa-se, sensivelmente, a cinco quilómetros do centro. Progressivamente, ao longo do percurso, desde a área mais comercial da cidade até ao HHC, vai-se sentindo uma mudança do ambiente urbano que nos rodeia, cada vez menos denso, menos carregado e com uma predominância residencial de nível médio. Pouco antes de se chegar aos apartamentos, encontramos um grande parque onde está localizado o *campus* universitário John Humpkins, ainda dentro do que são considerados os limites da cidade. O HHC foi projectado por Mies e resulta da parceria entre o arquitecto e a empresa sediada em Chicago, Metropolitan Structures, Inc.. Uma colaboração que se iniciou em 1948 e que permitiu a Mies desenvolver um conjunto de várias obras[137].

fig 99.Localização do HHC





[137] < http://mht.maryland.gov/ >, [acedido em 17-07-2011, 13:38]

O HHC consiste num bloco disposto paralelamente à North Charles Street, distando sensivelmente 30 metros desta, com um espaço, em frente, dedicado a recepção. O edifício destaca-se da envolvente, composta maioritariamente em seu redor, por pequenas casas de habitação unifamiliar, no máximo com três pisos de altura. Contudo, naquele trecho e margem do eixo North Charles, estão dispostos seis edifícios, de maiores dimensões com um programa de habitação plurifamiliar. O edifício de Mies, um destes seis, consegue sobressair através da natureza da sua implantação clara e simples e pela sua estrutura rigorosamente marcada na fachada. De facto, podemos identificá-lo, até certo ponto, com o conceito resumido em "less is more". Contudo, apesar do sobressair, não se impõe. Não é uma figura bizarra. Enquadra-se subtilmente. O branco, como cor contrastante, é complementado com um *more* de tijolo que preenche os vãos, material presente nas construções que o rodeiam e que, com as suas características, ajuda a que o edifício não só tenha uma aparência que transmite um certo ar de comodidade e bem-estar, como também adquira uma subtil ligação com o que rodeia.

Ao aproximarmo-nos pela rua principal, somos confrontados com um espaço, defronte, com a função de tratamento de recepção, cujo carácter consegue ser adequado quer a viaturas que fugazmente vêm deixar o amigo ou a namorada, quer ao peão que após o passeio matinal com o seu animal de estimação regressa a casa. A entrada realiza-se exactamente na parte central do comprimento do edifício, com um pequeno coberto que acolhe o visitante e prepara a transição exterior-interior. Esta entrada é complementada com um sinal informativo na rua que expõe o nome: "Highfield House". Não tão subversivo, como o "Guild House" de Robert Venturi (1964) de que nos ocuparemos posteriormente, porém, não se pode dizer que a função informativa tenha sido descurada, nem que tenha sido imposto o "less is more" fugindo à resolução dos problemas. O número da entrada, encontra-se igualmente exposto de forma assumida, precisamente no centro do volume de vidro do piso térreo, por cima da porta giratória, com uma escala razoavelmente visível desde os 30 metros de distância da rua. É difícil afirmar se estes sinais, que estão actualmente presentes, foram planeados no projectar do edifício pelo próprio Mies



fig 100.Vsta exterior do HHC



fig 101.Entrada

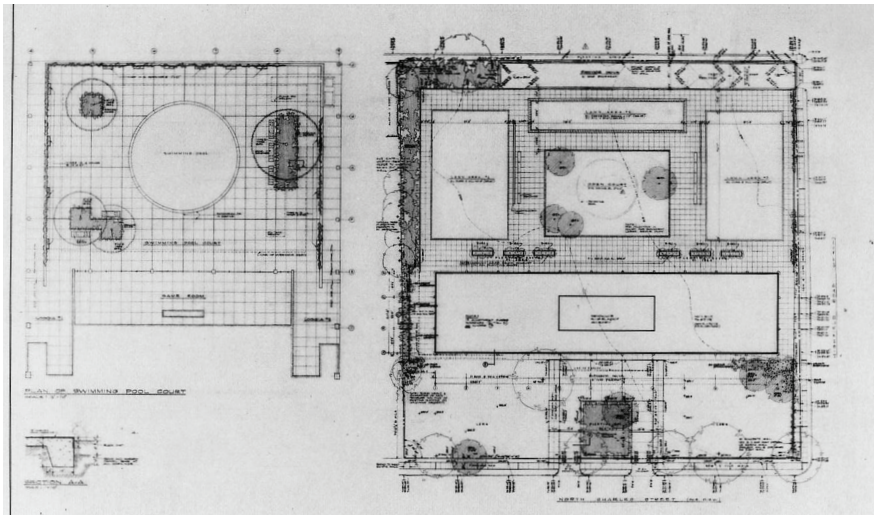


fig 102.Planta de Implantação

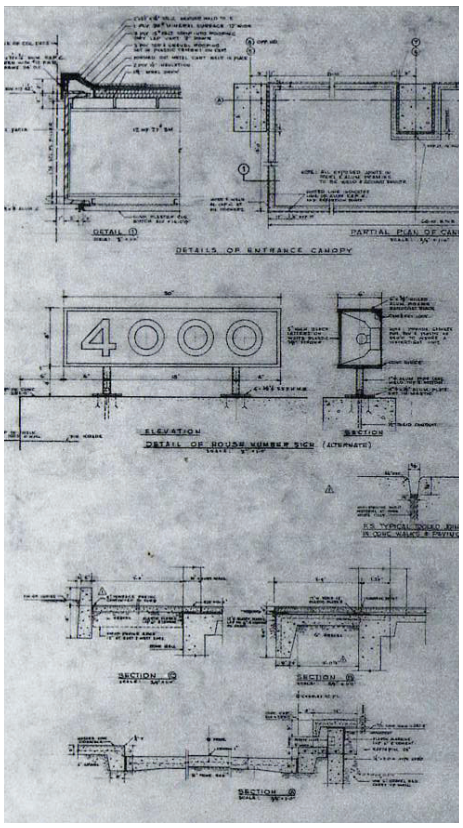
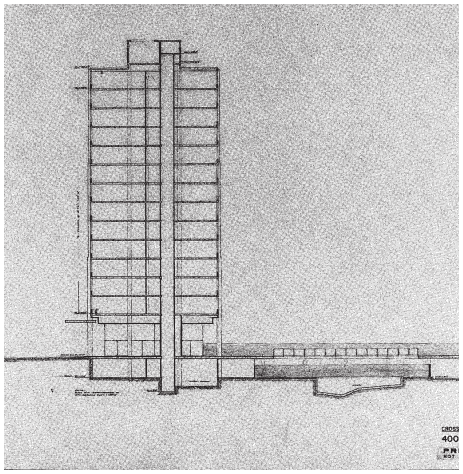


fig 103.Pormenores do edifício, com destaque para placa de sinalização


fig 104.Secção do bloco do HHC

ou se foram posteriormente acrescentados pelos moradores. Porém, nos desenhos de projecto, é possível identificar um pormenor de execução, composto pela representação de um *placard* informativo assente no solo que, num *lettering* generoso, indicaria o número pelo qual, também é conhecido o edifício entre os habitantes locais : *4000*. No que respeita ao espaço de entrada, tem uma altura correspondente a dois pisos normais de apartamentos, bem como a particularidade de ter no interior o mesmo pavimento presente no exterior: chapas de pedra, (com a subtileza de no interior serem polidas). O acesso aos elevadores e à caixa de escadas principal faz-se por um espaço delimitado por paredes de vidro, simbolicamente afastadas da estrutura que se encontra adjacente à face das fachadas principais (este e oeste), contudo, nos limites perpendiculares à fachada, Mies opta pela atitude oposta, fazendo integrar os pilares como elementos pontuais da parede de vidro do piso de entrada. O resto da extensão do edifício no piso térreo é completamente aberta e permeável, com excepção de dois volumes opacos e simétricos, compostos pelas caixas de escadas das extremidades, cujas paredes em contacto com o exterior são revestidas a tijolo nos planos de maior comprimento, sendo que as portas de entrada, num material diferente, são como planos que preenchem o espaçamento da largura, reforçando carácter maciço e estrutural dos muros de comprimento. Este espaço exterior coberto encontra-se disponível ao público, conduzindo a um logradouro igualmente acessível a todos. Um equivalente ao que terá sido praça do Seagram Building em Nova Iorque, conseguindo conciliar interesses públicos e privados. O jardim encontra-se bem conservado sem quaisquer problemas de vandalismo. No entanto, este “less is more” de limites no piso térreo, muitas vezes reproduzido pelos seguidores da Carta de Atenas, é aqui sustentado por um “more” usualmente presente em qualquer habitação plurifamiliar dedicada à classe média-alta nos EUA: um segurança contratado a tempo inteiro, garantindo a integridade dos espaços, controlando o acesso às partes privadas do edifício, mas também responsabilizando-se pelos adjacentes acessos de público. Como “less is a bore”, Mies tinha previsto para o espaço exterior, uma série de equipamentos de lazer: um campo de *badminton*,



fig 105.Vista do interior do átrio de recepção



fig 106.Vista do interior do átrio de recepção



fig 107.Exterior coberto



fig 108.Logradouro de acesso público a Nascente



fig 109.Logradouro de acesso público a Poente

um de *croquet* e um de *bowling* na relva[138]. Porém, esta parte do projecto não foi levada avante, mantendo-se apenas uma organização subtilmente tripartida no espaço, sem os previstos equipamentos. No centro do jardim, encontra-se um pátio ao ar livre, à cota do piso inferior (em relação à entrada principal), com uma piscina circular, garantindo também uma zona de acesso exclusivo aos residentes, não enclausurada, mas em saudável contacto com o espaço de acesso público. O edifício tira partido da ligeira pendente do terreno, criando este piso inferior, servido por uma entrada de serviço e pela entrada para o estacionamento. O pátio é delimitado, em três das suas faces, por um muro que o separa do estacionamento. Possuindo apenas dois metros, não preenche toda a altura desde o solo até à laje aligeirada do estacionamento, garantido assim a passagem de luz natural e alguma permeabilidade visual a partir do estacionamento até algum verde sedutoramente enquadrado. Aligeirando-se assim o carácter mecanizado e funcionalmente frio, que este género de espaços (entradas de estacionamento) costuma apresentar. A estrutura da laje aligeirada não é disfarçada com um tecto falso que permitisse uma leitura mais depurada desse plano horizontal, nem com outros acrescentos que visassem garantir "simplicidade". O "less is more" dedicado aos meios, vence aqui o "less is more" *estético*. Mais uma vez, o muro delimitador é construído em duas das suas três faces de forma independente da estrutura, sendo privilegiado o distanciamento para com os pilares, assumindo-se assim a planta livre; porém, na face paralela ao bloco principal, o muro é interrompido pelos pilares, sendo o dogma e a ordem negados, em prol da sóbria liberdade maneirista, que tanto caracteriza as obras de Mies. No lado correspondente ao bloco principal, uma parede envidraçada, também interrompida pela estrutura do edifício, garante o prolongamento exterior de uma sala comum, dedicada a receber uma série de actividades de apoio lúdico, estando neste momento ocupada com sofás, mesas, máquinas de exercício físico e um tapete com o típico fundo vermelho ornamentado com padrões geométricos de reminiscências orientais. Todos estes elementos, dispostos sem que

[138] Schulze (ed.), 1992: 259

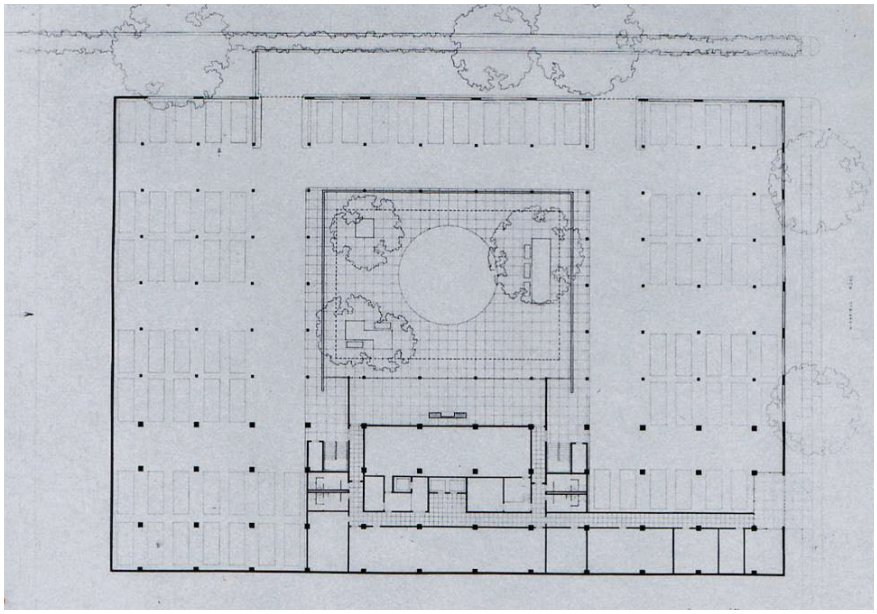


fig 110.Planta do piso inferior de serviço



fig 111.Sala comum



fig 112.Sala comum



fig 113.Logradouro de acesso exclusivo aos residentes

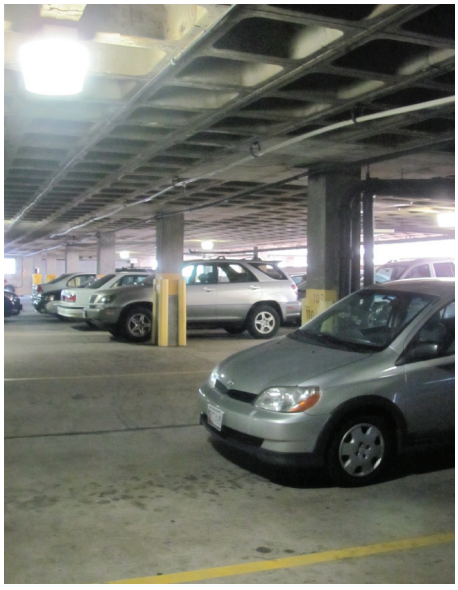


fig 114.Local de estacionamento



fig 115.Plano que delimita o estacionamento do pátio exterior

haja uma *tensão* de destruição da "platónica ordem irrepreensível e intocável", que tanto se quer fazer associar a todas as obras de Mies. Esta "sala de jogos", como aparece descrita na fase de projecto, supostamente seria resolvida com o mesmo pavimento exterior; porém não é o que sucede. O pavimento exterior é composto por módulos quadrados, tal como no jardim na Neue Nationalgalerie, com os canteiros a resultarem de um jogo compositivo de módulos de cheios e vazios, cuja matriz objectiva e racional é difícil encontrar. Neste mesmo piso, estão localizados também alguns arrumos e outros compartimentos de apoio. O edifício, contando com este nível inferior, é composto por 15 pisos na sua totalidade, ou seja, totaliza treze pisos destinados a apartamentos. Cada um dos pisos dedicados à habitação, dispõe de doze células habitacionais, (5 T1, 6 T2 e 1 T3). Um único corredor, a meio, com elevadores no centro e caixas de escadas a rematar as extremidades, assegura o acesso aos vários apartamentos. A entrada em cada módulo, é feita através de um pequeno recuar em relação à superfície do corredor, com uma porta generosa, composta não apenas por uma folha, mas sim por duas, conferindo ao conjunto uma dimensão palaciana. "Less is not more". O espaço dedicado exclusivamente à circulação interna no módulo é minimizado ao máximo (em termos de comprimento que não de largura). Na maioria dos módulos, um *hall* de entrada central, faz a distribuição para as outras zonas da casa. A cozinha, sendo caracterizada por um corredor central com dois balcões laterais, está sempre associada ao *hall* de um lado e, do outro, a um pequeno espaço, integrado na sala de estar, destinado a refeições. Este esquema já tinha sido utilizado em alguns módulos do Colonnade Park Apartments (Newark, 1960) ou nas Lafayette Towers (Detroit, 1963); porém, aqui no HHC, o sistema é aperfeiçoado e consegue-se a sua aplicação à maioria dos módulos. Todos os compartimentos estão subtilmente integrados na modulação estrutural, exteriorizada na fachada, composta por pilares que distam entre si 6,40 m (21'), totalizando onze vãos no lado de maior comprimento e três no de menor. O edifício é desenhado numa lógica *outside-in*, com pequenas complexidades e contradições no interior, que asseguram uma aparência unitária no exterior. Segue a estratégia "pele e ossos", que Mies referiu na memória descritiva do edifício de

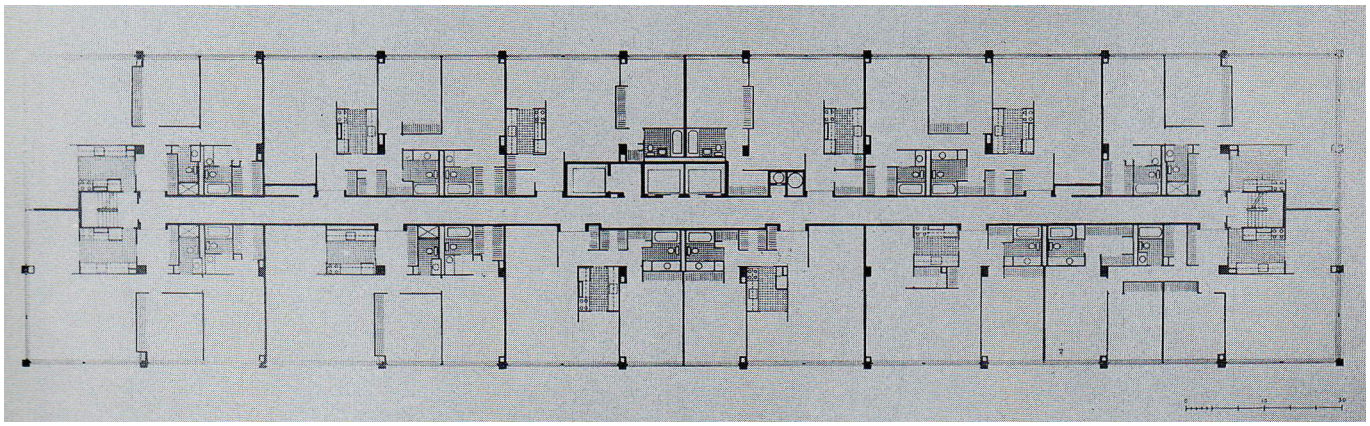


fig 116.Planta do piso tipo com apartamentos

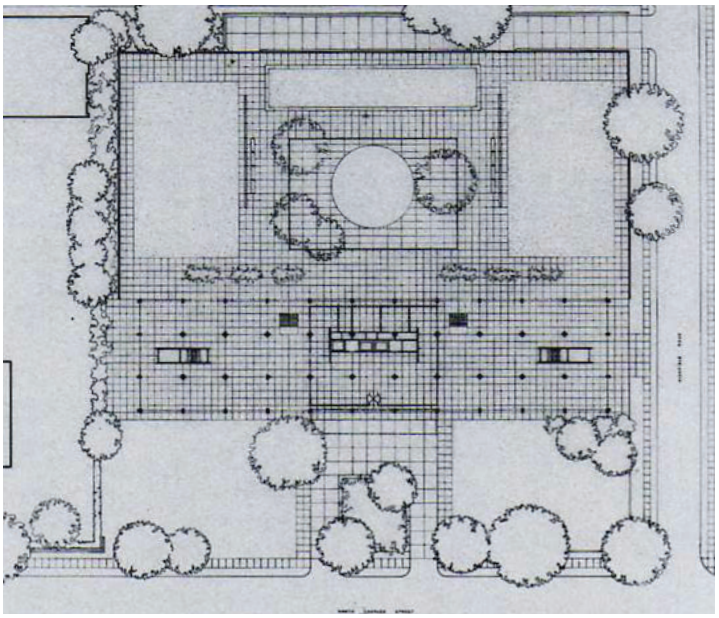


fig 117.Planta do piso de entrada

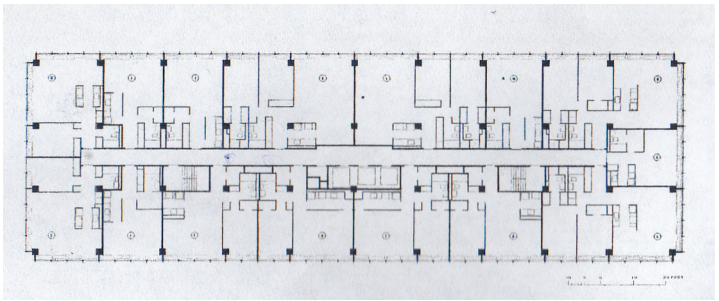


fig 118.Planta do piso típico de apartamentos do Lafayette Towers, Lafayette Park

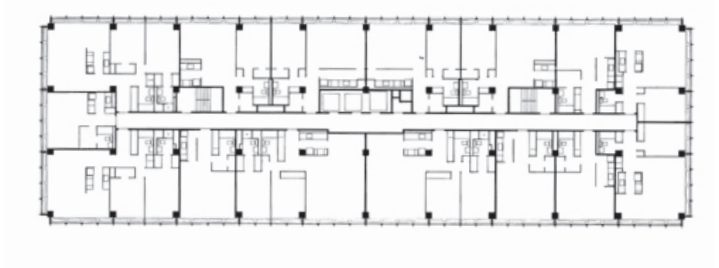


fig 119.Planta do piso típico de apartamentos do Colonnade Park Apartments



fig 120.Vista interior da sala de um apartamento



fig 121.Vista interior da sala de um apartamento e do seu relacionamento com a cozinha



fig 122.Vista interior da sala de um apartamento



fig 123.Vista interior da sala de um apartamento e do seu relacionamento com a cozinha



fig 124.Vista interior da cozinha para a sala



fig 125.Vista interior da sala de um apartamento

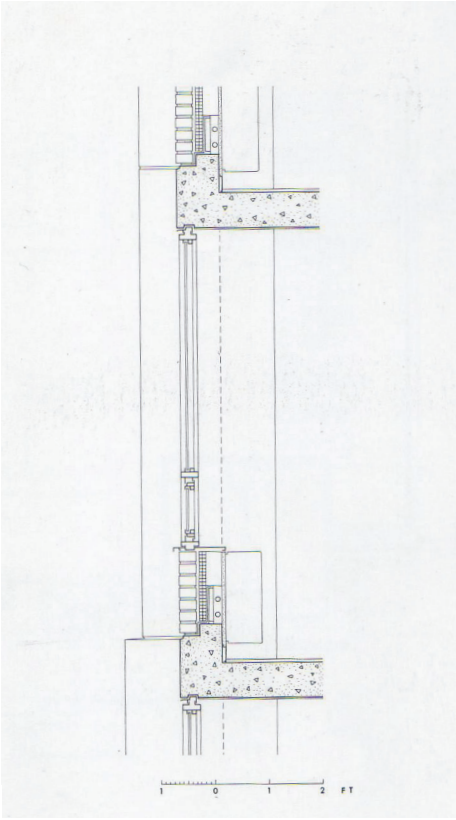


fig 126.Secção construtiva do HHC

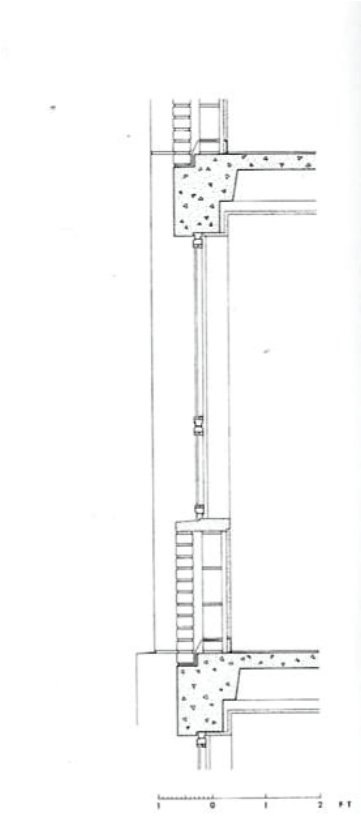


fig 127.Secção construtiva do Promontory Apartments

escritórios em 1923[139], (estrutura preenchida nos seus intervalos por caixilhos e vidro, inseridos acima da alvenaria de tijolo, que se diferencia também dos pilares e das lajes). Esta estratégia, de esqueleto preenchido, já tinha sido também utilizada, por exemplo, no seu bloco de habitações de Stuttgart, porém com uma grande diferença: a estrutura e o preenchimento entre pilares, estavam unificados com um revestimento de reboco, lendo-se o intervalo entre os pilares através dos vãos preenchidos a vidro, mas sem que se evidenciasse as vigas. O HHC consiste num desenvolvimento do modelo usado no Promontory Building (Chicago, 1949), construído também com o sistema pórtico de pilar e viga em betão pré-esforçado. Também aqui, os pilares de betão, assumem uma expressão que reflecte o esforço a que estão sujeitos, sendo mais esbeltos no topo e, escalonadamente, de cinco em cinco pisos, adquirindo uma maior robustez. Os pilares sobressaem do plano das vigas, quase que à imagem de uma catedral gótica com os seus portentosos contrafortes bem vincados, intercalando os vitrais, ou da Academia de Arquitectura desenhada por Schinkel, em Berlim. Um templo dedicado à habitação. Esta imagem escalonada segue o sentido contrário, por exemplo, à opção da Neue Nationalgalerie, onde as vigas são compostas por perfis de aço com diferentes características, de modo a adquirirem uma expressão idêntica, contrariando os diversos esforços a que estão sujeitas. Em todo o seu perímetro, o HHC exibe uma generosa área envidraçada, sem qualquer protecção exterior. Após questionar uma moradora, já com alguma idade, sobre o comportamento térmico do edifício, esta queixou-se que, de facto, ao fim da tarde, o seu apartamento voltado a poente, se tornava “quente...muito quente...”, mas prontamente terá acrescentado, com um sorriso terno: “mas sabe...gosto muito de morar aqui!”[140] A modulação dos caixilhos entre os vãos, é composta por dois conjuntos simétricos, cada um dos quais com uma janela fixa de grandes dimensões (3,20 m de largura por 1,20 m de altura), e outras duas folhas inferiores, com uma delas a

[139] Mies van der Rohe, “Office Building”, 1923 *in* Neumeyer, 1991: 241

[140] Em conversa pessoal com uma residente do edifício, não identificada, a 02-03-2011.

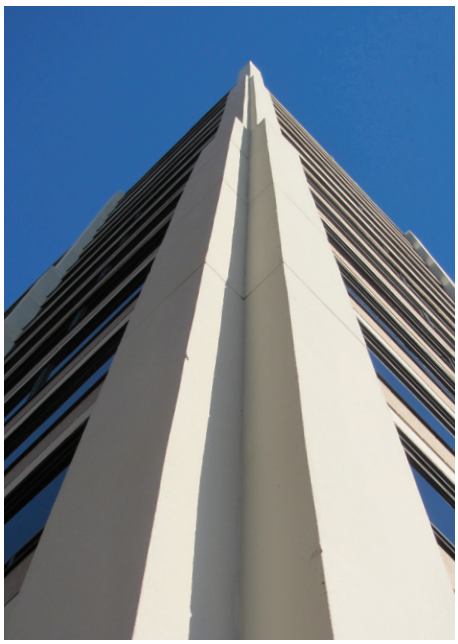


fig 128.Pormenor da resolução de um dos cantos



fig 129.Igreja Friedrischswerder (Berlim, 1831) de Karl Friedrich Schinkel



fig 130.Quarto de um apartamento no HHC



fig 132.Marcação estrutural vincada



fig 131.Vista de uma sala com duas frentes

poder ser aberta[141]. Em algumas partes do edifício, estes dois conjuntos correspondem a duas divisões diferentes, noutras, apenas à sala de estar, sendo que tal diferenciação não é perceptível do exterior unitário. Esta situação poderá estar de acordo com um pensamento, que tem em vista como prioridades principais do exercício de projectar habitação, a definição clara da estrutura, da cozinha e banhos, de modo a que o resto das divisões se possam adaptar às diversas necessidades. Relativamente ao bloco de habitação que construiu em Stuttgart, Mies esclarece-nos :

> "Para este propósito [de conciliação entre racionalização e tipificação com a desejada liberdade de usos] o esqueleto estrutural é o sistema mais adequado de construção. Torna possível uma produção racional e, ainda permite a total liberdade de disposição interior. Se nos limitarmos à predeterminação da localização da cozinha e das casas de banho a ter em conta e dividirmos os outros espaços com paredes móveis, sinto que todo o razoável habitar pode ser acomodado." [142]

As paredes não são móveis, são fixas (aliás, como todos os edifícios de habitação plurifamiliar que Mies desenvolveu na América), porém, a rigorosa disciplina estrutural e de distribuição de acessos e condutas verticais, irá permitir que gerações futuras facilmente acomodem outra distribuição espacial, se assim for seu desejo.

Concluindo, o Highfield House Condominium é um edifício cujo "less is more" não traduz a sua riqueza. Como refere Mies van der Rohe em 1927, no que concerne aos problemas associados ao programa do habitar:

> " Eles nem podem ser resolvidos com *slogans* nem deitados abaixo com *slogans*."[143]

---

[141] < http://mht.maryland.gov/ >, [acedido em 17-07-2011, 13:38]

[142] "Economic reasons today necessitate rationalization and typication in the construction of apartment buildings. The increasing differentiation of our housing needs, however, demands on the other side an ever greater freedom of usage. In the future it will become necessary to do justice to both claims. For this purpose the skeleton is the most suitable system of construction. It makes a rational production possible and yet permits total freedom of disposition in the interior. If one limits oneself to the predetermination of kitchen and bath locations on account of the required installations, and if one divides the other space by movable walls, I fell that all legitimate living can be accommodated." (Mies van der Rohe, "Concerning my block", [1927] *in* Neumeyer : 259)

[143] "They cannot be solved with slogans, nor can they be argued away with slogans." Mies van der Rohe, "Foreword to the Official Catalog of the Stuttgart Werkbund Exhibition 'Die Wohnung' ", [1927] in Neumeyer: 258)



fig 133.Quarto de um apartamento no HHC



fig 134.Sala de um apartamento no HHC

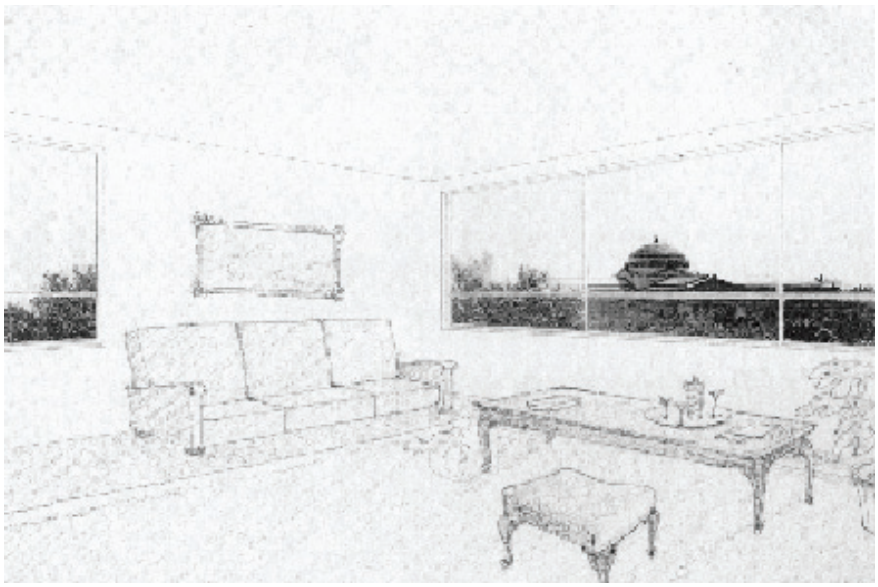


fig 135.Fotocolagem do interior de um apartamento do Promontory Apartments, em que Mies insere “mobiliário tradicional”


National Liberty

2. Is Less a Bore?

fig 136.Intervenção de Venturi & Scott Brown no Franklin Court (Filadélfia, 1976) com uma estrutura minimalista.

2.1 – Origem e divulgação da frase “Less is a bore”

Frequentemente, quando se pretende apresentar uma síntese da obra de Venturi & Scott Brown, ou, até mesmo, um contraponto a tudo aquilo que a obra de Mies van der Rohe representa, utiliza-se a frase “Less is a bore” como exemplo paradigmático. Esta visão algo simplista, apesar de ter como base uma pequena parte da origem e do contexto em que a frase surgiu, esconde toda uma história e todo um conjunto de factos surpreendentemente interessantes que se revelam após uma cuidadosa reflexão sobre a obra dos dois autores e sobre os respectivos pressupostos que estão na sua matriz. Poderemos afirmar que, perante a inegável existência de um explícito contraste entre as obras de Mies e de Venturi & Scott Brown, existe, igualmente, uma forte componente comum implícita, poucas vezes divulgada e raramente discutida.



fig 137.Retrato de Marilyn Monroe por Andy Warhol



fig 138.Bryn Mawr College (1965) de Louis Kahn

Durante a década de 1950, com especial incidência na década de 1960, despontou todo um conjunto de movimentos de contestação que manifestavam a sua insatisfação para com as hierarquias sociais existentes. Estamos na época em que, apesar da ainda recente II Guerra, se inicia a guerra no Vietname, estabelece-se todo um clima de tensão entre as duas superpotências de então (Estados Unidos e União Soviética) e a Europa continua o seu processo de reconstrução. Nas artes plásticas, surge a irónica Pop Art. No meio intelectual da arquitectura, iniciou-se uma contestação contra a ilusória vertente positivista, na qual o Modernismo se baseava, afastada da participação dos cidadãos comuns, dos seus interesses e vontades. Na Europa, através de Peter e Alison Smithson, Aldo van Eyck e Giancarlo de Carlo, organizou-se o conhecido grupo “Team X” em 1953, que visava apresentar uma proposta critica face à *Carta de Atenas* e à unilateralidade vigente nos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM). No contexto norte-americano, Jane Jacobs escreve o importante livro *The Death and Life of Great American Cities* (1961), pondo em causa as politicas urbanas que se tinham vindo a seguir durante os anos 1950. Louis Kahn desenvolvia esforços na Faculdade de Pensilvânia, no sentido de procurar introduzir novos (ou talvez seja mais correcto escrever *velhos*) valores na arquitectura que vinham

sido esquecidos pelo Modernismo mais ortodoxo. Paralelamente a estes acontecimentos, começou a existir um grau de insatisfação geral no meio académico, com origem na "monotonia" urbana que se tinha vindo gradualmente a instalar, sendo que Mies van der Rohe era frequentemente acusado como o principal culpado:

> "Nos anos sessenta, o aspecto da cidade americana tinha sido profundamente alterado pela presença dominante de edifícios erigidos à maneira moderna: construções inspiradas no exemplo da geração de Mies, e nele em particular. Sem duvida, este desenvolvimento aparentemente não produziu uma paisagem unificada. O caos, todavia, existia, e começou a tornar-se evidente que não poderia ser eliminado apenas pelos arquitectos. Contudo, a maioria dos projectistas não eram tão bons como Mies, ainda que fosse ele quem sofria os ataques por ter produzido um tipo idêntico de edifício mais que uma vez."[144]

Esta tendente insatisfação foi um dos motivos que conduziu a que se começasse a levantar a questão do "aborrecimento" (bore) com a arquitectura então produzida. Quem mais contribuiu para o ênfase desta questão, foi a mesma pessoa que se revelou fundamental para a divulgação da frase "less is more": Philip Johnson, responsável pela divulgação de Mies na América e co-autor do Seagram Building. No ano de 1959, um ano após a conclusão do edifício Seagram, Johnson afirmou: "Mies é verdadeiramente um génio, mas cresci e aborreci-me"[145]. Num artigo, publicado em 1961, acerca do livro *Architecture Today and Tomorrow* (1961) do cronista Cranston Jones, é referido *"...Less was More*" e, seguidamente no mesmo texto, *"...And Became a Bore*"[146]. Por fim, Jones conclui: "Hoje, um novo espectro persegue a arquitectura: a monotonia das fachadas de vidro infinitas." [147] Progressivamente a palavra "bore" vem sendo várias vezes utilizada,

---

[144] "En los años sesenta el aspecto de la ciudad americana había sido profundamente alterado por la presencia dominante de edificios erigidos a la 'manera' moderna: construcciones inspiradas en el ejemplo de la generación de Mies y en él particular. Y sin embargo este desarrollo no había producido aparentemente un paisaje unificado. El caos todavía estaba allí, y comenzó a resultar evidente que no podría ser eliminado por los arquitectos solos. En todo caso, la mayoría de los diseñadores no eran tan buenos como Mies, aunque era a él a quien se atacaba por haber producido un tipo idéntico de edificio una y otra vez." (Schulze, 1986: 306)

[145] "Mies is such a genius. But I grow old and bored" (Philip Johnson *cit.* [N.A.], "The New Architecture ", *TIME*, 27-04-1959)

[146] Cranston Jones, 1961 *cit.* [N.A.], "The New Architecture ", *TIME*, 13-10-1961

[147] "Today, says Jones, "a new specter stalks architecture, the monotony of endless glass façades." (*Idem: Ibidem)*

expressando o sentimento que se gera em torno do "*establishment*" que pratica uma linguagem com raízes na obra de Mies. O próprio irá criticar toda esta tendência e movimento que começava a reprovar as suas obras por serem demasiado repetitivas, como nos conta o arquitecto Peter Blake:

> "As revistas não queriam publicar nada que se parecesse 'mais do mesmo', então publicavam edifícios que pareciam peixes ou tartarugas (...) Para Mies tudo isto era *nonsense*, ou pior, era heresia e desonestidade. 'Pergunto-me a mim mesmo', dizia ele a falar de um particular edifício curvilíneo que tinha acabado de ser capa numa revista, 'como é que isto ficaria na Michigan Avenue! Eles [os 'fazedores de notícias'] dizem que estão *bored* com a minha objectividade. Bem, eu estou *bored* com a subjectividade deles!' "[148]



fig 139.The Pennsylvania Academy of the Fine Arts (Philadelphia, 1876) de Frank Funess



fig 140.Richards Medical Center (Philadelphia, 1961) de Louis Kahn

Porém, ironicamente, a frase que ficará marcada na história como principal símbolo da ofensiva pró-estilismo, foi escrita por alguém que não tinha como fundamento o mero aborrecimento, mas sim uma procura de intenções com maior conteúdo do que uma postura "*fashion*". Mais que isso, o contexto directo em que foi utilizada, radicava na crítica a uma obra daquele que foi considerado um dos principais mentores da postura *Camp*[149] estilística em arquitectura: Philip Johnson.

A frase "Less is a bore" foi escrita por Robert Venturi (n.1925). Natural de Philadelphia, formou-se em Princeton e estudou dois anos em Roma. Foi profundamente influenciado por dois arquitectos ligados a Philadelphia, Frank Furness e Louis Kahn, e fez estágio no *atelier* de Eero Saarinen. Em Frank Furnsess podemos destacar o *maneirismo* e o uso de elementos convencionais de forma original presente nos seus edifícios[150]. Em Louis Kahn e Eero Saarinen, um trabalho que tem como base o Modernismo, mas que o subverte e procura transcender. No início de década de 1960, Venturi conhece Denise Scott Brown,

[148] "Magazines did not want to publish anything that 'looked the same', so they published buildings that looked like fish or turtles (…). To Mies all this was not only nonsense, it was worse than that- heresy and dishonesty. 'I ask myself', he said speaking of a particular convoluted building that had just made front page on a magazine, 'what this would like on Michigan Avenue. That is the problem of our epoch! They [the 'news makers'] say they are bored with my objectivity. Well, I am bored with their subjectivity!' " (Blake,1996: 269)

[149] Para melhor compreender o conceito de *Arquitectura Camp,* ver Jencks,[1985] 1987:177-207

[150] Venturi, 1996: 64



fig 141.Robert Venturi e Denise Scott Brown nos anos de 1960

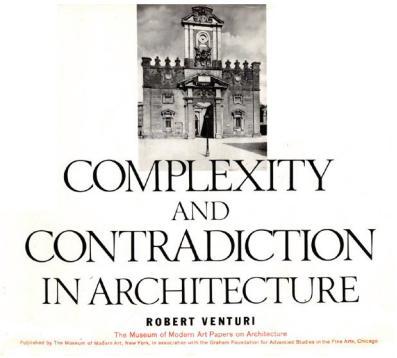


fig 142.Capa do *Complexity and Contradiction in Architecture*

natural da Zâmbia, com formação em Joanesburgo e Londres, onde começara já a desenvolver alguns conceitos urbanos que contribuiram para que, mais tarde, pudesse "aprender" com Las Vegas e partilhar essa aprendizagem com o arquitecto Robert Venturi.

"Less is a bore" apareceu publicado em 1966, no conhecido livro *Complexity and Contradiction in Architecture*. Neste livro, Venturi afirma abertamente que a complexidade e contradição em arquitectura o atraem especialmente[151]. Porém, sublinha desde logo que não se deve confundir complexidade e contradição com expressionismo e pitoresco:

> "Eu gosto de complexidade e contradição em arquitectura. Não gosto da incoerência ou arbitrariedade da arquitectura incompetente nem dos preciosos intricados do pitoresco ou do expressionismo."[152]

Esta preocupação em diferenciar *complexidade* e *contradição* de *pitoresco* e *expressionismo*, fornece-nos uma importante chave para melhor compreendermos o real sentido pretendido do "less is a bore". Nesta parte inicial do livro, denominada "manifesto delicado", Venturi critica a linguagem puritana que *exclui* em vez de *incluir*, que não assume a riqueza das complexidades inerentes ao acto de conceber arquitectura. Assim sendo, conclui o capítulo da seguinte forma:

> "Mas uma arquitectura da complexidade e contradição tem uma obrigação especial para com o todo: a sua verdade deve estar presente na sua totalidade ou nas suas implicações de totalidade. Tem de incorporar a dificuldade da inclusão em vez da fácil unidade da exclusão. *More is not less."*[153]

No segundo capítulo da obra, o autor desenvolve o seu conceito de contraposição entre "Complexidade e Contradição" e "Simplificação e

[151] "As an artist, I frankly write about what I like in architecture: complexity and contradiction. From what we find we like-what we are easily attracted to-we can learn much of what we really are." (Venturi, [1966] 1992: 13)

[152] "I like complexity and contradiction in architecture. I do not like the incoherence or arbitrariness of incompetent architecture nor the precious intricacies of picturesqueness or expressionism." (Venturi, [1966] 1992: 16)

[153] "But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficulty of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less." (Venturi, [1966] 1992: 16)

Pitoresco". Uma mensagem que acabou por se revelar ambígua. Por um lado uma critica à estética da exclusão a que tinham chegado os seguidores do Movimento Moderno, apelando a estratégias inclusivas para que os edifícios respondessem melhor funcionalmente a um conjunto de exigências complexas, tornando-se necessário enfatizar essa vertente funcionalista. Por outro, o recurso à expressão "less is a bore", que permanecerá até aos dias de hoje como a síntese frequentemente apresentada de todo o complexo raciocínio existente no livro. Uma expressão que mais facilmente se associa a preocupações estilísticas e de moda, que às preocupações funcionalistas em causa na proposta de Venturi. Apesar do reconhecimento, quase condescendente, dado à importância da simplicidade - àquilo que Louis Kahn chama "necessidade de simplicidade" - abordando o exemplo dos templos gregos que recorrem a complexos mecanismos de ilusão perspéctica de modo a conseguir obter esse mesmo grau de "*less*", referindo também a permeabilidade e pertinência de ordem a que diferentes épocas estão sujeitas.

Venturi desenvolveu um gosto especial pela complexidade da forma em arquitectura, cuja linha entre racionalidade e emocionalidade pessoal, por vezes se revela ténue. Este confronto é bem explícito na seguinte afirmação que diferencia duas posturas diversas - Maneirismo e Barroco:

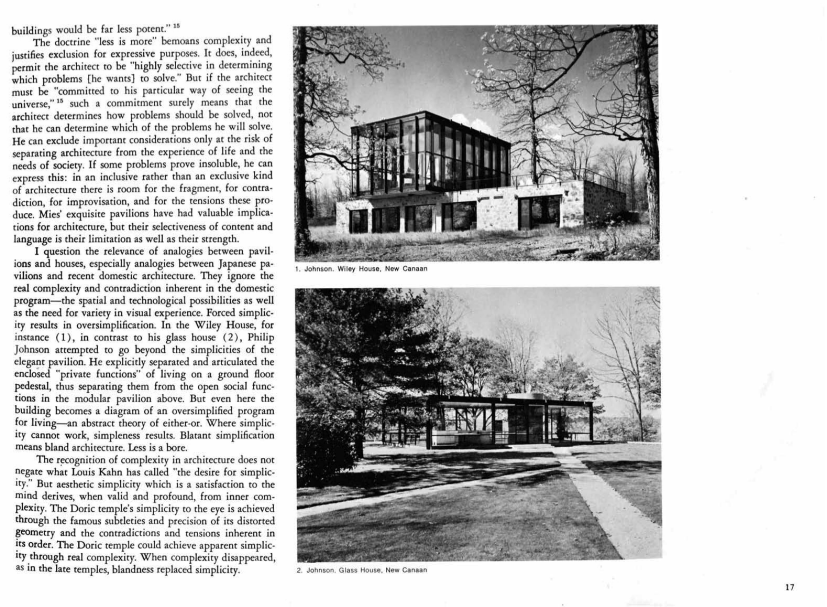
> "Lembro-me quando estava a morar em Roma, durante dois anos, na *American Academy*. Estive lá inscrito de 1954 a 1956. No final dos meus trabalhos andei por lá. Estive aquele tempo todo a adorar o Barroco, mas de repente reparei: 'Meu deus.' - tive esta epifania – 'No fundo não se trata de Barroco, mas sim de Maneirismo...' e, por causa disto escrevi *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. Foi uma revelação fantástica."[154]

O "less is a bore" pode induzir-nos a imaginar um elogio a uma arquitectura barroca, porém, a grande mensagem de Venturi e Scott Brown, vai no sentido de aclamar não uma postura barroca, mas uma Maneirista como proposta paradigmática de abordagem projectual edificatória.

[154] Robert Venturi i*n* Scott Brown & Venturi, 2011

A frase “less is a bore” serviu, no seu contexto directo, para afirmar aquilo que Venturi considerava ser a banalidade de soluções do Modernismo tardio estilístico, exemplificando esta mesma banalidade com a solução optada por Philip Johnson na casa Wiley, cujos espaços comuns se encontram separados dos espaços destinados aos quartos, através da diferenciação de dois volumes. Um superior, transparente, em vidro, e um inferior, opaco, em alvenaria de pedra. Venturi afirmou, relativamente a este facto:

> “Simplicidade forçada resulta num excesso de simplificação. Na casa Wiley, por exemplo, contrastando com o seu pavilhão de vidro, Philip Johnson tentou ir mais além das simplicidades do elegante pavilhão. Explicitamente separou e articulou as ‘funções privadas’ encerradas do habitar num pedestal em piso térreo, separando-as assim das funções sociais abertas no pavilhão modular em cima. Mas até aqui o edifício se torna um diagrama de um programa habitacional excessivamente simplificado - uma teoria abstracta do ‘um ou outro’. Onde a simplicidade não resulta, o simplismo resulta. Uma vistosa simplificação significa arquitectura mole. *Less is a bore*. “[155]



buildings would be far less potent." [15]

The doctrine "less is more" bemoans complexity and justifies exclusion for expressive purposes. It does, indeed, permit the architect to be "highly selective in determining which problems [he wants] to solve." But if the architect must be "committed to his particular way of seeing the universe," [15] such a commitment surely means that the architect determines how problems should be solved, not that he can determine which of the problems he will solve. He can exclude important considerations only at the risk of separating architecture from the experience of life and the needs of society. If some problems prove insoluble, he can express this: in an inclusive rather than an exclusive kind of architecture there is room for the fragment, for contradiction, for improvisation, and for the tensions these produce. Mies' exquisite pavilions have had valuable implications for architecture, but their selectiveness of content and language is their limitation as well as their strength.

I question the relevance of analogies between pavilions and houses, especially analogies between Japanese pavilions and recent domestic architecture. They ignore the real complexity and contradiction inherent in the domestic program—the spatial and technological possibilities as well as the need for variety in visual experience. Forced simplicity results in oversimplification. In the Wiley House, for instance (1), in contrast to his glass house (2), Philip Johnson attempted to go beyond the simplicities of the elegant pavilion. He explicitly separated and articulated the enclosed "private functions" of living on a ground floor pedestal, thus separating them from the open social functions in the modular pavilion above. But even here the building becomes a diagram of an oversimplified program for living—an abstract theory of either-or. Where simplicity cannot work, simpleness results. Blatant simplification means bland architecture. Less is a bore.

The recognition of complexity in architecture does not negate what Louis Kahn has called "the desire for simplicity." But aesthetic simplicity which is a satisfaction to the mind derives, when valid and profound, from inner complexity. The Doric temple's simplicity to the eye is achieved through the famous subtleties and precision of its distorted geometry and the contradictions and tensions inherent in its order. The Doric temple could achieve apparent simplicity through real complexity. When complexity disappeared, as in the late temples, blandness replaced simplicity.

1. Johnson, Wiley House, New Canaan

2. Johnson, Glass House, New Canaan

17

fig 143. Página no livro *Complexity and Contradiction in Architecture,* onde surge o “less is a bore”

[155] “Forced simplicity results in oversimplification. In the Wiley House, for instance, in contrast to his glass house, Philip Johnson attempted to go beyond the simplicities of the elegant pavilion. He explicitly separated and articulated the enclosed ‘private functions’ of living on a ground floor pedestal, thus separating them from the open social functions in the modular pavilion above. But even here the building becomes a diagram of an oversimplified program for living – an abstract theory of either-or. Where simplicity cannot work, simpleness results. Blatant simplification means bland architecture. Less is a bore.” (Venturi, [1966] 1992: 17)

O “less is a bore” surge então associado à visão redutora com que se trata a complexidade de um determinado tema, neste caso, a organização programática de uma habitação unifamiliar. Porém, a “visão redutora e simplista” absorveu igualmente a frase e os escritos teóricos de Robert Venturi e Denise Scott Brown, sendo que estes arquitectos são os primeiros a queixarem-se da situação. Já no prefácio da segunda edição do livro *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, Venturi refere:

> “Talvez seja o destino de todos os teóricos ver as repercussões dos seus escritos com sentimentos ambíguos. Por vezes já me senti mais confortável com os meus críticos do que com aqueles que concordam comigo. Estes últimos muitas vezes aplicaram mal ou exageraram as ideias e métodos deste livro até ao ponto de paródia.”[156]

Saliente-se que o livro se apresenta como um instrumento que pretende ser sugestivo e não dogmático.[157] A frase “less is a bore” deve ser lida não com uma postura dogmática, mas como uma proposição reactiva a um exagerado apego a uma *estética* que condicionava o recurso a meios e estratégias que melhor se adequariam à resolução de determinados problemas arquitectónicos. Venturi faz questão em mencionar que apesar do livro constituir um documento com uma apresentação de ideias e pensamentos que se revestem de um certo grau de universalidade, também deve ser entendido e lido como um documento da sua época:

> “Escrevi este livro no início da década de 1960 como um arquitecto em pleno exercício da profissão, respondendo a aspectos de teoria arquitectónica e ao dogma daquela época. As questões são diferentes agora e penso que o livro deve ser lido hoje pelas suas teorias gerais acerca da forma arquitectónica, mas também como um documento particular do seu tempo, mais histórico que corrente.”[158]

---

[156] “Perhaps it is the fate of all theorists to view the ripples from their works with mixed feelings. I have some times felt more comfortable with my critics than with those who have agreed with me. The latter have often misapplied or exaggerated the ideas and methods of this book to the point of parody.” (Venturi, [1977] 1992: 15)

[157] *Idem: Ibidem*

[158] “I wrote this book in the early 1960’s as a practicing architect responding to aspects of architectural theory and dogma of that time. The issues are different now, and I think the book might be read today for its general theories about architectural form but also as a particular document of its time, more historical than topical.” (Venturi, [1977] 1992: 14)

Mais concretamente acerca da frase “less is a bore”, Venturi, na década de 1980, numa entrevista realizada no âmbito de um documentário acerca de Mies van der Rohe, esclarece o seguinte:

> “Tendemo-nos a esquecer o quão extremamente segura era a posição de Mies em meados da década de 1960. Ele dominava nos Estados Unidos, senão no resto do mundo, o panorama e a estética arquitectónicos. Se alguém quisesse reagir a essa estética, Mies era o inimigo. De todas as coisas que escrevi e disse, e escrevi e disse muita coisa, não existe nada que eu alterasse...nada do que eu disse, excepto, talvez, o termo “less is a bore”. O que eu disse foi uma reacção à simplicidade seca daquilo a que chamo arquitectura moderna tardia. Foi uma frase retórica. Para mim, agora, não existe dúvida que Mies é um dos grande mestres do século e que todos os arquitectos lhe deviam beijar os pés.”[159]

Apesar desta afirmação que cunha o “less is a bore” como uma frase retórica, esta tem surgido de forma tímida, uma ou outra vez nas apresentações de Venturi e Scott Brown. No ano de 1990, os arquitectos publicaram um diagrama, que comparava a posição intelectual do atelier Venturi Scott Brown and Associates (VSBA) com o “Modernismo Ortodoxo”, o “Modernismo tardio”, o “Pós Modernismo” e o “Desconstrutivismo”[160]. Um dos tópicos de comparação era o de “less is a bore”, confrontado ao da “estética minimalista”, sendo que o identificaram como pertencentes ao tópico “less is a bore”, contudo,

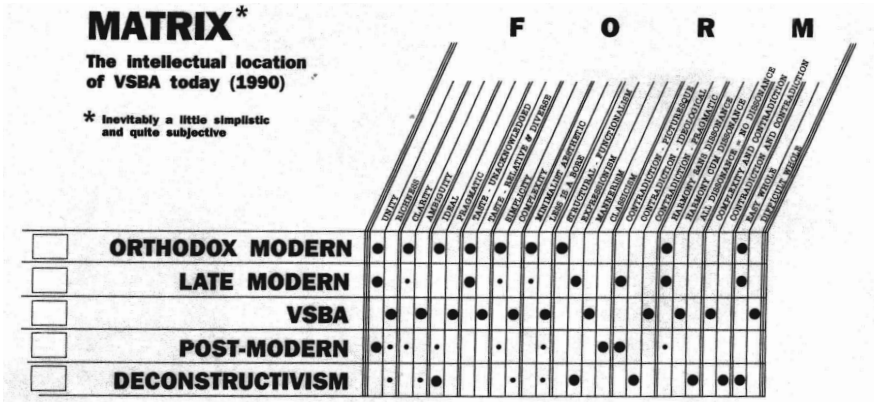


fig 144. Diagrama de comparação (1990)

[159] “We tend to forget how extremely secure Mies’ position was in the mid sixties. He really dominated in the United States, if not elsewhere, the architectural scene and the architectural aesthetic. And therefore, if one was reacting against that aesthetic, Mies was the enemy. Of all of the things that I’ve ever written and said, and I’ve written and said a lot, there’s nothing that I would take back…nothing that I ever said that I want to take back, except maybe, the term “less is a bore”. What I was saying was a reaction against the dry simplicity of what I would call late modern architecture. So, it was a rhetorical statement. For my position now, there is no doubt to me, that Mies is one of the great masters of the century in architecture and all the architects should kiss the Mies’ foots.” (Robert Venturi, *in, Mies*, Michael Blackwood, 1986. 58min. son. color)

[160] Venturi, 1996 :(páginas iniciais, com numeração não assinalada)

fig 145.Mural no Frist Campus Center, em que surge a frase “Less is a bore” exposta.

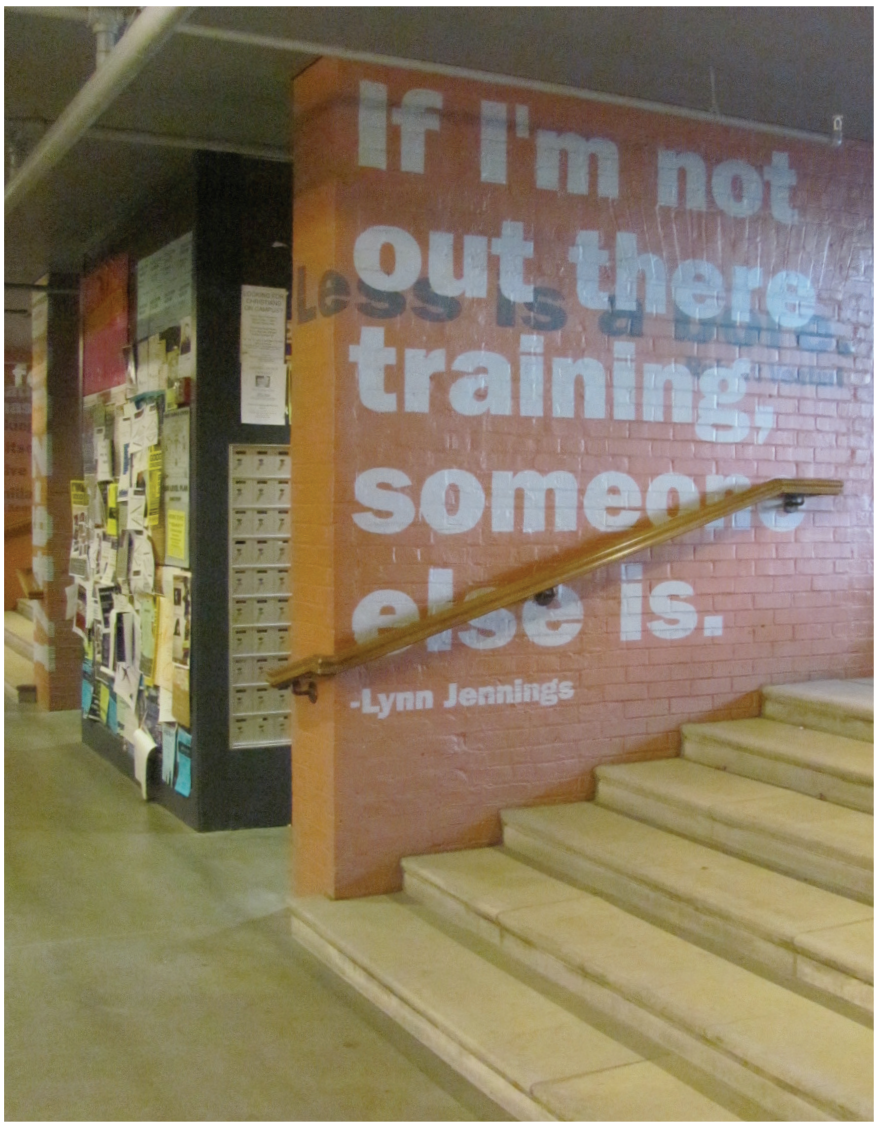




fig 146.Robert Venturi a dar a palestra “Mies is More: Learning from Mies”

não esquecendo um pequeno comentário que os autores têm o cuidado de fazer no inicio da leitura do diagrama: “Inevitavelmente um pouco simplista e algo subjectivo”[161].

Na sua relativamente recente obra em Princeton, o Frist Campus Center (1999), um dos corredores é caracterizado por ter desenhados nas paredes um conjunto de aforismos atribuídos a várias personalidades ilustres, sendo que um deles é um “less is a bore”, timidamente colocado. Em 2005, Venturi deu uma palestra no Crown Hall sob o título de “Mies is More: Learning from Mies”[162]. Aqui, de modo a contrapor-se a Mies, utiliza o “Less is more” e o “Less is a bore”. “Mies suprime as suas complexidades e contradições – *less is more*; Bob expressa as suas

[161] *Idem: Ibidem*

[162] Becker, 2005(b)



fig 147.Robert Venturi e Denise Scott Brown no Crown Hall

complexidades e contradições – less is a bore". No entanto, numa montagem realizada pelo atelier VSBA, em que pretendiam juntar um conjunto de frases e *soundbites,* com o qual o atelier se identificaria, o "less is a bore" não tem presença[163] (Em vez disso surge um "mess is more"). Igualmente, durante os anos de 1990 e 1995, Robert Venturi foi coleccionando um conjunto de aforismos escritos por si mesmo, e, na publicação final dessa compilação, "less is a bore" não tem lugar entre as 30 páginas de aforismos[164]. Poderemos afirmar que "less is a bore", de facto, ainda é usado pelos arquitectos, porém, não de forma dogmática e, apenas circunstancialmente, com algum protagonismo. No entanto, o protagonismo do "less is a bore" é bastante reduzido quando comparando com o que é dado por vários autores críticos, que desproporcionadamente enfatizam a associação entre "less is a bore" e Robert Venturi e Denise Scott Brown. Em 1992, num texto em que manifesta o seu descontentamento para com a tendência de desenhar edifícios para *Campus* universitários, como promoção dos "geniais" arquitectos que os desenha, Venturi escreveu "More is a bore":

> "...resistimos a esta natural inclinação contemporânea de modo a sermos bons arquitectos-artistas, fazendo a nossa arte ser apropriada em vez de arbitrária - adaptação às circunstâncias em vez de às inclinações artísticas. Eu digo 'irónico' porque tenho conhecimento da apropriação geral do *hype* no nosso tempo: não fui eu que disse em meados dos anos de 1960 que '*less is a bore*'? – No entanto, agora, reflicto se '*more is a bore*'."[165]



fig 148.Conjunto de frases seleccionadas por Venturi & Scott Brown

[163] Venturi & Scott Brown, 2004: 219

[164] Venturi, [1995], 1996: 299 a 329

[165] "But we resist this natural contemporary inclination so as to be good architect-artists, making our art appropriate rather than arbitrary- suiting the circumstances rather than artistic inclinations. I say 'ironic' because I know about the general appropriateness of hype in our time: was it not I who said in the mid-sixties: 'less is a bore'? - although now I wonder if more is a bore." (Robert Venturi, "General thoughts concerning designing for architecture on American Campuses", 1992 *in* Venturi, 1996: 248)

2.2 – Venturi & Scott Brown e Mies

Aliados ou inimigos?

Diferentes?

Ao perguntar a Robert Venturi qual o seu primeiro contacto que teve com a obra de Mies, o arquitecto refere que já não o tem bem presente. No entanto, no que concerne à arquitecta Denise Scott Brown, ainda se recorda dos tempos quando estudava na África do Sul nos anos de 1950, em que um estudante de então, Robert Middleton, agora professor na Colombia University, apresentou à Faculdade os trabalhos de Mies van der Rohe.[166] É impossível negar o quanto contrastam os trabalhos de Venturi & Scott Brown com os de Mies, pelo menos em termos de referências lingísticas. A grande diferença é bem explicitada várias vezes por Venturi e Scott Brown, quando enfatizam nos seus textos que a arquitectura Moderna, ou do Estilo Internacional, tem como ponto de partida a linguagem industrial dos silos e *lofts* dos princípios do século XX, sendo que o ponto de partida do casal de arquitectos, se centra no vernacular americano, com grandes referencias à arte Pop, argumentando que os arquitectos, ao deixarem-se contaminar pelo vernacular industrial dos anos de 1920, também deveriam aprender com o vernacular contemporâneo. Mas para além desta e de outras diferenças, existem pontos de contacto comuns, que criam o que parece ser uma ambiguidade de sentimentos, quando os dois arquitectos de Filadélfia se referem a Mies. Robert Venturi, em *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, por vezes, utiliza vários exemplos de Le Corbusier ou de Frank Lloyd Whright como forma de confirmar as suas opiniões, sendo que acerca de Mies, como Rafael Moneo faz questão de observar, apenas está reservada alguma indulgência[167]. A verdade é que noutras ocasiões,

[166] Scott Brown & Venturi, 2011

[167] Moneo, 2004: 60

as afirmações realizadas pelos arquitectos, contrastam algo com esta indulgência. Numa entrevista realizada para um documentário acerca de Mies, Venturi reconhece que todos os arquitectos "deviam beijar os pés de Mies"[168]. Segundo o próprio, nos dias em que trabalhava no escritório de Eero Saarinen, ou se era adepto da arquitectura de Frank Lloyd Whright, ou se era adepto da arquitectura de Mies van der Rohe. Venturi era adepto da arquitectura de Frank Lloyd Whright, porém, mais tarde mudou de opinião:

> "RV: Mais tarde que isso, eu estava a trabalhar para Eero Saarinen, em Detroit, e nesses dias ou se era um *homem Mies* ou um *homem Whright*. Eu era da *equipa dos Whright*. Mais tarde reagi contra Whright e tornei-me um *homem Mies*. Então, escrevi uma carta a um tipo que trabalhava lá comigo, o seu nome é...meu Deus, como é que ele se chama?
>
> DSB: Kevin Roche?
>
> RV: Kevin Roche! Escrevi-lhe uma carta: 'Mudei de ideias, estou contigo agora. Sou um *homem Mies*.'
>
> PdS: Você era um *homem Mies*?
>
> RV: Bem....
>
> DSB: Disseste 'Less is a Bore', mas agora achas que Mies, de facto, é complexo e Maneirista.
>
> RV: Sim...sim. Gosto de Mies." [169]

Este gostar, algo relutantemente afirmado, revela o interessante facto de que surpreendentemente, a mesma pessoa que se afirmava contra a estética miesiana, reconhece de facto, alicerces idênticos. Reconhece um Mies "complexo e maneirista", ou, pelo menos, faz uma leitura da sua obra como tal. O "maneirismo" é um conceito fundamental para compreender a obra de Venturi & Scott Brown. "Viva o maneirismo". Segundo os autores, existem dois tipos de maneirismo: explícito e implícito[170]. Um reporta-nos ao período histórico que precede o Renascimento, com Giulio Romano, Michelangelo e Palladio, como protagonistas. Outro, mais abrangente, faz referência a todo um inteligente quebrar das regras e da ordem assentes, de

[168] Robert Venturi *in Mies*, Michael Blackwood, 1986. 58min. son. color

[169] Scott Brown & Venturi, 2011

[170] Robert Venturi *in* Venturi & Scott Brown, 2004: 77

modo a que se consiga responder eficazmente a toda uma panóplia de contrariedades que entram em conflito no acto de projectar arquitectura ou de planear a cidade. “Quebram-se as regras porque não se consegue seguir todas as regras de todos os sistemas em todos os tempos, ou ao mesmo tempo.”[171] Este quebrar de regras, e justaposição de elementos e condições em conflito, ficaram bem e conscientemente vincados na casa Vanna Venturi (Philadelphia, 1964), primeira obra de Robert Venturi. Curiosamente, estabelecendo um paralelo com a primeira obra de Mies van der Rohe, a casa Riehl (Potsdam, 1907), esta faz igualmente uso dos mesmos mecanismos. Fortemente baseada numa composição que tem como ponto de partida a simetria, estabelece-se uma subversão da mesma, de modo a responder às várias circunstâncias que a rodeiam e às várias exigências programáticas. É de destacar a expressiva integração do volume principal, no muro de suporte direccionado para as margens do lago fronteiro. Igualmente, elementos simbólicos, como uma cornija e um arco marcado, densificam as semelhanças conceptuais dos dois edifícios. No fundo, todas as obras de uma primeira fase de Mies, têm como matriz uma composição clássica assente na simetria, subvertida, com a justaposição de volumes que melhor respondem ao programa. Esta característica é tão frequente, que só poderá ter sido consciente. Este género de abordagem, revelou-se uma constante na obra de Venturi & Scott Brown, porém, Mies van der Rohe, ao longo da sua carreira, atravessou períodos distintos. Na fase Americana, a preponderância de Mies consistiu na formulação de um código e de uma ordem, baseados nos pressupostos de domesticação dos novos materiais e tecnologias. Como tal, assistiu-se àquilo que Kenneth Frampton denomina de “regresso a Schinkel”. Um regresso à composição clássica, baseada na ordem e na simetria[172]. Um ponto de partida para o quebrar das regras é o estabelecer e o conhecer das mesmas, como Denise Scott Brown faz questão de observar[173]. Mies, ao longo da sua obra, foi desenvolvendo e aprofundando vários

[171] Denise Scott Brown *in* Venturi & Scott Brown, 2004: 212

[172] Frampton, [1980], 2007: 236

[173] Denise Scott Brown *in* Venturi & Scott Brown, 2004: 213



fig 149.Casa Riehl (Potsdam, 1907) de Mies van der Rohe



fig 150.Casa Vanna Venturi(Philadelphia, 1964) de Robert Venturi

fig 151.Casa Farnsworth



fig 152.Penbroke North Condominium



níveis de solução, sendo que parte deles podem ser considerados vertente do que poderemos denominar por *maneirismo suave*. Um maneirismo raras vezes dissonante, contrariamente a Venturi & Scott Brown, que procuram dar-lhe ênfase nas soluções arquitectónicas apresentadas. Tenhamos como exemplo a casa Farnsworth. Venturi, ao escrever acerca da casa Vanna Venturi refere que foi inspirada na Villa Savoye, na Casa del Girassole e na Low House e, enfatiza, *não* na casa Farnsworth[174]. A casa Farnsworth, talvez devido ao seu programa bastante sintético, estabelece uma simbiose entre as obras de Mies dos anos 1920 e 1930, compositivamente semelhantes ao neoplasticismo holandês e às obras que desenvolveu nos anos de 1940 e posteriores, na América, já assentes numa composição "clássica" que enfatiza a modulação estrutural. O pódio, (funcionalmente desenvolvido para elevar a casa das cheias frequentes da zona), e a clareza estrutural, fazem com que a casa se assemelhe a um templo romano, ou neoclássico. Porém, esta analogia, é completamente rompida por uma entrada feita lateralmente, num eixo perpendicular ao da orientação da casa, quebrando assim o código clássico de uma forma tão harmoniosa, que quase passa despercebida, sendo que, um dos três vãos idênticos, quebra a regra e acolhe o espaço de entrada. Algo de semelhante é realizado por Venturi & Scott Brown no Penbroke North Condominium, em que o eixo principal é orientado para um dos extremos do edifício, reflectindo-se através de uma fachada que, na continuidade do edifício, integra um expressivo frontão bem como a entrada da garagem. Outro exemplo de uma obra de Mies repleta de maneirismos é o edifício Seagram, desde a sua volumetria, cujo bloco principal pode ser comparado à fachada da igreja Karlskirche (Viena, 1715) de Fischer von Erlach, que Venturi usa como exemplo no seu *Complexidade e Contradição*[175], salientando ser um elemento cuja imagem contradiz a complexidade real que se esconde no corpo total do edifício. O Seagram Building é, ironicamente, composto por uma fachada falsa *verdadeira*, ou seja, um bloco pertencente ao conjunto que ambiguamente se destaca do resto, quase como se fosse um

[174] Robert Venturi *in* Venturi & Scott Brown, 2004: 41

[175] Venturi, [1966] 1992: 32



fig 153.Maneirismos no envasamento do Seagram Building

elemento separado. Com isto pretende-se responder adequadamente à imagem urbana que se tem do edifício na avenida principal. De referir também que a forma como o módulo compositivo é integrado no conjunto em situações excepcionais, como por exemplo, junto ao envazamento desnivelado na zona correspondente à entrada no restaurante Four Seasons. As fachadas do bloco principal viradas para as ruas laterais, apesar de serem cegas, mantêm os perfis "I" a marcar a modulação, intervalados não com vidro, mas com chapas de bronze com tonalidades muito próximas do vidro, sendo que, só se repara nesta diferenciação com algum nível de atenção.

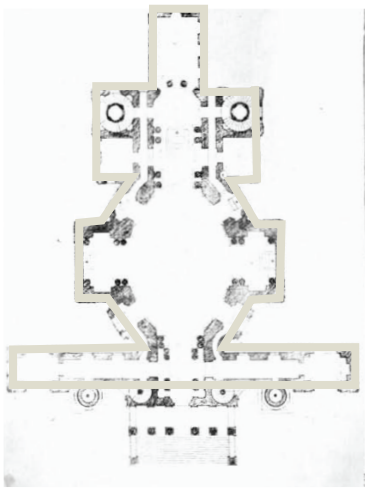


fig 154.Planta da Igreja Karlskirche

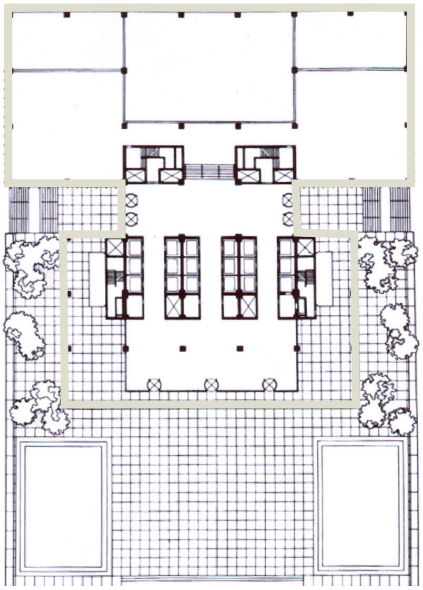


fig 155.Planta do piso de entrada no Seagram Building



fig 156.Fachada cega do Seagram Building

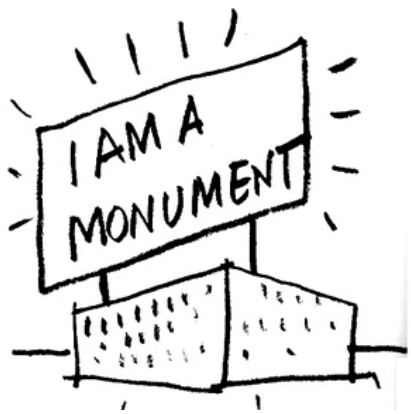


fig 157.“I am a monument”

Outro dos pontos que caracterizam o legado de Venturi & Scott Brown, é o reconhecimento da importância da funcionalidade comunicativa que um edifício tem que ter. “Billboards are almost allright”[176]. O grande manifesto de *Learning from Las Vegas* (1972), consiste no reconhecimento de que a iconografia tinha sido descurada pelo modernismo tardio e que esta se transvertia nos edifícios através de formas extravagantes e de “articulações espaciais”, que resultam num descorar do comportamento funcional do edifício. Estabelecem um clarificar de dois modelos alternativos: o *barracão funcional*, com um *more* de ornamentação e sinalização iconográfica, contraposto ao *edifício pato*, que em si, formaliza a sinalização e ornamentação. Uma apologia ao pragmatismo de um edifício simples complementado com sinais, em vez de edifícios expressionistas e intricados. Até que ponto não se pode considerar o *Learning from Las Vegas* uma apologia de um “Less is more”? Ou, se quisermos ser mais provocadores, até que ponto não podemos considerar o *Learning from Las Vegas* o mais forte manifesto realizado até agora de um “Less is more”? Os sinais gráficos complementares são uma constante da obra de Venturi e Scott Brown, sendo que, o painel da Guild House ou o imponente “9” presente na casa em Barnegat Light (1969) estão para a obra de Venturi & Scott Brown, como a viga de perfil “I” está para a obra de Mies van der Rohe.

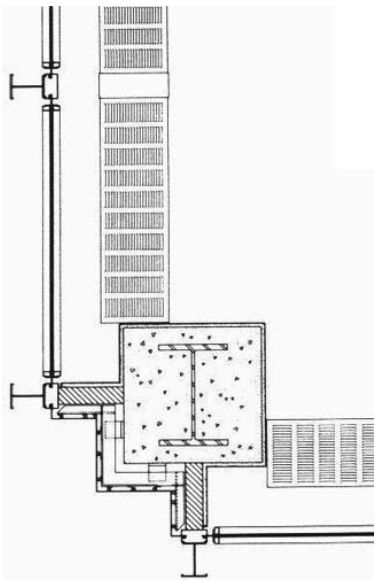




fig 158.Pormenor construtivo de um dos cantos do Seagram Building - perfis “I” (em cima)
fig 159.Casa em Barnegat Light (à direita)

[176] Venturi, Scott Brown & Izenevour, [1972] 1976: 6

Se reflectirmos um pouco sobre esta questão, poderemos equacionar uma conclusão: Mies foi o mais voraz defensor, no século XX, do *barracão decorado*, em detrimento do *edifício pato* expressivo e depurado. O que mais coloca dúvidas nesta questão será o facto da expressão comunicativa de Mies ser, em muitos edifícios, caracterizada por uma dose de sobriedade e de recorrer muitas vezes, como Venturi faz questão de referir, a uma "ornamentação" que consiste em peças *standard* em aço, que nos remetem para os *lofts* industriais americanos:

> "*Less* poderá ter sido *more*, mas a secção em "I" dos pilares resistentes ao fogo de Mies, por exemplo, é tão complexamente ornamental como uma coluna aplicada numa pilastra Renascentista ou as gravuras talhadas na pilastra Gótica. (Na realidade *less* significava um *more* de trabalho)."[177]

Porém, nalgumas obras de Mies van der Rohe, podemos encontrar bem explícito, aquilo que Venturi defende: "Adoramos o *loft*. Com um sinal. Assim são os edifícios agora e no passado."[178] Um dos exemplos construídos mais interessante do ponto de vista iconográfico, não se trata de uma obra a que se possa categorizar completamente como arquitectura, mas sim uma escultura urbana. Um monumento encomendado a Mies, realizado em 1926, que pretendeu homenagear dois mártires do Partido Comunista alemão, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg. Quando viu o projecto precedente, com frondosos elementos clássicos, Mies ironicamente referiu que mais se assemelhava a um monumento a um banqueiro.[179] A proposta de Mies, assentou numa representação simbólica de um muro, construído por tijolos, que compõem outros tijolos a uma escala maior, explícita. Um motivo por um lado formal, por outro abstracto, mas que poderia ser categorizado como semelhante aos pressupostos de um "edifício pato". A razão da opção, está relacionada com a componente simbólica da maioria dos mártires ter sido fuzilada diante de um muro.



fig 160.Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg

[177] "Less may have been more, but the I-section on Mies van der Rohe's fire-resistant columns, for instance, is as complexly ornamental as the applied pilaster on the Renaissance pier or the incised shaft in the Gothic pier. (In fact, less was more work.)" (Venturi, Scott Brown & Izevour, [1972] 1976: 114)

[178] Scott Brown & Venturi, 2011

[179] Schulze, 1986: 130

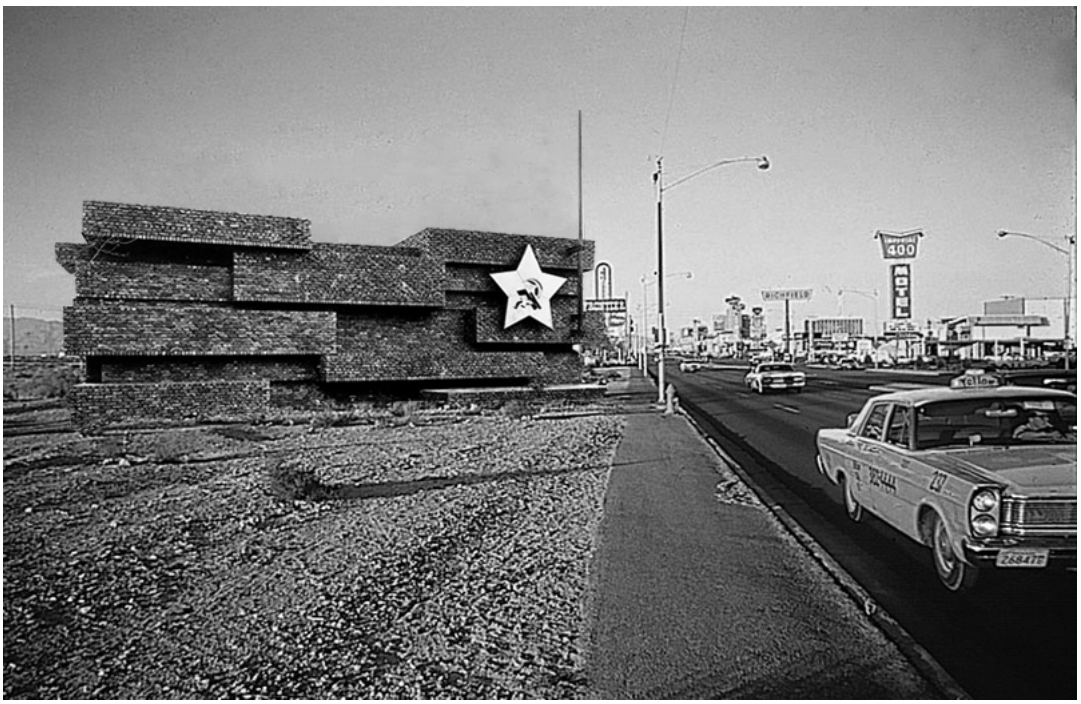


fig 161.Fotomontagem com o Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg na Strip de Las Vegas fotografada por Venturi & Scott Brown. Um *billboard* de tijolo?

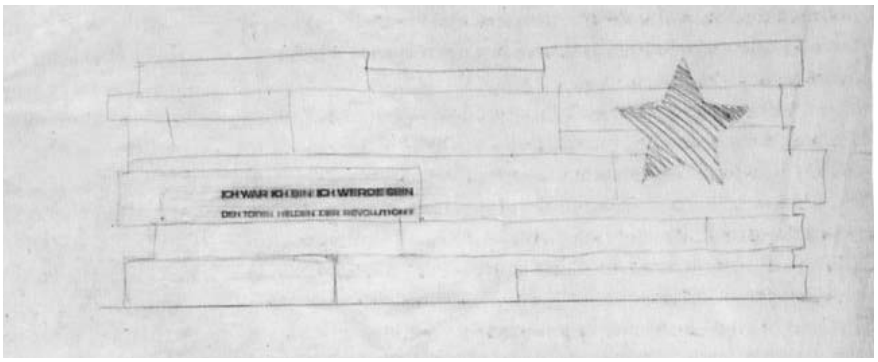


fig 162.Esquiços do Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, com estudo de inscrição comunicativa

Porém, de modo a que a transmissão do conteúdo do monumento ficasse bem clara, Mies inseriu uma estrela de metal com uma foice e um martelo nela representados, complementado com uma haste de bandeira e uma inscrição que dizia, “Ich Bin, ich war, ich werde sein” (Sou, fui, serei). Elementos iconográficos simbólicos; inclusivamente, em esquiços de Mies para o projecto, estava também incluída a expressão “Den toten Helden der Revolution” (Aos heróis caídos da Revolução) e, de modo a assegurar a estrela de metal, Mies teve de a mandar construir de forma independente, visto que, os trabalhadores metalúrgicos da Krupp recusaram serem coniventes na fabricação de um símbolo de esquerda[180]. Mas talvez o edifício mais interessante, no que diz respeito a este aspecto da presença de “sinais”, neste caso com uma função comercial e não simbólica, seja o projecto do Banco

[180] Riley & Bergdoll (eds.), 2002: 218



fig 163.Projecto de Mies van der Rohe para Banco e Escritórios em Stuttgart



fig 164.Estudo de *letterings* aplicados na fachada do projecto para Banco e Escritórios em Stuttgart



fig 165.Estudo de Venturi & Scott Brown para *letterings* aplicados na fachada do projecto do National Museum of Scotland



fig 166.Perspectiva do Adam Building (Berlim,1928)

e Escritórios para Stuttgart (1928). Este edifício consiste num bloco revestido a panos de vidro, porém, composto por um interessante *more,* que consiste em *letterings* de publicidade dispostos em torno do edifício. Algo semelhante ao conceito apresentado por Venturi & Scott Brown para o concurso do National Museum of Scotland (Edimburg, 1991), cujas fachadas são ornamentadas com os nomes de "grandes cientistas"[181]. Como Mies refere na memória descritiva de um outro projecto desenvolvido no mesmo ano, destinado a albergar a função comercial e administrativa de uma empresa, o Adam Building (Berlim, 1928): "É preciso ter publicidade e *mais* publicidade!"[182] Seguidamente prossegue:

> "Paredes de vidro opalino dão às salas uma maravilhoso iluminação, suave mas brilhante e homogénea. Ao fim da tarde, representa um poderoso corpo de luz e não haverá dificuldades em afixar-lhes publicidade. Poderão fazer o que desejarem, independentemente de que se escreva 'Para Férias de Verão', 'Para Desportos de Inverno', ou 'Quatro dias de Saldos'. Uma publicidade iluminada com um fundo de luz homogénea, terá um efeito de contos de fadas."[183]

Num outro projecto de Mies van der Rohe, bem conhecido, a vertente comunicativa de um edifício com "sinais", encontra-se curiosamente saliente: o Pavilhão de Barcelona, de 1929. Não se trata apenas de abordar a famosa escultura de George Kolbe, que Venturi & Scott Brown afirmam estar colocada prioritariamente de modo a valorizar e servir o espaço interior.[184] Trata-se sim de avaliar a presença de dois protuberantes elementos que se destacam numa das principais fotografias documentais da época. Esses dois elementos consistiam em duas portentosas bandeiras de escala monumental, sendo uma delas a da República de Weimar, correspondente à actual Alemanha. Poder-se-á questionar a participação de Mies no que concerne à autoria destes elementos, poucas vezes referidos, porém, num esquiço para

[181] Venturi & Scott Brown, 2004: 58

[182] Mies van der Rohe, "The Adam Building", 1928 *in* Neumeyer, 1991: 301

[183] "Walls of opaque glass give the rooms a wonderfully mild but bright and even illumination. In the evening it represents a powerful body of light and you have no difficulties in affixing advertising. You can do as you like, regardless whether you write on it "For Summer Vacation", "For Winter Sports", or "Four Bargain Days". Such a brightly lit advertising on an evenly illuminated background will have a fairly-tale effect." (*Idem: Ibidem*)

[184] Venturi, Scott Brown & Izenevour, [1972] 1976: 115



fig 167.Escultura de George Kolbe no Pavilhão de Barcelona



fig 168.Perspectiva exterior do Pavilhão de Barcelona, marcada pela presença de duas generosas bandeiras



fig 169.Uma permuta dos elementos comunicativos no Pavilhão de Barcelona



fig 170.Uma permuta dos elementos comunicativos no Pavilhão de Barcelona

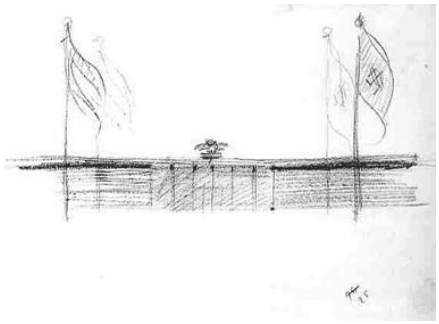


fig 171.Esquiço de Mies para o Pavilhão de Bruxelas (1934), com a presença de iconografia composta por duas bandeiras e por uma águia imperial no centro da composição.

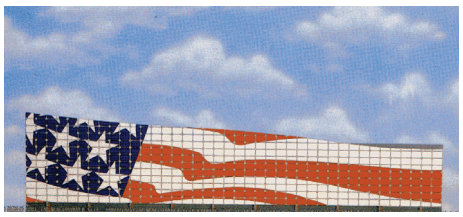


fig 172.Projecto de Venturi & Scott Brown para Pavilhão dos Estados Unidos, na Expo 92 em Sevilha



fig 173.Whitehall Ferry Terminal

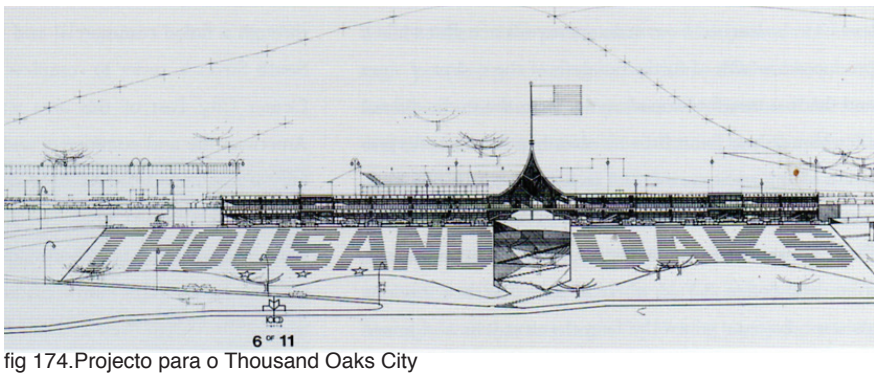


fig 174.Projecto para o Thousand Oaks City Hall and Civic Center

o projecto do pavilhão de Bruxelas (1934), as bandeiras surgem como elementos compostos por iconografia comunicativa, complementadas com a escultura de uma águia imperial nazi na fachada. A importância e o poder simbólico da bandeira são várias vezes transpostos nos projectos de Venturi & Scott Brown, através de bandeiras cristalizadas em *placards*, como no remate do projecto para o Thousand Oaks City Hall and Civic Center (Califórnia, 1969) ou o concurso para o Pavilhão dos Estados Unidos, na Expo 92 em Sevilha, com uma grande fachada composta por uma bandeira, ou o *placard* electrónico do projecto para o Whitehall Ferry Terminal (Nova Iorque, 1996).

Relativamente ao uso com propósitos comerciais, Mies volta a projectar, literalmente, um *loft* com um sinal, concebido pelo seu *atelier*, no restaurante Candor In (Indianápolis, 1946). Um restaurante que bem se destacaria numa *strip* de Las Vegas da década de 1960, por entre exemplos de arquitectura vernacular americana. Como Philis Lambert refere, este é um dos projectos que melhor demonstra a preocupação de Mies sobre este assunto, sendo que existem vários desenhos centrados apenas no estudo da iluminação comercial[185] que, a par de duas treliças conscientemente sobredimensionadas, constituiriam um edifício excepcional para despertar a atenção de quem estivesse a passar de automóvel.

Num dos seus últimos projectos, um Posto de Abastecimento Esso (Montreal, 1968) o *atelier* de Mies, desenha também a estrutura que acomoda o logótipo da companhia, sendo que, neste caso, a sinalização é uma imposição *standard* imposta pela companhia que

[185] Lambert (ed.), 2001: 430



fig 175.Maquete do Restaurante Candor In (Indianápolis, 1946)

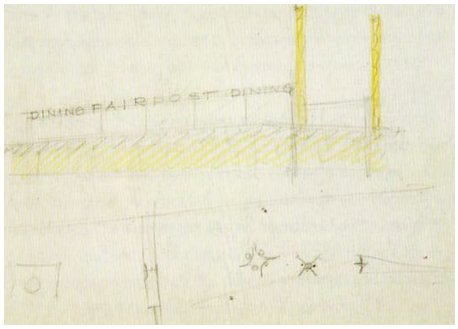

fig 176.Esquiço de Mies do Restaurante Candor-In



fig 177.Posto de Abastecimento Esso (Montreal,1968)



fig 178.Estudo de Mies para *placards* publicitários do Restaurante Candor-In

gere os postos de abastecimento. Contudo, em todos os projectos realizados, Mies faz sempre questão de participar no *design* das silhuetas comunicativas, como numeração ou identificação do edifício, ainda que, maioritariamente com um desenho discreto.

O mais forte ponto comum entre Mies e Venturi & Scott Brown será a procura de um *design* genérico, que visa atingir flexibilidade. Ambos pretendem fazer uma revisão da fórmula associada ao arquitecto Louis Sullivan: “A forma segue a função”:

> Os propósitos para os quais um edifício é usado estão constantemente a alterar-se e não podemos dar-nos ao luxo de estar sempre a deitar o edifício abaixo. Foi por isso que fizemos uma revisão à fórmula de Sullivan ‘a forma segue a função’, de modo a construir um espaço prático e económico, no qual se encaixam as funções.”[186]

[186] “The purposes for which a building is used are constantly changing and we cannot afford to tear down the building each time. That is why we have revised Sullivan’s formula ‘form follows function’ and construct a practical and economical space into which we fit the functions.” (Mies van der Rohe, 1958 *in* Neumeyer, 1991: 339)

Venturi & Scott Brown costumam utilizar a metáfora da luva sem dedos, que permite acomodar mãos de tamanhos diferentes, ao contrário de uma luva normal, especificamente desenhada para se adaptar a uma mão de um determinado tamanho.[187] "A forma acomoda a função", como preferem dizer:

> "Adoro o facto de que dois inimigos, no período moderno, Frank Lloyd Whright e Le Corbusier, tenham dito que 'a forma segue a função'. Gosto de fazer a analogia da forma que segue a função com um edifício que seria como uma luva. O dedo aqui é mais comprido e por aí... e existe outra diferenciação, que é o *loft*, que seria como uma luva sem dedos. O dedo pode-se mexer e ter diferentes tamanhos dentro dessa luva. A luva sem dedos é como um *loft*, que é o edifício apropriado...Nós dizemos que 'a forma acomoda a função' em vez de 'a forma segue a função'."[188]

Haverá, tendo em conta este conceito de desenho genérico, melhores exemplos construídos de um "less is more" que os Institute for Scientific Information (Philadelphia, 1979) ou o BEST Showroom (Oxford Valley, 1979), com uma forma talvez ainda mais simples que os edifícios de Mies, complementados apenas com um revestimento simbólico? Um ponto chave para um *design* genérico em arquitectura é o da recuperação da ideia de compartimento, sendo que Robert Venturi remete para o arquitecto Louis Kahn:

> "O *compartimentar* é OK, é válido e enriquecedor. É difícil compreender quão original era esta ideia: depois do domínio do espaço fluído Moderno, o *compartimentar* era chocante."[189]

Atentando no variado conjunto de obras que Mies van der Rohe projectou nas décadas de 1940, 1950 e 1960, revemos esta importância delegada à estratégia do *compartimentar* igualmente bem presente; aliás, o arquitecto alemão também subscreve esta ideia, referindo em 1961 que "um espaço rectangular é um bom espaço, talvez muito melhor que um fluido."[190]

---

[187] Denise Scott Brown *in* Venturi & Scott Brown, 2004: 153

[188] Scott Brown & Venturi, 2011

[189] "The Idea of Room: enclosure is OK, indeed valid and enriching. It is hard to comprehend how original this idea was after the domination of Modern flowing space, enclosure was shocking." (Robert Venturi, "Louis Kahn Remembered: Notes from a lecture at the opening of the Kahn exhibition in Japan", 1993, *in* Venturi, 1996: 90)

[190] Mies van der Rohe, 1961 *in* Puente (ed.), 2006: 37

fig 179.BEST Showroom (Oxford Valley, 1979)



fig 180.Institute for Scientific Information (Philadelphia, 1979)



fig 181.Permuta do revestimento do BEST Showroom (Fotomontagem)



fig 182.Permuta do revestimento do Institute for Scientific Information (Fotomontagem)



Regressando ao especificar da questão do *loft,* é interessante referir que o próprio *atelier* VSBA se localiza num antigo *loft* industrial, nos arredores de Philadelphia, em Manayunk. Segundo o casal de arquitectos, aprenderam este conceito com o Modernismo Inicial, com o legado anterior de Albert Kahn e também, com o desenvolvimento de Louis Kahn em torno do mesmo, relacionando, neste aspecto, pontos comuns entre o trabalho de Kahn e de Mies:

> "PdS: Mies van der Rohe também adorava o *loft*.
>
> DSB: Sim, é correcto. Aprendemos isso com os arquitectos do Modernismo inicial. E ele aprendeu com os *lofts* americanos, com o trabalho de Albert Kahn em Michigan. E tivemos de construir no *campus* de Albert Kahn. Ele construiu muito do *campus* na Universidade de Michigan. Quando nós fizemos o nosso grande complexo Life Science, aprendemos com os edifícios de Albert Kahn, não em aço e vidro, mas simples edifícios em tijolo de Engenharia e Ciência.
>
> PdS: É interessante esta relação entre Modernismo inicial e Modernismo tardio, porque o trabalho de Mies, inicialmente, não seria baseado nos *lofts* e depois aderiu ao *loft.* Um dos seus últimos edifícios foi o Museu de Berlim. Então, vocês foram influenciados pelo Modernismo inicial ou pelo Modernismo tardio?
>
> DSB: Modernismo inicial. Também, sabes, Mies é muito interessante porque ele começa a aperceber-se que o seu planeamento funcional não é funcional. Ele coloca todas as secretarias abaixo do solo, para que o Crown Hall tivesse uma bela aparência na parte de cima. Mas começou a aperceber-se que existem muitas maneiras de se pensar acerca de funcionalismo, que não são "aqui está a sala de estar" e " ali está a sala de jantar". Outras categorias de funcionalismo. Público e privado é uma. Outra, que ele usava, era a de espaço geral, ao qual se inclui o Crown Hall. Pode ser usado de diversas maneiras, porque é geral. Bem, Louis Kahn dá um passo em frente nesse sentido. Penso também que Louis Kahn estava a fazer em betão e tijolo, aquilo que Mies estava a fazer, como joalharia. Ele estava a fazer o mesmo com betão e tijolo no Richards Medical Building, influenciado também na escola ao ar livre de Johannes Dulker em Amesterdão. Se olhares para ela, olhas para o Richards Medical Building e apercebes-te que Louis Kahn aprendeu com os arquitectos holandeses, mas também com Mies. Louis [Kahn], aproveita-se da noção de espaço geral e brinca com isso. Apercebe-se que também existem espaços que servem. Espaço geral e espaços que servem, a que ele chama espaços servidos e espaços servidores. Tem ali um interessantíssimo ponto de partida, mas mais tarde,



fig 183. *Atelier* de Venturi & Scott Brown em Manayunk

> Louis começa a falar acerca de espaços servidores de uma forma algo diferente. Começa a falar da rua através do edifício, vendo os espaços que servem como uma rua. Na escola, a rua dos estudantes, porque não existe espaço para a sua vida social, excepto na rua. Louis [Kahn] estava ligado ao pessoal de Planeamento na Penn [University]. Podes traçar a origem das ideias de Louis Kahn em sítios muito interessantes. Nós pegámos na sua noção de rua através do edifício, e começámos a tornar a rua cívica. Então, a próxima categoria é de espaços genéricos e espaços únicos." [191]

Mas, numa outra entrevista, publicada em 1999, em que se aborda o assunto do edifício genérico, Venturi & Scott Brown dão substancial importância a Mies como referência, chamado à conversa pelo entrevistador Stanislaus von Moos:

[191] Scott Brown & Venturi, 2011

"Robert Venturi- O Modernismo assumiu que a função é estática, e que a forma segue a função. Se usarmos o genérico, estamos a reconhecer que a função não é estática. A função muda, mesmo antes de estar completo ou, mesmo até enquanto se está a projectar o edifício. Assim sendo, também, estamos a evoluir a partir do Modernismo. Para nós, isto significa que a forma acomoda funções, não que a forma segue a função.

Stanislaus von Moos- Então estamos de volta a Mies!

Denise Scott Brown- Sim, nós aprendemos imenso com Mies.

Robert Venturi- Mas é Mies *com sinais*." [192]

Esta afirmação de considerar-se uma espécie de "Mies *com sinais*", revela uma substancial consciência da semelhança que existe no entendimento do abordar à disciplina de arquitectura, por parte destes arquitectos. No entanto, tendo em conta o conjunto de edifícios atrás referidos de Mies, com a particularidade de serem constituídos por sinais, somos levados a induzir os seguintes pressupostos:

Sendo "MvdR + Sign = VSBA" e "MvdR = MvdR + Sign", logo, ou se tornaria "MvdR = VSBA", o que não deixa de ser interessante ou então "(MvdR + Sign) + Sign = VSBA", cuja expressão final tornar-se-ia "VSBA = MvdR + 2Sign".

Uma "equação" que demonstra o correspondente a um duplicar simbólico dos sinais, de modo a enfatizar a importância que a iconografia e a sinalética, tomadas secundariamente pelo Modernismo, poderão ter para a arquitectura. Um sublinhar de um tema descurado.

---

[192] " Robert Venturi -Modernism assumed that function is static, and that form follows function. If you use the generic, you're acknowledging that function is not static. Function is going to change, even before is completed, or even while you're designing the building. In that sense, too, we're evolving from Modernism. For us, this means that form accommodates functions, not that form follows function.
Stanislaus von Moos – So we are back to Mies!
Denise Scott Brown- Yes, we learned a lot from Mies.
Robert Venturi- But it's Mies with signs." (Moos, 1999: 349)



fig 184.Pintura de Thomas Cole, *The Architect's Dream,* com sobreposição de sinais colocada por Venturi & Scott Brown



fig 185.Crown Hall: "Mies *com sinais"* (Fotomontagem)

Na continuidade da mesma entrevista, toca-se noutro aspecto, cujas incidências de perspectivas têm componentes comuns. Trata-se da universalidade das soluções arquitectónicas:

> "SvM - Para continuar [a conversa] acerca do edifício 'genérico': vai ser o *loft* genérico o próximo Estilo Internacional?
>
> RV – Sim, na minha opinião sim.
>
> SvM – Mas isso não nos traz de novo de volta aos 'valores universais' do Modernismo?
>
> RV – É verdade. 'Universalismo' pode voltar ou continuar a fazer parte de alguns aspectos da arquitectura, onde faça sentido, por exemplo, na parte em que acomoda funções que variam e elementos técnicos/ mecânicos / electrónicos que evoluem ao longo do tempo. No entanto, o que é aplicado a essas infra-estruturas básicas não é universal – o *appliqué* iconográfico é o mais significante. O simbólico ou decorativo podem ser especialmente multiculturais ou contextuais. Assim sendo, voltamos a um aspecto original do Modernismo, mas apenas num sentido.
>
> DSB – Nunca abandonamos esse aspecto. "[193]

A procura da universalidade e, igualmente da impessoalidade, foram temas imprescindíveis para se compreender a obra de Mies. "O importante era criar estruturas universais ajustáveis para os requerimentos de amanhã, tão válidos para o futuro como para o presente"[194]. O arquitecto distingue-se da posição de Venturi & Scott Brown, não fazendo referência a uma diferenciação iconográfica. A

[193] " Stanislau von Moos - To continue with 'generic' building: is the generic loft going to be the next International Style?
Robert Venturi - Yes. In my opinion, it is.
Stanislau von Moos- But doesn't that bring us to the 'universal values' of Modernism?
Robert Venturi – That's true. 'Universalism' might return or remain in aspects of architecture where it does make sense, for instance, where it accommodates varying functions and evolving technical/ mechanical / electronic elements over time. However, what's applied to that basic infrastructure is not universal – the iconographic appliqué is most significance. The symbolic or decorative can be specially multicultural or contextual. So we are going back to an original aspect of Modernism in only one sense.
Denise Scott Brown – We never left that aspect of it." (Moos, 1999: 349)

[194] "The important thing was to create "universal structures adjustable to tomorrow's requirements, as valid for the future as for the present." (Hoag & Hoag, 1977: 144)

única particularidade a que faz referência é ao facto de simplesmente existirem algumas pequenas influências, derivadas do clima, que fazem com que os edifícios se distingam nas diversas partes do mundo:

> "Quando se tem que construir algo pode-se fazer uma garagem ou uma catedral. Utilizamos os mesmos meios, os mesmos métodos estruturais para tudo. Não tem nada a ver com o nível com o qual se trabalha. O que tento dizer é que é necessário desenvolver uma linguagem comum e não ideias pessoais. Eu penso que este é o tema mais importante de todo nosso tempo: não temos uma linguagem comum verdadeira. (...) Acho que haverá algumas influências, influências climáticas, que apenas irão colorir um pouco o que já existe. Eu acho que a maior influência de todas virá da ciência e da tecnologia, que está por todas as partes, e irá jogar fora todas essas velhas culturas. E todo mundo fará o mesmo. Sobrará apenas esse leve colorido.
>
> (...) Não vejo a diferença entre fazer algo sensato na Califórnia, no Mediterrâneo ou na Noruega. ... Quando se trabalha com a razão e não se têm ideias extravagantes, ideias arquitectónicas particulares, tudo pode ser muito melhor."[195]

Um projecto interessante para analisar a postura de VSBA, neste aspecto, será por exemplo, o Mielparque Nikko Kirifuri Resort, no Japão (Nikko, 1997), que consiste num conjunto de edifícios caracterizados pela "simplicidade e modéstia", com perfis de telhados rurais japoneses simbolicamente justapostos ao edifício[196], tornando-se assim elementos contextualizadores. Contribuem para o "colorido" diferente, que Mies van der Rohe abordava, mas sem ser devido às circunstâncias climáticas. Na China, o projecto de dois arranha céus (Shangai, 2003), consiste em dois "edifícios Seagrams" com um padrão composto por tecnologia LED, que projecta imagens gráficas simbólicas aludindo ao sistema compositivo da arquitectura chinesa. O projecto das Ecletic Houses (1977), consiste numa série de pavilhões idênticos, cuja única variação é a fachada. Contrapondo, podemos colocar o Convention Hall de Mies, uma estrutura iminentemente "universal". Porém, na principal montagem apresentada, surge

[195] Mies van der Rohe, 1955 *in* Puente (ed.) 2006: 57

[196] Venturi & Scott Brown, 2004: 207

fig 186.Mielparque Nikko Kirifuri Resort

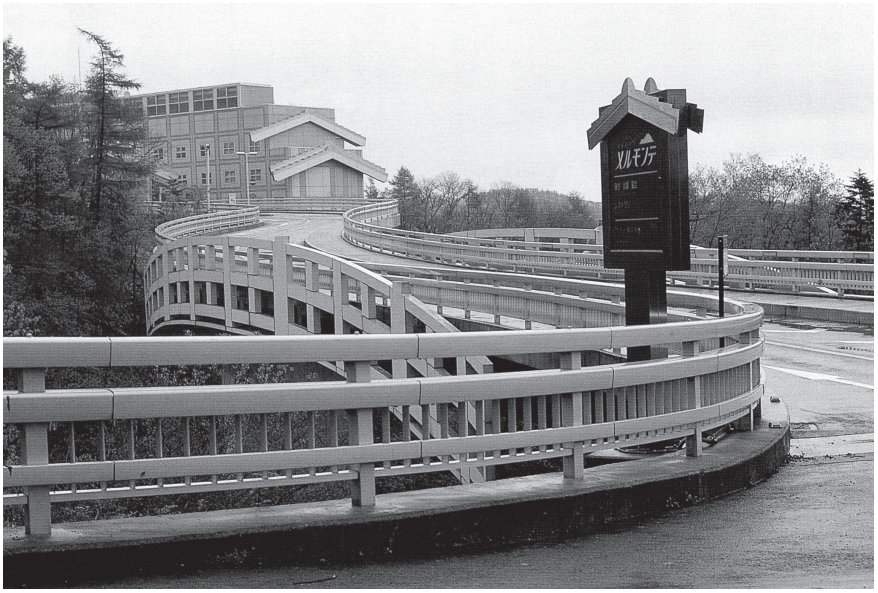


fig 187.Mielparque Nikko Kirifuri Resort



fig 188.Mielparque Nikko Kirifuri Resort



novamente uma bandeira Norte Americana, que não deixa dúvidas quanto ao contexto cultural do projecto. Um *more* de "colorido" usado por Mies, que poderá ser aplicado tal como as fachadas das Eclectic Houses de Venturi & Scott Brown (1977), ajustando "estruturas universais" ao contexto?

Aparte destas pequenas peculiaridades entre os dois grupos de autores em questão, podemos referir que ambos têm um importante aspecto inequivocamente comum, que reforça as suas semelhanças no papel que desejam ter perante o panorama da crítica e do pensamento de arquitectura:

> "Não quero ser interessante. Quero ser bom."[197]

> "Não temos vergonha de desenhar edifícios que se pareçam com edifícios – que são: (...) Bons em vez de originais."[198]

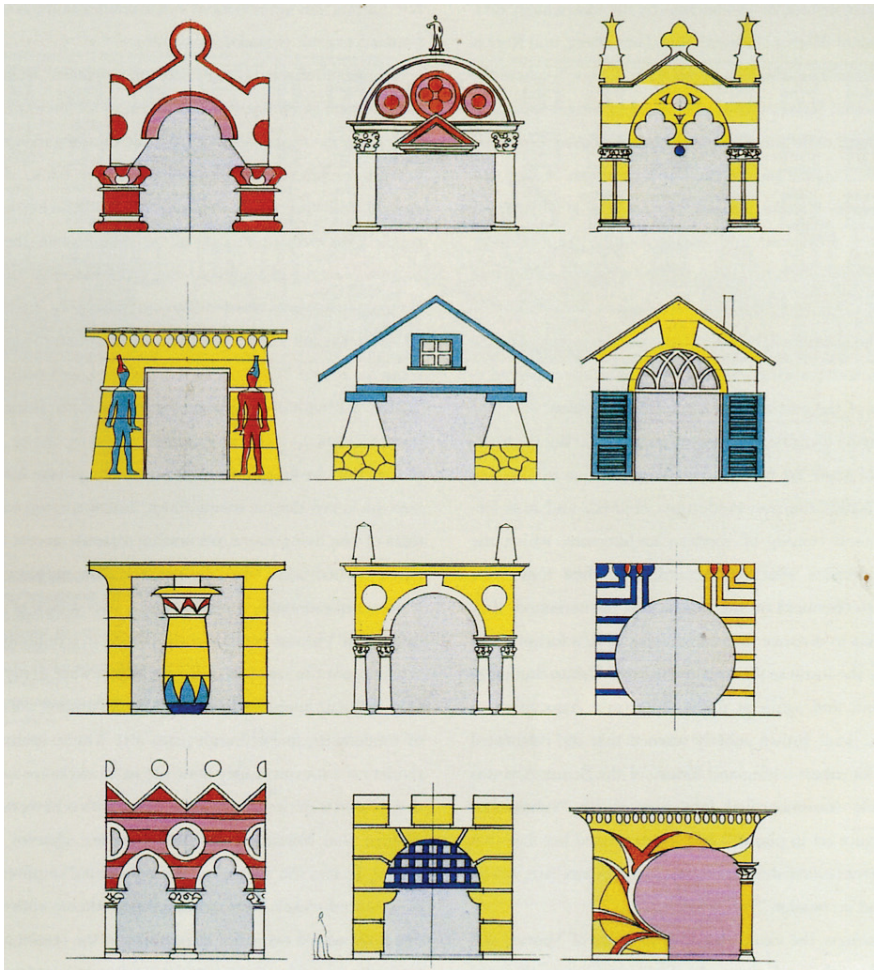


fig 189.Eclectic Houses (1977)

[197] Mies van der Rohe *cit.* Blake, 1996: 270

[198] "In the end, we're not ashamed to design buildings that look like buildings – that are: (…) Good rather than original. (Venturi & Scott Brown, 2004: 218)

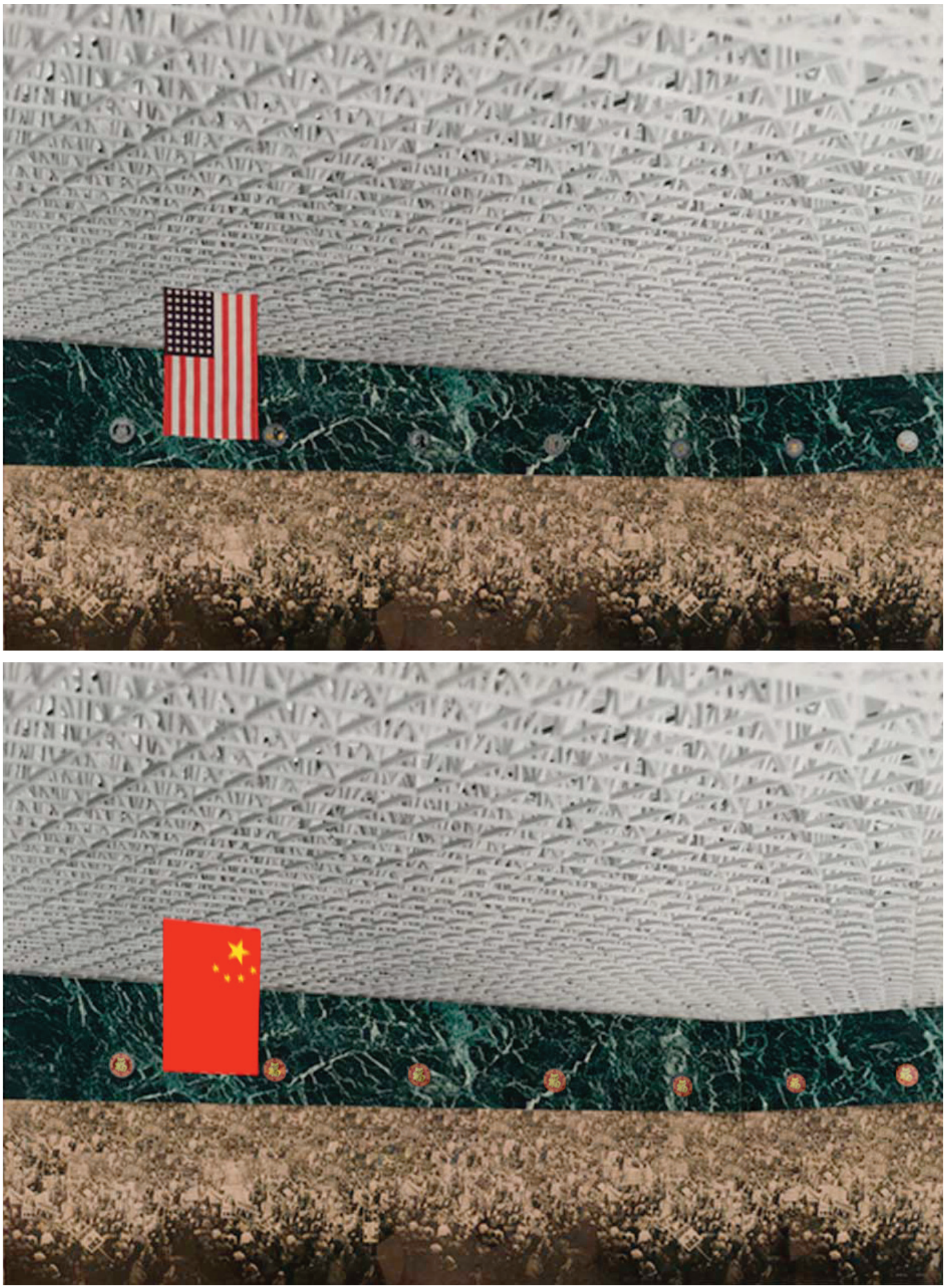


fig 190.Diferenciação do “more” de colorido no Convention Hall de Mies van der Rohe

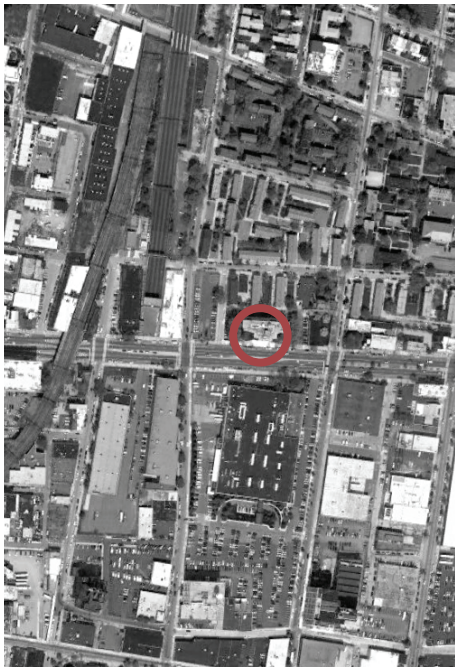


fig 191.Vista da Guild House da Spring Street

2.3 – Guild House (Robert Venturi e John Rauch, com Paul Cope e Mather Lippincott, 1960-1965)

A Guild House (GH) é muitas vezes apresentada como a primeira grande obra construída do Pós-Modernismo. Foi desenvolvida ainda antes da publicação do *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) e do *Learning from Las Vegas* (1972), no entanto, surge em ambos os livros como uma referência destacada pelos autores, para melhor ilustrar o seu pensamento teórico. No primeiro livro, de Robert Venturi, surge como um dos exemplos presentes no capítulo final, exemplo a que o autor, a par com a casa Vanna Venturi (Philadelphia, 1964), atribui um maior destaque. Em *Learning from Las Vegas,* GH é a protagonista escolhida para representar o "Feio e Ordinário" contraposto ao "Heróico e Original", representado pelo Crawford Manor (New Haven, 1966) de Paul Rudolph, num capítulo que visa usar estes dois exemplos concretos como forma de comparação explícita e pragmática da postura dos autores (com a GH contraposta à postura vigente nos finais da década de 1960, aqui representada pela obra de Paul Rudolph). Surge novamente referenciada num texto, exclusivamente dedicado ao edifício[199], no *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture* (1996); em *Architecture as Signs and*

fig 192.Localização da GH





[199] Robert Venturi, "Guild House: Twenty-five years later", 1995 *in* Venturi, 1996: 133

Systems (2004) aparece no meio de outros exemplos, que visam demonstrar de que forma é que o "sinal" surge na obra de VSBA[200]. No fundo, trata-se de um projecto presente em toda uma série exaustiva de escritos ao longo da carreira dos dois arquitectos, contrastando com a presença escrita que o Highfield House Condominium (HHC) assume nos textos de Mies (que, por sua vez, pouco escrevia), ou mesmo nos textos de outros autores que estudam aprofundadamente a obra de Mies. A GH foi uma das primeiras obras de Venturi, num período em que já conhecia Denise Scott Brown, ainda que não trabalhassem a tempo inteiro, ao passo que o HHC foi das últimas obras de Mies van der Rohe, o que corresponde a dizer que foram duas obras construídas sensivelmente na mesma época: na primeira metade da década de 1960.

A GH localiza-se naquela que, como Venturi faz questão de afirmar, chegou a ser a segunda maior cidade do Império Britânico: Philadelphia, Distrito de Pennsylvania nos Estados Unidos da América. A própria cidade natal do arquitecto, na qual se encontram um conjunto substancial de obras desenvolvidas pelo atelier VSBA, construídas ao longo de toda a carreira, desde a casa Vanna Venturi em Chestnut Hill West, até ao recente, ainda em construção, Curtis Institute of Music. A GH encontra-se situada na Spring Street, entre a 7th Street e a 8th Street, a norte e já fora do que é considerado o Centro da Cidade, porém, ainda dentro do prolongamento da grelha urbana ortogonal, que tem origem no plano do século XVII de Thomas Holme. Apenas sensivelmente a um quilómetro e meio a norte do Independence Hall e do Franklin Court (local onde habitava Benjamin Franklin, com uma importante intervenção do *atelier* VSBA), a um quilómetro e meio a nordeste do City Hall e a poucas centenas de metros de alguns pontos marcantes da cidade como a China Town e o Convention Center. A zona onde se encontra a GH é bastante caracterizada pela agitação viária da Spring Street, uma avenida consideravelmente movimentada no que concerne ao tráfico automóvel, fazendo atravessamento da cidade de Philadelfia desde o Art Museum (Este), até à margem do rio Delaware (Oeste). Esta agitação contrasta com o ambiente de uma

[200] Venturi & Scott Brown, 2004: 43

zona suburbana com reminiscências de um antigo foco industrial, hoje a perder importância e densidade e com a presença de edifícios residenciais económicos. Nas proximidades, um viaduto estabelece uma divisão entre uma zona de cidade com mais actividades comerciais (Este) e outra mais pobre a este nível (Oeste). Estas duas zonas da cidade fazem parte de um pedaço urbano já com alguma história e identidade, mas ainda a definir-se e em processo de alterações. A GH surgiu no âmbito do programa da associação Friend Neighborhood Guild[201] em 1961, que visava a criação de alojamentos económicos próprios para albergar pessoas idosas, tendo participado no projecto da GH os arquitectos Robert Venturi e John Rauch em associação com a dupla de arquitectos Paul Cope e Mather Lippincot. Quando foi construído, este edifício gerou bastante controvérsia dentro do panorama arquitectónico, tocando em vários pontos academicamente sensíveis no período da década de 1960, nomeadamente no uso explícito de motivos meramente ornamentais tais como a faixa branca no topo do edifício, sendo que Venturi fê-lo conscientemente. Questionado acerca da razão do uso de motivos meramente ornamentais, Robert Venturi respondeu:

> "Fiz simplesmente porque achei que era apropriado...pensei que o ornamento era apropriado e também me diverti, porque naqueles dias só se podia fazer um edifício que fosse: um) um bloco, dois) absolutamente repetitivo, sendo funcional ou não; Recuava-se o edifício, fazia-se um parque. Nunca se colocava o edifício na frente da rua, contextualizando-o. Diverti-me a fazer estas coisas que eram complexas e contraditórias. Não pensei exactamente nestes termos na altura... Então estava a fazer a fachada de tardoz diferente da fachada da frente. Não era um bloco, tinha um acrescento numa parte. Assim, ter-se ia vários apartamentos com vistas de para a cidade de Philadelfia e o seu *skyline* ao fundo. Diverti-me a fazer estas coisas todas que eram expressivas e funcionais, mas que não seguiam o ideal *corbusiano* da época e que, agora... são uma espécie de coisas vulgares. Mas o vulgar é divertido. Adoramos dizer 'viva o vulgar.' "[202]

No fundo, trata-se de uma obra que teve como parte considerável do seu ponto de partida, uma revolta contra a norma vigente dos edifícios

[201] < http://friends-frp.com >

[202] Robert Venturi *in* Scott Brown & Venturi, 2011

"que fossem blocos", "repetitivos" e "recuados". Basicamente, um consciente pôr em causa da ditadura e do "monopólio" da existência de edifícios que seguissem o modelo seguido por Mies no HHC. Segundo Denise Scott Brown, esta obra foi um *manifesto construído* das dúvidas com que Venturi, introvertidamente se confrontava perante os axiomas intocáveis que regiam os arquitectos naquela época:

> "Pensa no quadro de Malevich, 'Branco sobre branco'. Malevich pretendia dizer que uma pintura pode ser contra a norma e assim simples. Porque eles estavam interessados na simplicidade e em remover todo o excesso da pintura. Mas este edifício é o 'branco em fundo branco' do Bob. Ele está a dizer: 'vejam o que é que um edifício deve ou pode ser', mas ele não está a dizer ao mundo. Ele estava a debatê-lo consigo. 'Todas as coisas que sinto, como é que podem ser expressas? Sentia coisas em contra distinção. Distinção para com o modernismo. Aqui está como é que as coisas se põem juntas neste problema'. Penso que este edifício foi um questionar. Foi um maravilhoso questionar que reforçou todas estas orientações e disse que se podia seguir para a frente com este género de coisas. Mas porque fez ele isso? Penso que foi um inquérito e debate: 'Pode isto ir assim tão longe? Quais são os efeitos de ter estes pensamentos acerca do modernismo?' "[203]

A GH foi um edifício construído com um orçamento bastante limitado. Os mecanismos que Venturi usou garantiram "o máximo de efeito com o mínimo de meios"[204], recorrendo assim a elementos "ordinários", sem que isto pusesse em causa o bom funcionamento do edifício, muito antes pelo contrário, segundo o próprio, potenciando o seu bom desempenho funcional. A fachada principal, virada para a Spring Street, não passa facilmente despercebida, pelo menos, a um estudante de arquitectura. Ao longe, ainda não se avistava o edifício completo, o arco semelhante a uma janela termal presente no topo (como as que Palladio readoptou no Renascimento aplicando-as nas suas igrejas[205]), surge como um elemento expressivo, que faz com que o edifício sobressaia da envolvente. Esta fachada sublinha parte

---

[203] *Idem: Ibidem*

[204] Ver Mies van der Rohe, "Office Building", 1923 *in* Neumeyer, 1991: 241

[205] Robert Venturi nunca referiu, nas memórias descritivas da Guild House, Palladio como fonte de referência ou "citação" directa, porém, refere várias vezes noutros escritos, admirar profundamente a obra de Palladio.

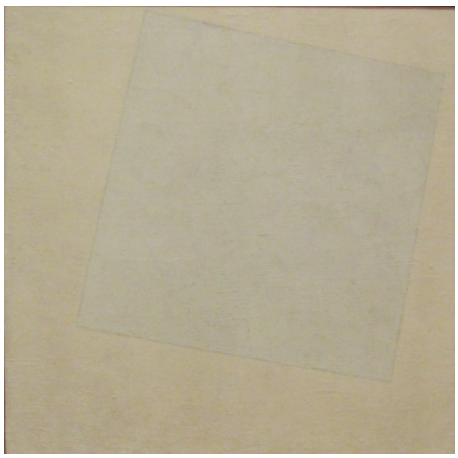


fig 193. *Branco sobre branco*, Malevich



fig 194.Fachada principal da GH



fig 195.Perspectiva exterior da GH



fig 196.Presença da "janela termal", nas imediações



fig 197.Perspectiva exterior da GH

de uma estratégia de implantação, que se diferencia do típico bloco modernista, caracterizando-se por um articular da volumetria de modo a, por um lado, conseguir organizar o maior número de quartos com vista de canto, orientados a Sul, por outro, como forma de integrar o edifício no contexto, composto por construções à face da rua. “Is not Main Street almost all right?”[206]. Um edifício cujas paredes vão até ao solo e que não se encontra a *levitar*. De modo a enfatizar a relação com a envolvente, o revestimento optado consiste em tijolo escuro, evocando semelhanças com o tijolo já enegrecido pelo fumo característico das fábricas que rodeavam as imediações. Algo à semelhança do HHC, que também faz uso de tijolo, de modo a melhor se integrar na envolvente. Ironicamente, as fábricas foram destruídas, sendo que, agora a GH surge sem as suas referências anteriores, como uma peça icónica isolada, quase que perceptível como um “edifício pato”. Um outro elemento que sobressai totalmente na fachada principal, é o letreiro integrado na sua composição, tendo “Guild House” escrito de forma substancialmente visível e possante. Um usar, que se pode dizer heróico, de meios ordinários, com uma vertente comercial, numa época em que estes eram “proibidos” entre os arquitectos. Um “sinal” bastante ambivalente e conscientemente contraditório, como os autores afirmam:

> “O carácter do grafismo, contudo, *conota* dignidade institucional, enquanto que, contraditoriamente, o tamanho das letras *conota* actividade comercial. A posição do sinal talvez também *conote* entrada.”[207]

Hoje em dia, tendo em conta as mudanças de conotação que complexamente vão acontecendo ao longo dos diferentes tempos, poderíamos dizer que o “carácter do grafismo” *conota* actividade comercial e, “o tamanho das letras” *conota* dignidade institucional. Um outro elemento presente, provocadoramente ordinário, é a coluna no centro da composição. Forrada a granito cinzento, a sua colocação ajuda também a complementar a indicação do ponto de entrada.

---

[206] Venturi, [1966] 1992: 104

[207] “The character of the graphics however *connotes* institutional dignity, while, contradictorily, the size of the graphics *connotes* commercialism. The position of the sign perhaps also *connotes* entering.” (Venturi, Scott Brown & Izenevour, [1972] 1976: 101)



fig 198.Fachada Este da GH



fig 199.Alinhamento axial do ponto de entrada

Uma coluna estrutural, mas também decorativa, com proporções intencionalmente sobredimensionadas, criando uma dualidade. Quer no HHC, quer na GH, as entradas dos edifícios estão bastante bem marcadas e caracterizadas. Contudo no HHC, projecto em que o arquitecto tinha mais recursos ao dispor (devido à finalidade programática do projecto, destinado a apartamentos para pessoas de classe média alta), o piso de entrada tem uma altura equivalente a dois pisos comuns. O que sucede na GH é que os pisos têm todos um pé direito de dimensões iguais, quer nos pisos com programa excepcional quer naqueles com programa regular. Porém, no exterior, uma ilusória diferenciação do material de revestimento (tijolo branco), que se prolonga até meia altura do primeiro piso, transmite a imagem de uma base destacada em relação ao resto. A expressão exterior dos seis pisos é subvertida numa divisão tripartida da fachada. A *base*, o *meio* composto por quatro pisos comuns e o ático, marcado com a janela em arco, não estrutural, que "assenta" em duas irónicas colunas de janelas. A razão de ser do uso desta generosa janela "termal", tem origem numa desejada representatividade para a sala comum dos residentes e no facto de o arquitecto querer afirmar que este edifício se trata de um edifício composto por *aberturas* e não pela marcação de vazios consoante a modulação estrutural[208], à imagem do HHC; mais uma vez a necessidade de questionar as fórmulas usadas pelos arquitectos durante os anos de 1960. A janela não só tem a função exterior de remate como, no interior, enquadra em arco o *skyline*tão caracterizador de Philadelphia, com um crescente em altura, à medida que, na Market Street, os edifícios se aproximam do centro da cidade. No exterior, de modo a reforçar esta ideia de ático, uma linha horizontal de tijolos brancos atravessa partes do edifício. Esta linha, quase despercebida nos dias de hoje, constituiu uma das muitas celeumas levantadas pelo edifício, como Venturi faz questão de recordar:

> "RV: Lembro-me, quando projectei a Guild House e pus um sinal na fachada. 'Meu Deus...estou a ser decadente? Estarei a ser absolutamente imoral?' Agora, têm destes sinais por toda a parte. Também pusemos...

[208] Venturi, [1966] 1992: 116



fig 200.Entrada principal da GH


fig 201.Sala comum no piso superior



fig 202.Perspectiva exterior da GH



fig 203.Vista do *skyline* de Philadelphia na sala comum no piso superior

costumo usar esta expressão...vocês têm disto em Portugal? [levanta o dedo médio da mão]

PdS: Sim...penso que *isso* é universal.

RV: Temos uma coluna no centro da composição, que faz uma dualidade! Temos uma linha ornamental! Quer dizer, em Philadelfia na década de 1960, existiam linhas por toda a parte. Mas pôr uma linha, uma linha ornamental! Era uma linha branca em tijolo no edifício... Eis que se chega à minha idade e se fazem estas coisas e agora dizem: 'é banal, toda a gente faz isso, blá, blá, blá...',mas quando o fiz... era absolutamente decadente para uns ou revolucionário para outros."[209]

Complementando todos estes gestos direccionados para criar um efeito de destaque na fachada principal, foi colocada uma antena de televisão no topo, precisamente no eixo central, reforçando a dualidade criada por toda a composição, já de si bem vincada com a imperiosa coluna da entrada. Uma antena que por um lado se assemelhava a uma escultura à maneira do artista plástico americano Richard Lippold (1915-2002), por outro, visava ser um símbolo representativo do conforto para as pessoas mais idosas, que passam um tempo generoso em frente à televisão[210]. Este irónico elemento, foi retirado e já não se encontra nos dias de hoje presente na GH. Se o alçado frontal, virado para a Spring Street a sul, se caracteriza pela expressividade plasmada neste conjunto de elementos vulgares, ditados por razões económicas que impossibilitavam "elementos arquitectónicos 'avançados' "[211], o alçado a Norte, caracteriza-se pela sobriedade e simplicidade, contradizendo a lógica tripartida da fachada frontal, fazendo sobressair o facto de se tratarem seis pisos semelhantes. A única possível referência que se poderia fazer a uma eventual marcação simbólica, consiste na diferenciação dos vãos do piso inferior, não quadrados, como os outros, mas sim horizontais, rematando o conjunto de janelas alinhadas verticalmente nos pisos superiores. As janelas, presentes em qualquer das duas fachadas, são "janelas que se parecem janelas"[212], como

[209] Scott Brown & Venturi, 2011

[210] Venturi, [1966] 1992: 116

[211] *Idem: Ibidem*

[212] Robert Venturi, "Guild House: Twenty-five years later", 1995 *in* Venturi, 1996: 134

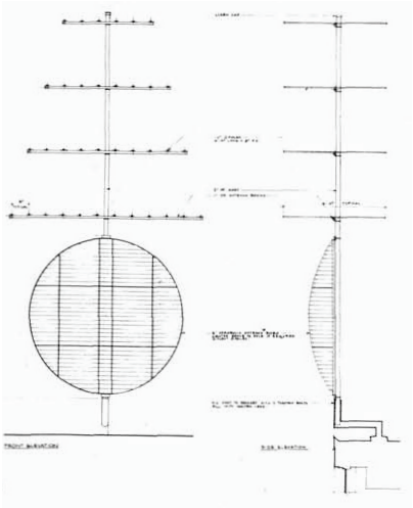


fig 204.Perfis da antena que rematava simbólicamente o edifício



fig 205.Vista exterior da GH, ainda com a antena simbólica no topo

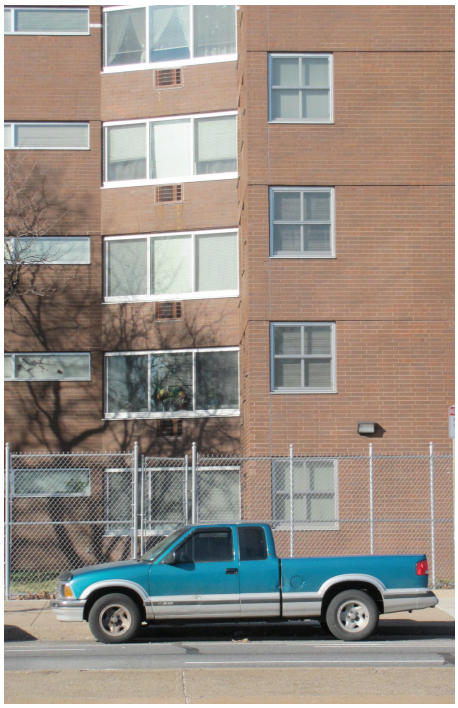


fig 206.Vista exterior da GH



fig 207.Vista exterior da GH



fig 208.Fachada norte da GH

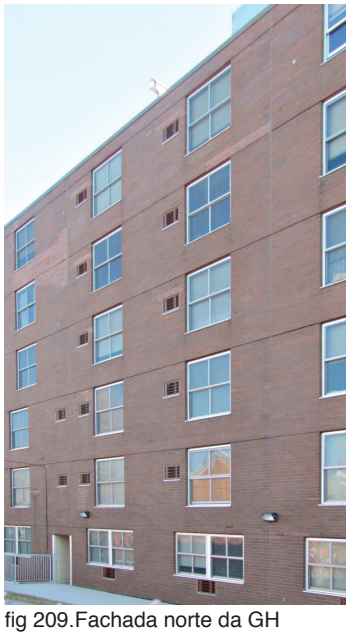


fig 209.Fachada norte da GH



fig 210.Fachada norte da GH

Venturi faz questão de enfatizar. Mais uma vez, elementos ordinários, banais, economicamente viáveis, usados de forma sagaz. Elementos desprezados pelos arquitectos do *establishment* de então (e talvez dos dias de hoje também), sedentos de *heroísmo*, considerando o banal *a bore.* Na GH "A Bore is More*".* Estas janelas de imagem convencional são usadas com um jogo de escala, assumindo dimensões inusitadas, com uma diferenciação consoante a distância que à rua, aumentando de dimensão progressivamente, nos planos paralelos à Spring Street. Voltando ao alçado de tardoz, virado para um pequeno bairro residencial, este é relativamente simples e regular, visto que assim é a organização interior correspondente, sendo que, mesmo as pequenas excepções se reflectem no alçado. Isto acontece na parte superior esquerda: pequenas variações na distribuição interior nos módulos, com expressiva consequência exterior, ao contrário do HHC que, por um lado, mantém a *honestidade* a nível da marcação de pisos, mas por outro, não reflecte exteriormente as diferenças existentes no interior.

Na entrada, após contornarmos a expressiva coluna de granito, sob um pequeno coberto integrado no edifício, somos recebidos numa acanhada recepção, cujo balcão de controlo se encontra do lado esquerdo, num espaço adjacente, tendo como um único ponto de contacto uma pequena abertura. Do interior, é perceptível a diferenciação entre o que é a espessura estrutural da coluna, daquilo que é o seu sobre-dimensionamento. "Less is not more!" Neste ponto, já se revela algum grau de intimidade, com a escala exígua originada pelo modesto pé direito, contrariada pela expressão monumental exterior. Um painel de azulejos com um desenho figurativo, permeado por um pilar estrutural, caracteriza o espaço de recepção. Este conjunto de elementos filtra a passagem para os corredores de acesso aos vários apartamentos, corredores esses que se adivinham mais íntimos e pessoais. Todo o edifício era originalmente constituído por 91 apartamentos de tamanhos diferentes. Nos pisos tipo do edifício, estão dispostos um total de 15 unidades. O espaço ocupado pelo corredor é o menor possível. "Less is more". Num projecto como a GH, cujos meios à disposição são escassos, o espaço habitável foi maximizado. "O corredor é um espaço residual irregular e variado, em



fig 211.Mural pintado no compartimento de entrada da GH



fig 212.Recepção da GH

vez de um túnel"[213]. Todos os corredores são decorados por um *more*, consistindo em faixas de azulejos em faixas de azulejos pintadas por alunos de escolas do ensino básico das imediações. Os dois pisos principais, o de entrada e o da sala comum no topo, possuem igualmente faixas de azulejos, mas de maiores dimensões e pintadas por um profissional. Apesar deste *more*, os materiais escolhidos e o facto de não haver luz natural, são factores que contribuem para que não se sinta o ambiente doméstico, que se esperaria numa habitação, sendo estes apenas elementos de passagem, sem sinais que *conotem* vida residencial, ainda que se trate de um lar de idosos e não de um edifício de habitação plurifamiliar. Planos pintados em cores diferentes, condutas à vista e uma parede curva disfarçando uma *courette*, lembram-nos espaços desenhados por Le Corbusier, cuja villa Savoye é considerada por Venturi o seu edifício preferido do século XX[214]. Os acessos fazem-se através de um elevador central e duas caixas de escadas dispostas simetricamente, equidistantes do elevador. Nas caixas de escadas não existe qualquer tipo de adorno ou cuidado, sendo este, nas obras de Venturi & Scott Brown, trabalhado efectivamente apenas onde os autores acham necessário, afirmando assim a hierarquia de espaços, à qual Louis Kahn fazia referência.

Existem três tipos de apartamentos (7 T0, 6 T1 e 1 T2 por piso). Os T0, estão maioritariamente orientados a norte e são compostos por um único compartimento com *kitchnette.* Os T1 estão maioritariamente dispostos ao longo da fachada frontal ziguezagueante, dispondo das vistas de canto. A entrada faz-se a partir da sala, que se atravessa para se ir para o quarto ou para o compartimento independente da cozinha. As salas caracterizam-se por tirarem proveito diferenciador das diagonais em planta que resultam do articular dos módulos; contudo, sendo estas paredes elementos pontuais excepcionais, pouco interferem na capacidade de se organizar o mobiliário interior. Este é um aspecto a que Venturi & Scott Brown dão especial importância. Uma arquitectura *não coerciva*:

[213] Venturi, [1966] 1992: 116

[214] Venturi & Scott Brown, 2004: 14



fig 213.Corredor de distribuição da GH

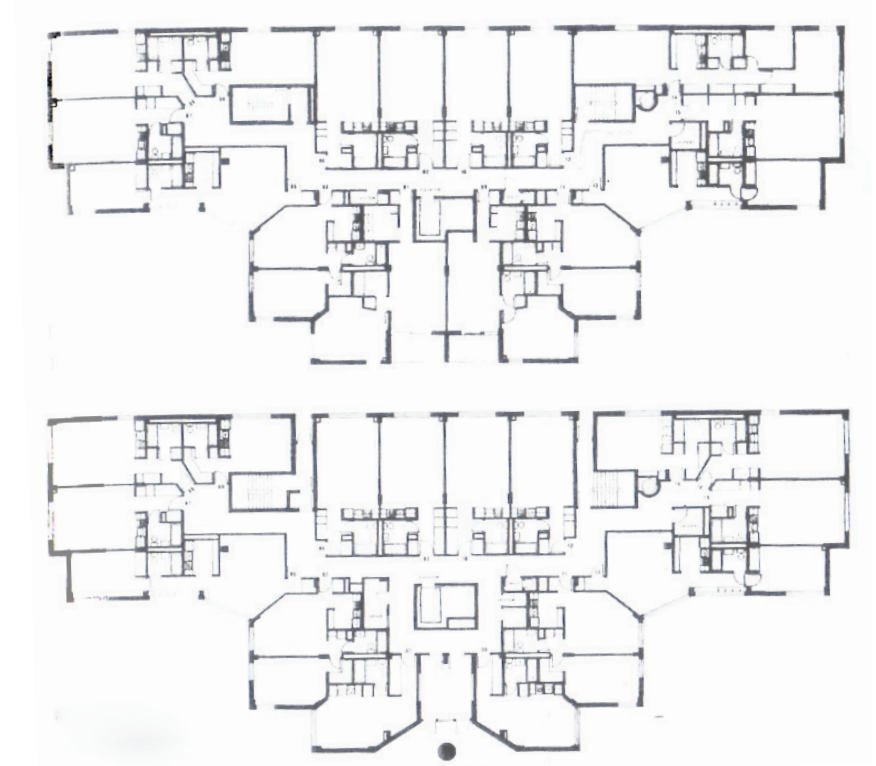


fig 216.Planta de piso típico da GH (em cima) e do piso de entrada (em baixo)



fig 214.Corredor de distribuição da GH



fig 217.Interior de um apartamento da GH



fig 215.Acessos verticais da GH



fig 218.Corredor de distribuição da GH



fig 219.Corredor de distribuição da GH

> "Mas mais importante talvez, a sala funciona como um fundo para o habitar que não é *coercivo* – onde, por exemplo, os ocupantes americanos não foram forçados a adoptar uma espécie de enclave de arquitectura importada própria para proletários socialistas dos anos de 1920, que os arquitectos americanos impuseram durante os anos de 1950 e 1960. Adoro a fotografia da ocupante 'vulgar' cuja mobília está exposta e cujas cortinas ficam muito bem na nossa arquitectura descontraída."[215]

Neste aspecto, talvez o que se distinga mais do HHC, ou de outra obra residencial de Mies no geral, é o facto de esta "não-coerção" não ser publicitada; a ilusória intocabilidade que aparece nas revistas da especialidade, não se verifica na realidade; sendo, precisamente, o trabalho de divulgação feito por Venturi & Scott Brown, destacado por não querer associar os seus edifícios a imagens platónicas, mas sim a imagens reais; ou pelo menos, a uma imagem platónica mais próxima da real. O piso superior dispõe de uma sala comum para os residentes da GH, com o imponente arco não estrutural, de vista esplendorosa para o *skyline* de Philadelphia (mas também para um amontoado de ambulâncias pertencentes à Cruz Vermelha). No interior desta sala, a estrutura encontra-se destacada, à maneira de Mies, da parede de revestimento exterior. Outras salas com função comum, encontram-se no piso inferior ao da entrada. Porém, ao contrário do HHC, este piso encontra-se todo enterrado, sem acesso ao exterior nem a luz natural, no entanto, com áreas mais generosas que contrastam com o resto do edifício, composto por corredores mínimos. Recentemente, em 2009, a GH foi alvo de uma remodelação, por parte do próprio atelier VSBA, de modo a modernizar a sua infra-estrutura e, com menos de 50 anos após a sua construção, já faz parte do Philadelphia Register of Historical Places.

[215] "But most important perhaps, the place works as a background for living that is not coercive – where, for instance, the American occupants were not forced into a kind of imported architectural enclave for Continental Socialist proletarians of the twenties that American architects ironically imposed in the fifties and sixties. I love the photograph of the 'ordinary' occupant whose furniture is at home and whose lace curtains could look OK in our laid-back architecture." (Robert Venturi, "Guild House: Twenty-five years later", 1995 *in* Venturi, 1996: 134)

fig 220.Fotografia de uma moradora na GH, com especial incidência na sua apropriação do espaço



fig 221.Sala comum no piso superior



fig 222.Sala comum no piso superior




thinking madrid
Realmadrid
thinking

3.Was he a Whore?

fig 223.Loja no aeroporto de Madrid: um *barracão decorado* com dois *edifícios pato* que lhe dão identidade - Puerta de Europa (1995), por Philip Johnson


ALGUMAS PESSOAS SÃO PRAGMÁTICAS, ACEITAM AS COISAS COMO SÃO E TIRAM O MELHOR PARTIDO DAS OPORTUNIDADES QUE TÊM.
OUTRAS SÃO IDEALISTAS, DEFENDEM PRINCÍPIOS E RECUSAM COMPROMISSOS.
WATTERSON


OUTRAS AINDA SÓ OBEDECEM AOS CAPRICHOS QUE LHES PASSAM PELA CABEÇA.
E TU DE QUE TIPO ÉS?
PRAGMATICAMENTE TRANSFORMO OS MEUS CAPRICHOS EM PRINCÍ-PIOS.

fig 224.



fig 225. Philip Johnson na capa da revista TIME


fig 226.Peça de mobiliário de Thomas Chippendale


fig 227.AT&T Building

3.1 – Origem e divulgação da frase "I am a whore"

Um grupo restrito de arquitectos organizava frequentemente pequenos encontros informais, tertúlias descomprometidas, em que se discutiam tendências e se sublinhavam opiniões acerca de arquitectura. Estamos no princípio da década de 1980. Philip Johnson, após inúmeros altos e baixos da sua carreira, volta a entrar em força no centro da ribalta mediática arquitectónica, com o projecto realizado para o famoso edifício da AT&T (Nova Iorque, 1979-1984), que se tornou mais conhecido por "Chippendale", devido à peculiar forma da sua cobertura e á sua decoração interior que se assemelha às peças de mobiliário de Thomas Chippendale (1718-1779). Este arranha-céus, apelidado de "o primeiro arranha-céus pós-moderno" valeu-lhe um artigo na revista *TIME*[216], que considerou Philip Johnson como a figura central do Pós-modernismo, deixando para segundo plano arquitectos como Robert Venturi & Denise Scott Brown, Charles Moore e Robert Stern[217]. Foi um forte contributo para que lhe atribuíssem o prémio Pritzker na sua primeira edição. Philip Johnson era o principal organizador destas reuniões, no Century Club em Nova Iorque, em que uma elite de arquitectos, complementada por alguns convidados "temporários" especiais, se sentava junta numa mesa, com Philip Johnson no centro, flanqueado pelos outros, que ele apelidava de "jovens arquitectos"[218]. Peter Eisenman, habitual participante destas sessões, decidiu organizar em Novembro de 1982, um evento académico baseado nestes encontros, que veio a ocorrer na University of Virginia em Charlottesville. Foram convidados vinte e cinco arquitectos proeminentes de então. Cada sessão consistia numa apresentação sucinta de dez minutos de um determinado projecto pelo seu autor, seguido de um momento dedicado à discussão e à contraposição argumentativa entre o apresentador e os restantes presentes na sala. Philip Johnson optou por apresentar o projecto que estava a desenvolver para Boston, o Internacional Place (1988), que

[216] Robert Hughes, "Doing their own thing", *TIME,* 08-01-1979

[217] Schulze ,[1994], 1996: 345

[218] *Idem*: 375



fig 228.Philip Johnson e John Burgee a apresentarem o projecto International Place

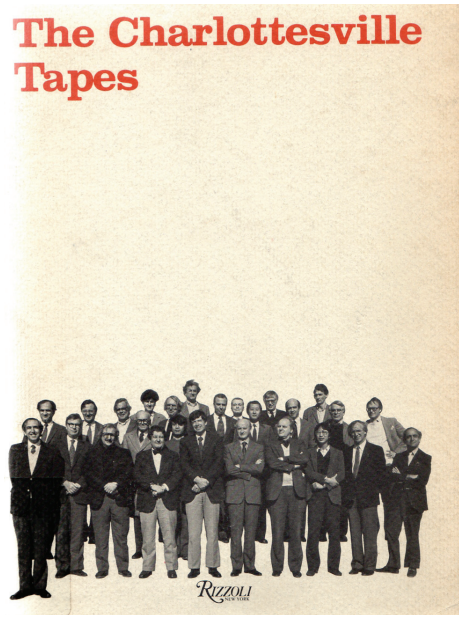


fig 229. *The Charlottesville Tapes*

consiste num complexo conformado por dois arranha-céus, articulados com seis volumes distintos que se adaptam ao perímetro irregular do terreno onde se encontram implantados[219]. Os interiores caracterizam-se pelo uso de pormenores neoclássicos. Outro aspecto predominante deste edifício é a abundância de "serlianas" na fachada. (Com um total que ronda as 500, talvez nunca um edifício tenha tido tantas "serlianas" em toda a história da arquitectura até hoje. Inclusivamente, talvez nem Sebastiano Sérlio, nem Andrea Palladio, juntos, tenham realizado tantas no conjunto da sua obra.) Após a apresentação realizada por Philip Johnson, este edifício foi alvo das mais variadas criticas, nomeadamente, por parte dos arquitectos Kevin Roche e Robert Krier. Na sua vaga de criticas, Robert Krier declarou: "Não precisamos mais de arranha-céus em nenhuma parte do mundo. Nem na América, nem noutro local." Eis que então, Philip Johnson friamente ripostou da seguinte maneira:

> "Eu li o seu livro [City Space in Theory and Practice] e concordo plenamente com o que lá está escrito, mas eu sou uma prostituta [*I am a whore*] e sou muito bem pago por projectar arranha-céus. Penso que andar de elevador é uma das experiências mais desagradáveis que se pode ter, e não vejo porque precisamos deles. Temos todo o espaço no mundo. Ao sobrevoarmos este país até nos pomos a pensar aonde é que se encontram as pessoas. "[220]

Não será difícil compreender que, de tudo o que foi dito neste conjunto de conferências, (e muita coisa foi dita) a frase " I am a whore", tenha sido a que suscitou maior impacto mediático. Seguidamente, choveram criticas acerca da postura profissional de Philip Johnson:

> "Penso que Johnson está a expressar o seu desdém pelas pessoas, e pela sociedade, mostrando que pode produzir absolutamente qualquer *design*, mesmo que insultuosamente desapropriado e fazer com que este seja construído." [221]

[219] Blake, 1996 (a): 216

[220] "I have read your book [City Space in Theory and Practice] and I agree with it completely, but I am a whore and I am paid very well for building high-rise buildings. I think that going into an elevator is one of the most unpleasant experiences a man can have, and I do not see why we need them. We have all the room in the world. If you fly over this country you wonder where all the people are." (Philip Johnson, 1982 *in, The Charlottesville Tapes,* 1985: 19)

[221] "I think Mr. Johnson is expressing his disdain for people, and for the society, by showing that he can produce absolutely any design, however insultingly inappropriate, and get it built." (Anthony Lewis, "The Golden Goose", 1986, *cit.* Schulze ,[1994], 1996)

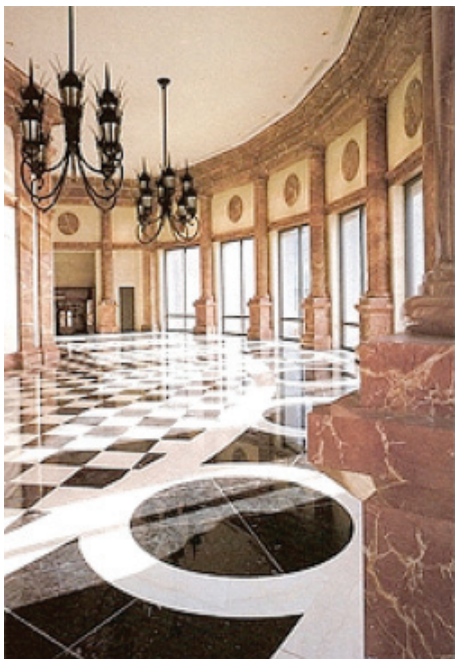


fig 230.Interiores do International Place em Boston



fig 231.Vista exterior do International Place em Boston



fig 232.Torre principal do International Place



fig 233.Presença de “serlianas” na fachada

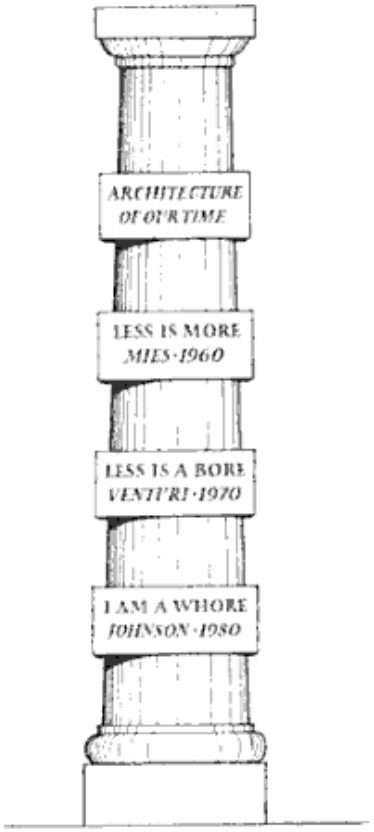


fig 234. Ian Hamilton Finlay, *Architecture of Our Time,*1984

Não é por acaso que Philip Johnson é considerado por muitos um dos mais mefistofélicos arquitectos. Acusado de superficialidade canibal por uns e de amoralidade por outros, Johnson foi um mestre da controvérsia e uma voz influente e provocante durante toda a sua carreira, desde a Glass House (New Canaan,1949) à Urban Glass House (Nova Iorque, 2005). Segundo Charles Jencks, Johnson voltou a repetir a frase em conferências, pelo menos mais cinco vezes[222]. A frase, por si só, não visava estabelecer uma relação com as anteriores frases "less is more" e "less is a bore". Tal relação foi realizada primeiro pelo artista Ian Hamilton Finlay, através de um desenho irónico, intitulado *Architecture of Our Time* (1984), que associa cada uma das frases, respectivamente, à década de 1960, 1970 e 1980. Recentemente, Bjarke Ingels, no seu livro *Yes is More,* 2009, recupera este encadear, complementando com o "more is more" de Rem Koolhaas, para se autopropor como sucessor, utilizando o "yes is more". Mas, centrando o assunto na frase "I am a whore", importa formular a questão de porque é que alguém se auto denomina prostituta? Esta frase encontra-se longe de ser inocente. Não visa apenas ser um cunhar-se a si mesmo, mas sim estabelecer um desmascarar daquilo que Johnson considerava ser a hipocrisia moral presente entre os arquitectos. Esta estratégia de depreciação pessoal usada por Philip Johnson, era frequente quando pretendia desarmar um público hostil às suas obras. Já em Londres, na década de 1960, perante uma plateia céptica em relação ao rumo desviado que a sua arquitectura estava a tomar, Johnson faz este discurso:

> "Hoje sinto-me envergonhado pelo trabalho terrivelmente disperso que faço e pela sua falta de orientação. Estou perfeitamente disposto a admitir que o vosso trabalho também não tem... Que é que podemos fazer? É muito bonito dizer que admiramos Mies e que a sua disciplina é algo de bom para as mentes mais jovens, mas e se uma pessoa se sentir aborrecida [if one is bored]?"[223]

[222] Charles Jencks *in* Booth & Jencks, 2005

[223] "Today I am ashamed for the terribly scattered work that I do, and its lack of direction. I am perfectly willing to admit that your work lacks it also…What can we do about it? It is all very well to say that we admire Mies, and that some discipline is a good thing for young minds, but what if one is bored…?" (Philip Johnson, 1960 *cit.* Schulze ,[1994], 1996: 270)

Mais sintomática ainda, foi a resposta que dirigiu a um estudante de arquitectura que lhe perguntou, “Podemos pensar que a sua arquitectura é uma arquitectura fácil?”; “Isso é porque eu sou um mau arquitecto.”[224] Estas depreciações irónicas e cínicas, encontram-se bastante estruturadas numa filosofia com raízes no pensamento de Nietzsche, descrente de uma verdade sólida e moral, Johnson começou a desenvolver o seu pensamento ainda no período anterior à célebre exposição *The International Style*, que co-organizou em 1932 no MOMA, consolidando-se durante o período da década de 1940. Estando a *verdade* posta em causa, restam a *arte* e a *retórica* como suportes fundamentais de orientação. Como refere Franz Schulze, na sua biografia dedicada a Johnson:

> “Moralidade estava mais relacionada com superioridade e inferioridade em vez de correcto e errado. (...) Não seria sem regras, mas as regras seriam regidas por uma postura *fashion*, como uma obra de arte, não descoberto, como uma descoberta científica. Arte é mais fiável que a ciência ou as metafísicas visto que, na sua capacidade de persuadir, não precisa de provas e as provas, em qualquer caso, são inatingíveis pela mente. Custou a Philip ter chegado a estas conclusões, que por sua vez reflectiram a sua interpretação de Nietzsche e dos Sofistas; ele também soube tirar um eventual proveito delas, através de uma química intricada que governou a composição do resto da sua vida.”[225]

Esta forma de interpretar a realidade, regeu a leitura que Johnson fazia das várias *tendências* arquitectónicas. O funcionalismo e as preocupações sociais, fortemente inerentes às ideias avançadas pelo Modernismo, não lhe interessavam. Para Johnson, as várias teorias do funcionalismo eram um obstáculo que afastava as pessoas da *arte* da arquitectura[226]. O que lhe fez despontar um enorme interesse na obra de Mies, foi o facto de esta não estar relacionada com constrangimentos

---

[224] “To the student’s question: ‘Some of us may feel that some of your buildings are facile?’ he counters, ‘That is because I am a bad architect’.” (*cit.* Denise Scott Brown, “High Boy: The Making of an Ecletic”, 1979 *in* Scott Brown, 2010: 93)

[225] “Morality was bound up with superiority and inferiority rather than with rightness and wrongness. (…) It would not be without rules, but the rules would be fashioned, like a work of art, not discovered, like a scientific finding. Art was more trustworthy than science or metaphysics since in its capacity to persuade, it did not need to prove, and proof, in any case, was unattainable by the mind. It cost Philip a good deal to come to these conclusions, all of which reflected his interpretation of Nietzsche and the Sophists; he also turned them to an immense eventual profit, by an intricate chemistry that governed the composition of the rest of his life.” (Schulze ,[1994], 1996: 146)

[226] *Idem*: 200

monetários nem "significância social"[227]. O "less is more" e o "less is a bore", são estetizados. O elemento crucial de análise e julgamento arquitectónicos é o gosto. Não os suportes baseados em "falácias éticas", como identificou o crítico britânico Geoffrey Scott na sua tese *The Architecture of Humanism*, que associam excelência, de forma irrelevante, com propósitos morais. "Para ele e para Philip, o elemento crucial na criação e julgamento de edifícios era o gosto. E o gosto, tal como a verdade, está além da medição ou da prova."[228] A teoria é mais castradora que instrutiva. O próprio Philip Johnson é bem explicito ao longo da sua carreira a vincar este aspecto. Em Berlim, 1993, afirma:

> "Estou apenas interessado na arte da arquitectura. Até a pintura me deixa pouco mais que estático, talvez com algumas excepções – Caspar David Friedrich, Paul Klee, Piero della Francesca. A política interessa-me apenas se viabiliza ou se impede a produção de belezas arquitectónicas."[229]

No ano seguinte, em Viena, enfatiza novamente o valor do gosto como elemento fundamental na avaliação arquitectónica:

> "Poderemos preferir o projecto de Mies van der Rohe para a Banhof de Friedrichstrasse ao projecto de Iofan para o Palácio dos Sovietes, mas quem é que consegue achar as estações funcionalistas do Ocidente mais atraentes que as estações de metro de Stalin? Todos estes pensamentos me confundem. Convencem-me cada vez mais que alegria, lágrimas e excitação, estão mais relacionadas com arquitectura que moralidades azedas ou causas e considerações políticas..." [230]

A apresentação feita em Charlottesville, (em que a frase "I am a whore" foi proferida), é um perfeito manifesto desta asserção, não só pelos comentários que Philip Johnson faz acerca dos projectos

---

[227] *Idem*: 68

[228] "Scott saw theory itself more enslaving to the architect than instructive. For him, and for Philip, the crucial element in creating and judging buildings was taste. And taste, like truth, was beyond measurement or proof." (*Idem*: 234)

[229] "I am interested only in the art of architecture. Even the art of painting leaves me less than ecstatic, perhaps with few exceptions- Caspar David Friedrich, Paul Klee, Piero della Francesca. Politics interests me only insofar as it fosters or impedes the production of architectural beauty." (Philip Johnson, "The production of architectural beauty", 1993 *in* Schulze,[1994], 1996: 412)

[230] "We might prefer Mies van der Rohe's Friedrichstrasse Banhof project to [Boris Mikhailovich] Iofan's Palace of the Soviet, but who can find the functionalist metro stations in the West more attractive than Stalin's monumental ones? All these thoughts confuse me. They convince me all the more that joy, tears, excitement have more to do with architecture than dour morality or political causes or considerations…" (Philip Johnson, "Political causes or considerations", 1993 *in* Schulze ,[1994], 1996: 418)

apresentados pelos outros arquitectos, os pontos que salienta, como também pelos argumentos que utiliza para se defender, chegando a responder a Cesar Pelli : “Eu não acredito em princípios, caso ainda não tenha reparado.”[231] Rem Koolhaas pergunta qual a base da escolha dos elementos arquitectónicos presentes no projecto e Philip Johnson responde: “Oh, não existe nenhuma.” Eis que então, logo de seguida, Peter Eisenman questiona se, perante uma mistura de “sólidos platónicos” com janelas serlianas e outros elementos contraditórios, não estariamos perante um *pastiche*. Philip Johnson peremptoriamente responde:

> Philip Johnson: “Não me preocupo com a palavra ‘pastiche’.”
>
> Peter Eisenman: “Não?”
>
> Philip Johnson: “Não, claro que não. Tu tens razão. Vocês os dois estão a colocar boas questões [Rem Koolhaas e Peter Eisenman]. O sacrifício de alguns dos valores que mencionaram é deliberado.”[232]

No fundo, o projecto é construído com base em opções individuais ou decorrentes do terreno de implantação e da sua forma irregular. Aqui se volta a colocar a questão do que é que “I am a whore” pretende significar. A frase quase que induz um sacrifício da integridade moral dos valores de um arquitecto, de modo a ceder às pressões executadas por um cliente autoritário, deixando-se vender. É dúbio pensar que realmente Philip Johnson tem assim tanta aversão a elevadores e a arranha-céus, como faz ironicamente crer. Apesar de habitar na famosa residência isolada Glass House em New Canaan, também teve escritórios no Seagram Building, mudando-se depois para o Lipstick Building (projectado pelo próprio), ambos em Nova Iorque. Uns anos após “afirmar” em Charlottesville a sua suposta

---

[231] “ I do not believe in principles, in case you haven’t noticed.” (Philip Johnson, 1982 *in The Charlottesville Tapes,* 1985: 15)

[232] “Philip Johnson: I do not mind the word ‘pastiche’.
Peter Eisenman: You don’t
Philip Johnson: No, of course not. You are quite right. You are making very good points, both of you. The sacrifice of some of those values that you mention is deliberate.” (*The Charlottesville Tapes,* 1985: 18)

aversão aos elevadores, comprou um apartamento no 11º andar[233], do qual elogiou satisfeito, as vistas para o "seu" AT&T Building. Mesmo sendo Philip Johnson uma pessoa algo peculiar, provavelmente não faria o percurso dos onze andares utilizando as escadas. No fundo, Johnson considerava os pontos abordados por Robert Krier, bastante secundários, tendo em conta o seu entendimento *nietzschiano* da arquitectura, transmitindo com cinismo essa mensagem em tom teatralmente autodepreciativo. Relativamente à questão do ser-se bem pago por projectar arranha-céus, Leo Krier, numa parte mais avançada da sessão de apresentações, refere que apreciava a franqueza de Philip Johnson e que o que tinha aprendido naquele dia, enquanto jovem arquitecto, tinha sido não acreditar em nada, excepto em fazer dinheiro. Aqui Johnson interrompeu-o para dizer:

> Philip Johnson: "Não sei quem é que tem estado a ouvir falar. Certamente que não foi a mim."
>
> Leon Krier: " Mas disse..."
>
> Philip Johnson: "Estou-me pouco importando com o dinheiro. Nunca me importei."[234]

Esta clarificação por parte de Johnson recoloca a necessidade de *prostituição* noutros parâmetros. Charles Jencks, na análise que faz da frase, entre outras coisas, sublinha a questão imanente entre arquitecto e cliente:

> "'I am a whore' significa muitas coisas. Para a segunda profissão mais antiga do mundo – corporações bem sucedidas tais como SOM e KPF ou qualquer uma com um *atelier* de generosas dimensões – claramente significa – 'Também são vocês, seus hipócritas'. Ele clarifica este ponto: 'Podemos rejeitar alguns projectos, tais como eles podem recusar algum cliente, mas por fim, temos de dizer que sim a alguém, se nos queremos

[233] Schulze ,[1994], 1996: 379

[234] "Philip Johnson: I don't know whom you have been listening to. Certainly not me.
Leon Krier: You said...
Philip Johnson: I don't give a damn about money. I never have."
(Philip Johnson, 1982 *in The Charlottesville Tapes,* 1985: 72)

manter no negócio."[235]

Porém, esta questão de Philip Johnson, dos seus valores, do cinismo e do impacto das suas afirmações, torna-se necessariamente ambígua no que diz respeito à sua relação com o cliente. No seu famoso texto "The Seven Crutches of Modern Architecture", 1954, Johnson por entre sete *muletas* utilizadas pelos arquitectos, (que, se por um lado afirma deverem ser contrariadas, por outro, assume que ele mesmo utiliza algumas), identifica uma muito específica:

> "Existe uma outra *muleta* muito má, com a qual vocês se vão deparar mais tarde na vossa carreira. Por favor, oiçam bem esta aqui: a *Muleta do Servir o Cliente.* Vocês podem escapar de todas as críticas se disserem 'Bem, o cliente queria daquela maneira'. [Raymond] Hood, um dos nossos grandes arquitectos, falava desta mesma forma. Ele era capaz de por um portal Gótico num arranha-céus e dizer 'Porque não? O cliente queria um portal Gótico num arranha-céus moderno e eu pus. Para que é que sou pago? Não estou aqui para satisfazer o meu cliente?' Tal como um dos rapazes me perguntou durante o jantar antes desta palestra, onde é que se estabelecem os limites? Quando é que os pedidos do cliente permitem uma rejeição e quando é que devemos ceder graciosamente? Tem de ficar bem claro, nas vossas cabeças, que servir o cliente é uma coisa e arte da arquitectura outra coisa."[236]

Numa versão diferente, contudo semelhante, Philip Johnson identifica aquilo que considera que poderiam ser sete *virtudes* do mundo contemporâneo, mas que, pela sua natureza, se tornam obstáculos para a "prática de arquitectura enquanto arte" (sempre constante a preocupação da arquitectura enquanto arte. "Art is more"):

---

[235] " 'I am a whore' means many things. For the second-oldest profession – corporate highfliers such as SOM and KPF or anyone with a large office – it clearly means – ' So are you, you hypocrites.' He clarifies this point: ' We can turn down some projects like they can turn down some client, but finally we've both got to say yes to someone if we want to stay in the business'." (Charles Jencks *in* Petit (ed.), 2009: 144)

[236] "Then there's another very bad crutch that you will get much later in your career. Please, please watch out for this one: the Crutch of Serving the Client. You can escape all criticism if you can say, 'Well, the client wanted in that way.' Mr. [Raymond] Hood, one of our really great architects, talked exactly that way. He would put a Gothic door on a skyscraper and say 'Why shouldn't I? The client wanted a Gothic door on the modern Skyscraper, and I put it on. Because what is my business? Am I not here to please my client?' As one of the boys asked me during the dinner before the lecture, where do you draw the line? When do the client's demands permit you to shoot him and when do you give in gracefully? It's got to be clear, back in your own mind, that serving the client is one thing and the art of architecture another." (Philip Johnson, "The Seven Crutches of Modern Architecture", 1954 *in* Johnson, 1979: 139)

> "Só nos podemos realizar enquanto artistas na medida em que os nossos clientes nos permitirem. Não podemos esperar que eles se tornem num Medicis ou num Papa Júlio do dia para a noite. Não podemos deslocar-nos do nossos tempo. Mas, não poderemos nós lutar apenas um pouco mais pela arte – pela *nossa* arte – que aquilo que lutamos? Em vez de lutarmos pela nossa arte o que é que fazemos? Não só como artistas individuais, mas também sob a bandeira da nossa organização profissional, a A.I.A. Oferecemo-nos como uma profissão de 'serviço', uma humilhante linguagem de vendedor. Um *shibboleth*! *Serviço* é certamente uma virtude, e, quão terríveis arquitectos seriamos nós, se não servíssemos. Mas até que ponto deve chegar o serviço?" [237]

Todos estas marcas de discurso, que culminam na afirmação: "Os clientes são tão horríveis. Só existe um bom cliente: sou eu"[238], levar-nos-iam a equacionar uma forte resistência a pressões formais de clientes, ou a que Philip Johnson "não colocasse um portal Gótico num arranha-céus", porém, na década de 1970 e 1980, Johnson fez muito mais que colocar um portal Gótico, em mais do que um projecto, e o International Place é um manifesto dessa permissividade. Até que ponto se poderá pôr em causa a integridade do arquitecto neste caso? Até que ponto, ao longo da sua carreira, Johnson colocou os seus valores em causa? A verdade é que, não obstante as suas polémicas aventuras que resvalaram entre uma admiração pelo nacional socialismo alemão e algum anti-semitismo, Johnson, prontamente se esforçou por diluir esse seu período da história, "mudando", e chegando mesmo a construir duas sinagogas nos Estados Unidos da América e uma central nuclear em Israel. Contudo, não obstante as idiossincrasias dos vários clientes com que se deparou, estas não se revelaram obstáculos para que Johnson construísse a *sua* arquitectura, com a *sua* arte. O facto de Philip Johnson abraçar convictamente a mudança, sendo Heraclito um dos seus filósofos preferidos, que frequentemente citava



fig 235. Central Nuclear projectada por Philip Johnso (Rehovot, 1960)



fig 236.Kneses Tifereth Israel, (Port Chester, 1956)

[237] "We can only accomplish as artists what our patrons will stand still for. We cannot expect them to change to Medicis and Pope Juliuses overnight. We cannot step out of our times. But could we not fight just a little bit harder for art- for *our* art- than we do? Instead of fighting for our art, what do we do? And not just as individual artists, but even under the banner of our professional organization, the A.I.A. We offer ourselves as a 'service' profession, a humiliating, salesmanlike verbiage. A shibboleth indeed! *Service* is certainly a virtue, and terrible architects we would be, if we did not serve. By all means service. But how far does service go?" (Philip Johnson, "The Seven Shibboleths of Our Profession", 1962 *in* Johnson, 1979: 147)

[238] " 'Clients are so awful', he said. 'There is only one good client: that's me.' " (Philip Johnson, 1996 *cit.* Emmanuel Petit *in* Petit (ed.), 2009: 4)

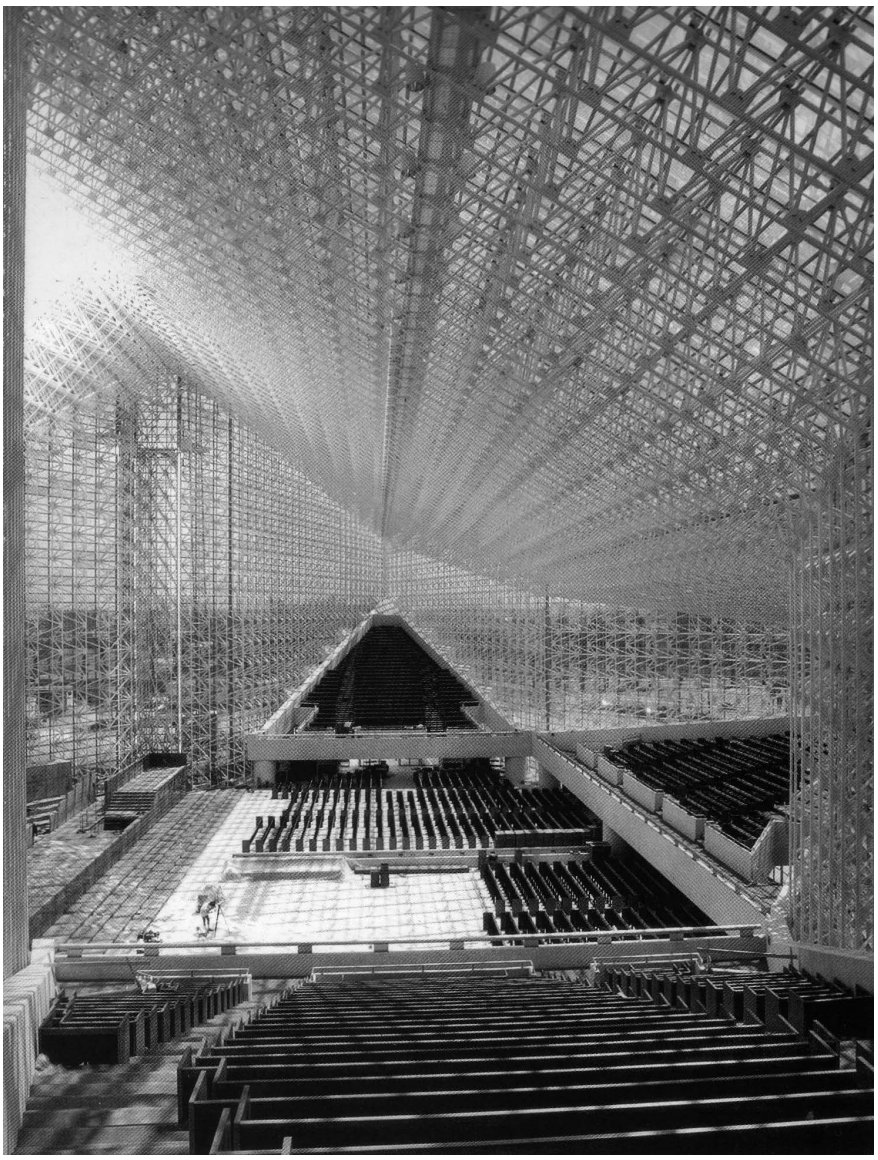


fig 237.Crystal Chatedral (Garden Grove, 1980)

–"Tudo flui, nada permanece; tudo dá lugar a algo e nada se mantém fixo."[239] – permitiu-lhe experimentar diversas formas de *arte* e conciliá-las com os requerimentos do cliente. No caso da Crystal Chatedral (Garden Grove, 1980); foi construída em vidro, porque assim o pediu o reverendo Dr. Robert H. Schuller. No Pennzoil Place (Houston, 1976), Johnson executou dois prismas cortados no topo, de modo a corresponder aos desejos de Gerald D. Hines, director da empresa, de ter um edifício com identidade marcante, sendo a sua altura algo menos relevante, visto que mais tarde ou mais cedo se tornaria obsoleta[240]. No PPG (Pittsburgh Plate Glass) Company Corporate Headquarters

[239] "Everything flows and nothing abides; everything gives way and nothing stays fixed." (Schulze ,[1994], 1996: 419)

[240] *Idem*: 326

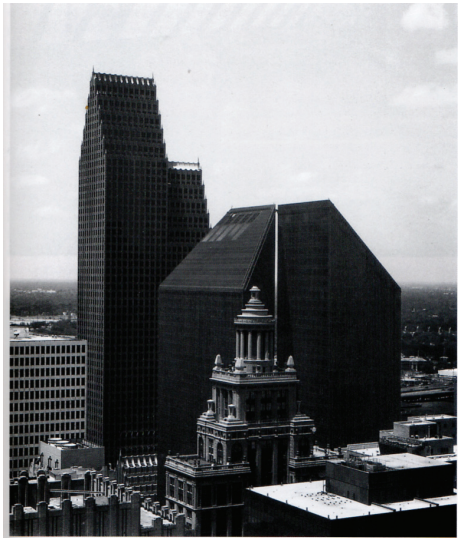


fig 238.Pennzoil Place (Houston, 1976)



fig 239.PPG Company Corporate Headquarters (Pittsburgh, 1984)

(Pittsburgh, 1984) optou por vidro como material de revestimento, visto que o cliente era um fabricante desse mesmo material[241]. No AT&T, o cliente pediu especificamente, para que não fosse construída mais uma *caixa de vidro* como o Seagram Building[242]. Philip Johnson, tirou proveito da situação, construiu um edifício revestido a mármore, com a sua cobertura peculiar e o edifício foi considerado uma obra de arte (pelo menos na época em que foi construído). Não obstante a moral de Philip Johnson guiar-se por pressupostos que aos nossos olhos (ou pelo menos aos de muita gente), sejam percepcionados como *amorais*, a verdade é que não deixou de seguir a sua moral, que confina a arquitectura a um objecto de esplendor monumental, a *arte*. Apesar do acolhimento da *mudança* e de participar em 1932 na organização da exposição *International Style* e, em 1988, contribuir para a organização da exposição *Desconstrutivist Architecture: Eight Architects*, existe um ponto comum na postura de Johnson para com estas exposições, como Peter Eisenman faz questão de afirmar:

> "É razoável especular aqui acerca da preternatural indisposição de Johnson para com a teoria e a teorização, provavelmente porque preferia história e historicização. Isto deu-lhe algo que seria equivalente a um *free pass*, que consiste num *free play* estético. (...) A preferência de Johnson para com a estética no contexto das duas exposições, não só nega a ideologia, como se torna ela mesmo ideológica. "[243]

No International Place, este "*free play*" que Eisenman aborda, encontra-se bem subjacente, sendo que a única imposição apontada e enfatizada por Johnson, era o terreno e a circunstância que o envolve. Segundo o mesmo, a liberdade de formas não condiciona o funcionamento do edifício, visto que os arranha céus, são edifícios "muito mais maleáveis que aquilo que os clientes dizem"[244], apontando como exemplo o edifício que realizou para a Pennzoil, do qual

---

[241] *Idem*: 359

[242] *Idem*: 346

[243] "It is reasonable here to speculate on Johnson's preternatural dislike of theory and theorizing probably because he much preferred history and historicizing. This gave him what amounted to a free pass, that is, an aesthetic free play. (…) Johnson's bias toward the aesthetic in the context of the two exhibitions not only denies ideology but becomes ideological itself." (Peter Eisenman *in* Petit (ed.), 2009: 227)

[244] *The Charlottesville Tapes,* 1985: 15

disseram que nunca se arrendariam os espaços mais pequenos, mas que, na realidade, vieram a ser arrendados por um preço mais alto que os espaços mais vulgares. Poder-se-á acusar o arquitecto de *prostituição*? Apesar do jogo de formas que impera no edifício, este não foi imposto pelo cliente. Em resposta à pergunta "Was he a whore?", não poderemos deixar de equacionar que talvez, mais que um acto de *prostituição* terá sido um acto de *masturbação* e, ainda assim, não displicente de todo. Numa vertente mais global, a cedência ao sensacionalismo mediático, ao cinismo, a uma postura *fashion*, ao impacto de algo em detrimento do real sentido que esse algo contém, coaduna-se com aquilo que Schulze indica como uma visão sustentada no pluralismo dos filósofos Sofistas que, perante a aceitabilidade de várias posições, sem que haja a possibilidade de uma obtenção de "prova" num sentido dialéctico, conferem à retórica e ao poder de persuasão o papel preponderante[245]. Ironicamente, talvez se possa considerar Philip Johnson um dos arquitectos mais íntegros.

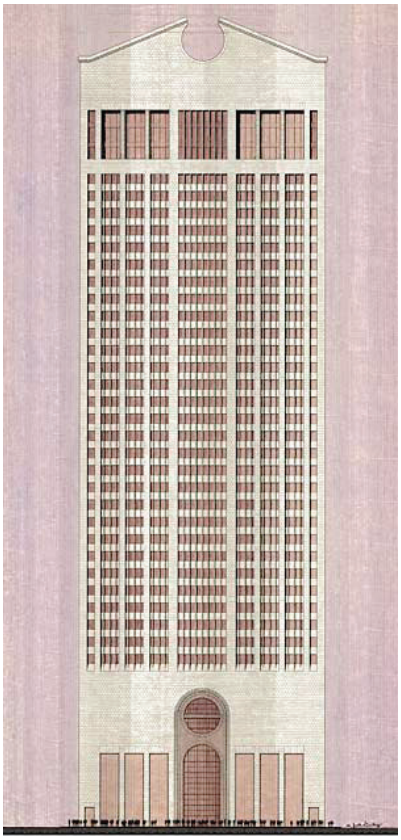

fig 240.AT&T Building


fig 241.Seagram Building

[245] Schulze ,[1994], 1996: 419

3.2 – Philip Johnson, Venturi & Scott Brown e Mies



fig 242.Cadeira desenhada por Mies van der Rohe para o Pavilhão de Barcelona



fig 243.Cadeira desenhada por Venturi & Scott Brown para a Knoll

Philip Johnson, como já foi referido, teve uma presença fundamental quer na divulgação do "less is more", quer no formular do "less is a bore". Em 1947, publicou a biografia de Mies, que constitui talvez o primeiro documento escrito oficial em que lhe é atribuída a frase "less is more". Durante a década de 1960, refere em várias conferências o facto de estar "*bored*" com a arquitectura de Mies, do qual o "less is a bore" se tornou uma variação (curiosamente usada contra o próprio Philip Johnson na casa Willey, pela sua estratégia de distribuição e expressão binuclear ser um exemplo de simplismo redutor). Por um lado, as suas primeiras obras têm uma matriz estilística fortemente miesiana, sendo na época frequentemente apelidado de *Mies van der Johnson*. Por outro lado, tornou-se um discípulo rebelde, ainda no período da sua colaboração com Mies van der Rohe no Seagram Building, procurando novos caminhos e orientações para a sua arquitectura e tirando partido de alguns pontos que começaram a ser introduzidos por Venturi & Scott Brown, no advento do pós-modernismo. Na sua Glass House, mobilou o espaço principal com cadeiras desenhadas por Mies. No apartamento que comprou e redesenhou em Nova Iorque, na década de 1980, optou pela utilização de cadeiras desenhadas por Venturi & Scott Brown. Se, no caso de Mies, é inegável o seu contributo para a projecção do arquitecto alemão nos Estados Unidos da América (EUA), no caso de Robert Venturi, apoiou, através do Museum of Modern Art, a publicação do *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) e citou-o muitas vezes como uma influência. Na sua introdução à reedição de 1995 do livro *The International Style* (1932), fez questão de referir e explicar as suas transições entre Mies e Venturi:

> "Eu fui um discípulo devoto de Mies e do Estilo [Internacional]. O Estilo durou claramente através da década de 1950, mas então, tornei-me *bored* com ele. A minha reacção foi como a de um anti-pai. Anti-Mies. Anti-Moderno. Juntei-me àquilo que Robert A. M. Stern e Robert Venturi estavam a fazer, avançando com a ideia da continuidade da história, a partir do qual algo se pode aprender. Sendo um historiador primeiro e um arquitecto depois, achei a ideia apelativa. Saltei para o livro de Venturi, *Complexity and Contradiction*

in Architecture, nos primórdios da década de 1960. Mas eu sou um *saltitão* de qualquer das maneiras. Interessei-me por Schinckel, Classicismo e Ledoux ainda antes de me ter interessado pela arquitectura moderna." [246]

Philip Johnson teve o primeiro fascínio pela obra de Mies, através do livro de Gustav Platz, *Baukunst des neuesten Zeit.*[247] Curiosamente, numa das suas viagens europeias, em 1929, Philip Johnson visitou o Weissenhof em Stuttgart, cujo edifício principal e organização urbana tiveram a assinatura de Mies. No entanto, nas descrições entusiasmadas do jovem Johnson, apenas existe referência a "Le Corbusier, Gropius e Oud, os três maiores arquitectos vivos".[248] Aparentemente Mies passou-lhe despercebido. Porém, no verão de 1930, Johnson numa viagem a Berlim conhece pessoalmente Mies van der Rohe. O facto da arquitectura de Mies ter uma forte preocupação estética, não sendo um arquitecto associado ao extremo funcionalismo radical, desde logo atraiu Philip Johnson. Uma arquitectura com arte. "Mies é o maior homem que conheci" – escreveu pouco tempo depois[249]. Durante esse mesmo verão, Philip Johnson encomendou a Mies van der Rohe e Lily Reich o desenho dos interiores do apartamento que comprara recentemente em Nova Iorque[250] e conheceu a casa Tugendhat na companhia do próprio Mies, que, segundo Johnson, ainda não a tinha visitado[251]. "É, sem dúvida, a casa com melhor aspecto no mundo."[252] Nos anos seguintes, Johnson também tentou que Mies desenhasse uma casa e organizasse a exposição de 1932, *Modern Architecture: International Exhibition.* Mies não veio a realizar estes dois projectos, pensa-se que talvez devido à sua aversão a viagens. Contudo, Mies

[246] "I was a devoted disciple of Mies and of the Style. The Style lasted clearly through the 1950s, but then I got bored with it. My reaction was an anti-father one. Anti-Mies. Anti-Modern. I joined in with what Robert A. M. Stern and Robert Venturi were doing, putting forth the continuity of history as something that could be learned from. Being an historian first and an architect afterward, I found the idea appealing. I jumped at Venturi's book, *Complexity and Contradiction in Architecture,* in the early sixties. But I'm a jumperarounder anyhow. I was interested in Schinkel, Classicism and Ledoux before I was interested in modern architecture." (Philip Johnson, "Foreword to the 1995 Edition", 1995 *in* HITCHCOCK & JOHNSON, 1995: 15)

[247] Schulze, 1986: 183

[248] "my first view of things by Le Corbusier, Gropius and Oud, the three greatest living architects." (Philip Johnson, 1929, *cit.* Schulze, [1994], 1996: 52)

[249] Schulze, [1994], 1996: 69

[250] Varnelis (ed.) , 2008: 44

[251] Schulze, [1994], 1996: 68

[252] *Idem*: 68

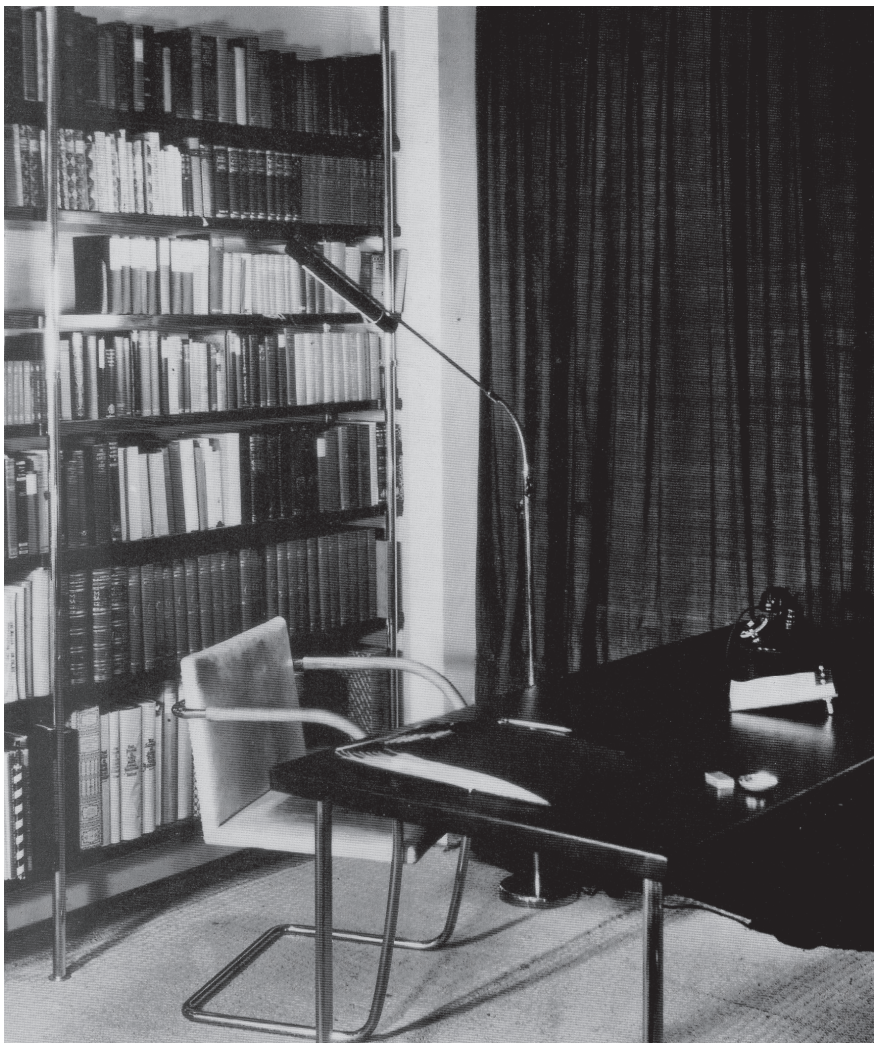


fig 244.Apartamento de Philip Johnson com interiores desenhados por Mies van der Rohe

tardava em responder às constantes cartas de Johnson e do Museum of Modern Art, talvez sentindo-se importunado por aquilo que apelidou de "Invasão Americana".[253] Mies e Johnson ainda se encontraram várias vezes antes do eclodir da II Guerra, realizando várias pequenas viagens juntos nos arredores de Berlim[254]. Quando a exposição de 1932 foi realizada, Mies sobressaiu. A exposição enfatizava bastante a questão do "estilo". A forte incidência nas obras de Mies, relacionava-se com questões compositivas e estéticas. Um "inovador estético"[255], juntamente com Le Corbusier, J.J.P. Oud e Walter Gropius. Após a realização da exposição, a Alemanha já se encontrava no período de governação nacional socialista. Johnson, que a certa altura da sua vida partilhou alguns dos fundamentos nacionais socialistas,

[253] *Idem*: 74 e Schulze, 1986: 185

[254] Varnelis (ed.), 2008: 73

[255] Hitchcock & Johnson, 1995: 48



fig 245.Exposição de 1932, *Modern Architecture: International Exhibition*

chegando mesmo a assistir a um comício de Adolf Hitler, publicou em 1933 um artigo, no qual defendia que Mies van der Rohe, com o seu projecto para o Reichsbank (Berlim, 1933), seria o arquitecto ideal para representar os novos ideais do regime :

> "Um Reichsbank de qualidade e moderno vai satisfazer o novo desejo de monumentalidade e, sobretudo, irá provar aos intelectuais alemães e aos países estrangeiros que a nova Alemanha não está empenhada em destruir todas as esplêndidas realizações modernas que, no campo das artes, se têm vindo a desenvolver durante os últimos anos."[256]

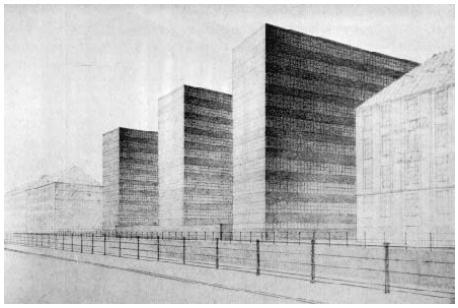


fig 246.Reichsbank (Berlim, 1933)

Johnson errou. A postura nazi tornou-se veementemente contra a arte moderna, tornando a situação insustentável para Mies, que, após ter tido uma proposta para leccionar em Harvard, (que acabou por não se consumar, tendo sido o lugar oferecido a Gropius), recebeu uma outra proposta para se tornar director do Ilinois Institute of Technology (IIT), que não recusou, trocando Berlim por Chicago. Johnson foi visitando Mies a Chicago, tendo acesso aos seus desenhos, projectos e pormenores construtivos. Apesar de Mies ser o director do IIT, Johnson opta por se formar como arquitecto na universidade de Harvard. Em 1942, realiza a sua primeira obra, a casa em Ash Street (Harvard), marcadamente influenciada pelas casas pátio de Mies, mobilada com peças desenhadas por Mies, não realizada em tijolo, mas sim em painéis prefabricados de madeira, que melhor respondiam aos interesses defendidos pelo Departamento de Arquitectura de Harvard (sendo esta obra realizada no âmbito da tese final de Philip Johnson)[257]. Neste sentido, a obra reflecte um custo mais económico (less is more), mas perde no carácter *firmitas*, que tanto caracterizam as obras de Mies. Apesar do seu jogo de planos flutuantes, as obras de Mies adquirem uma suave leveza perene e robusta. Se na casa em Ash Street o factor monumentalidade, que Philip Johnson tanto apreciava e apreciará, não se encontra sublinhado, o factor de subversão artística já se encontra bem patente, sendo um claro elemento que sobressai no seu contexto,

[256] "Un Reichsbank de calidad y moderno satisfará el nuevo deseo de monumentalidad y, sobre todo, probará a los intelectuales alemanes y a los países extranjeros que la nueva Alemania no está empeñada en destruir todas las espléndidas realizaciones modernas que, en el campo de las artes, se han ido desarrollando durante los últimos años."(Philip Johnson ,1933, *cit.* Schulze, 1986: 204)

[257] Jenkins & Mohney, 2001: 26



fig 247.Ash Street House (Harvard, 1942)

entre as típicas casas ecléticas norte-americanas que caracterizam os ambientes de baixa densidade residencial. Em Setembro de 1947, um importante evento reforçará a posição de Philip Johnson e Mies van der Rohe, enquanto autoridades de referência nos EUA. Johnson convidou Mies para realizar uma exposição monográfica no MoMA, que acabou por se realizar com enorme sucesso e impacto[258]. Nesta exposição encontravam-se desenhos para um projecto de uma casa revestida simplesmente com paredes de vidro. Johnson, entre as muitas influências que refere no seu projecto da Glass House (New Canaan, 1949), aborda o facto de a ideia original de conceber uma casa de vidro ter vindo de Mies[259]. Ironicamente, Mies nunca tinha construído nem uma casa pátio, nem uma casa de vidro, sendo o importante impulsionador dos dois conceitos. Johnson, enquanto discípulo dispôs das oportunidades que Mies não dispôs. Mas seis meses depois da Glass House estar completa, iniciou-se a construção da casa Farnsworth (Plano, 1951). As duas casas tocam-se em vários pontos, nomeadamente no tratamento do espaço interior de forma assimétrica, mas também em diferenças substanciais, como no facto da casa Farnsworth ter o posicionamento dos perfis estruturais ao longo da laje, enfatizando um carácter contemporâneo, e, a Glass House,

[258] Schulze, [1994], 1996: 178

[259] Philip Johnson, “House at New Canaan, Connecticut”, 1950, *in* Johnson: 1979: 219

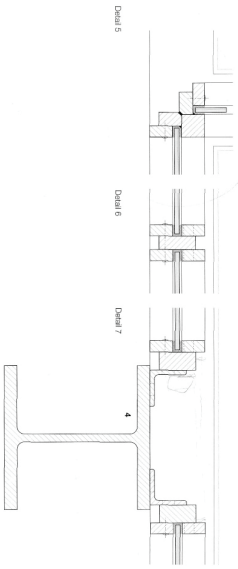


fig 248.Pormenor de pilar na casa Farnsworth



fig 249.Casa Farnsworth

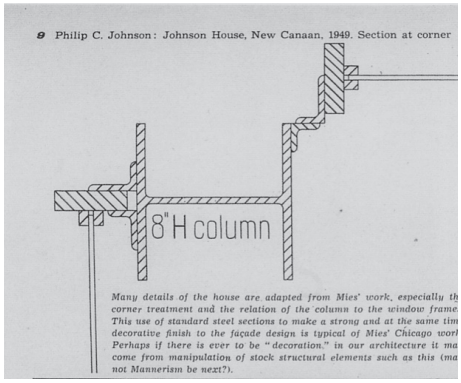


fig 250.Pormenor de pilar na Glass House



fig 251.Glass House

vincar afirmadamente os *cantos*, enfatizando um carácter clássico, também implícito na casa Farnsworth de forma menos pronunciada e mais integrada. Frampton, numa análise às duas casas, sublinha o carácter *tectónico* da casa Farnsworth e o carácter *cénico* da Glass House. Embora a casa fosse inspirada conscientemente no ponto de partida de Mies, que consiste numa preocupação com a expressão da sua lógica estrutural, a Glass House, antecipa a adaptação por parte de Johnson, da sintaxe de Mies para propósitos decorativos.[260] Na década de 1950, inicia-se um afastamento entre os dois arquitectos. Johnson mantém o desenho de projectos com uma linguagem estilisticamente

[260] Frampton, [1980], 2007: 240



fig 252.Leonhardt House de Philip Johnson

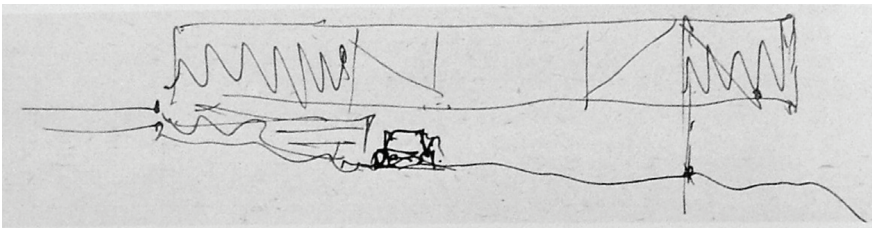


fig 253.Esquiço de Mies para uma casa na colina (1934)

miesiana, como na Rockefeller Guest House (New York, 1953) ou na Leonhardt House (Long Island, New York, 1956)[261], que consiste numa interpretação quase literal do esquiço que Mies tinha realizado para um projecto de uma casa numa colina (1934), ou o projecto para a casa William A.M. Burden (1956), claramente influenciada na casa 50x50 (1951)[262]. Também de referir o *campus* da University of Saint Thomas (Houston, 1957). Porém, paralelamente começam a surgir outro género de projectos. Em 1953, Johnson realiza um projecto com pavilhões circulares, claramente mais influenciado por Frank Lloyd Whright que por Mies van der Rohe: o projecto da John Lucas House (1953). O acto mais consciente e simbólico desta viragem, talvez seja representado pelas alterações que Johnson realizou nos interiores da Guest House em 1953, acrescentando à sua estrutura um corpo abobadado independente[263] (Less is a bore), composto por

[261] Jenkins & Mohney, 2001: 139

[262] *Idem*: 165

[263] *Idem*: 240

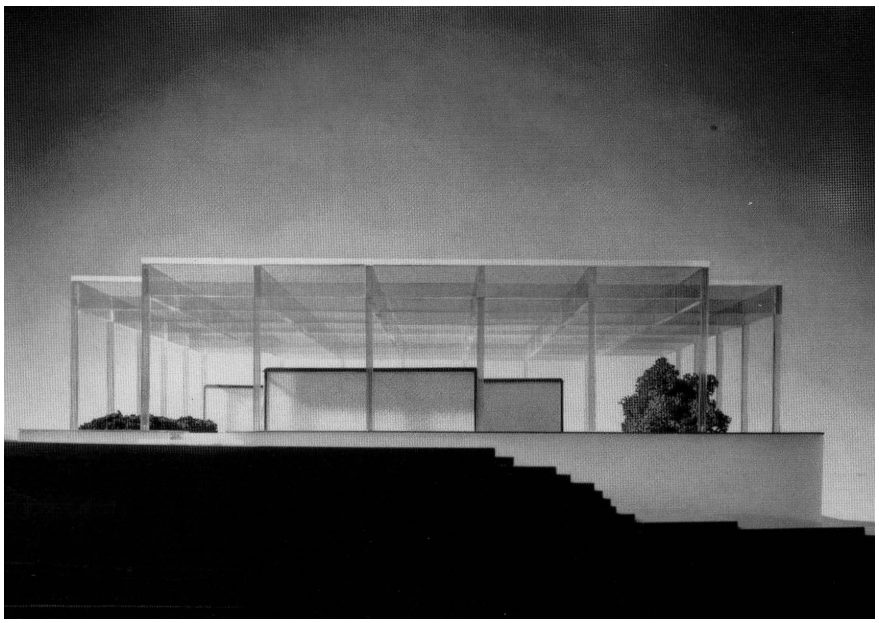


fig 254.Projecto para a casa William A.M. Burden (1956) de Philip Johnson

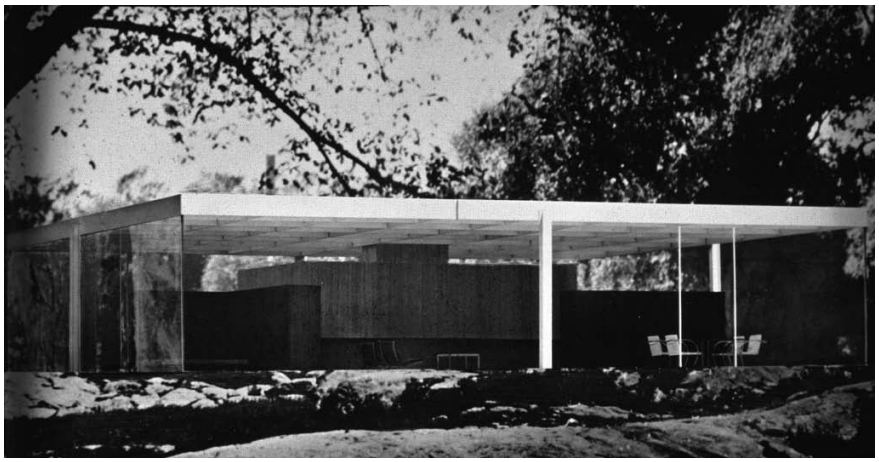


fig 255.Projecto para a casa 50 x 50 (1951) de Mies van der Rohe

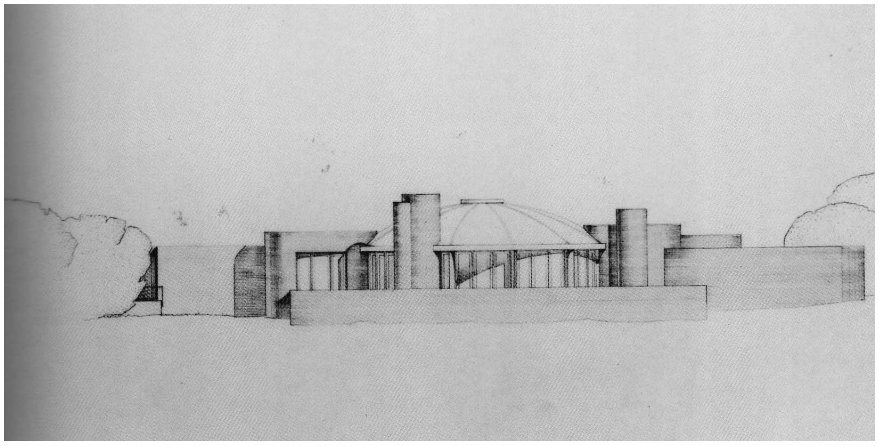


fig 256. Projecto para a John Lucas House de Philip Johnson (1953)

elementos curvos romantizados. Um elemento semelhante ao que realiza numa outra escala na Knesses Tifereth Israel Synagoge (Port Chester, New York, 1956). Um projecto igualmente bem representativo desta transição é o projecto da Mann House (1956). Neste projecto, uma fachada realizada à maneira de Mies, com a modulação expressa pela marcação vertical de perfis "I", é transposta por um acrescento de uma segunda fachada de mármore com o topo rematado por três imponentes arcos. Uma postura semelhante às Ecletic Houses (1977), que Venturi & Scott Brown viriam a desenvolver mais tarde. As formas arqueadas, juntamente com as cúpulas, são elementos que vão surgindo na obra de Johnson e que remetem para o desejo de plasmar um arquétipo de arquitectura mais literalmente próximo do classicismo, contrapondo às formas de Mies (que, se por um lado



fig 257. Projecto para a Mann House de Philip Johnson (1956)

conseguem ser profundamente clássicas a nível de organização dos seus elementos, por outro, são tão radicalmente modernas). Por vezes, o desejo de *classicização* surge sob a forma de acrescentos ornamentais. Outras vezes, como no caso desta fase de Johnson, surge como uma estrutura com um *design* estilizado que nos remete para um neoclássico contemporâneo. Serão os tripórticos arqueados de Philip Johnson, presentes na casa Henry Beck Jr. (1961), ou no Water Pavilion (New Canaan, 1962) menos "less is more", que, por exemplo, a estrutura com perfis "I" da McCormick House (Helmurst, 1952)? Foi durante este período de transição, em 1954, que Philis Lambert, filha de Samuel Bronfman, chefe executivo da Joseph E. Seagram and Sons Corporation, se dirigiu a Johnson, para que este lhe indicasse qual o arquitecto mais adequado para projectar o Seagram Building[264]. A decisão recaiu sobre Mies van der Rohe, que, de modo a agradecer tudo o que Philip Johnson tinha feito por ele, pediu que este participasse também no projecto[265]; assim foi. Esta aliança projectual, suscitou o ocorrer de vários episódios e possibilitou a Johnson tomar um conhecimento mais profundo do método de trabalho de Mies. Um dos mais relevantes episódios, sucedeu aquando de uma visita de Mies à Glass House. Entre bebidas e conversas, Mies van der Rohe, apontou defeitos à casa, dando a entender que se tratava de uma má cópia, com pormenores pobres e mal resolvidos[266]. Philip Johnson contrapôs friamente, perguntando a Mies, o que via de especial na obra de um dos seus arquitectos mais admirados – Hendrik Berlage:



fig 258.Philip Johnson, Mies van der Rohe e Philis Lambert

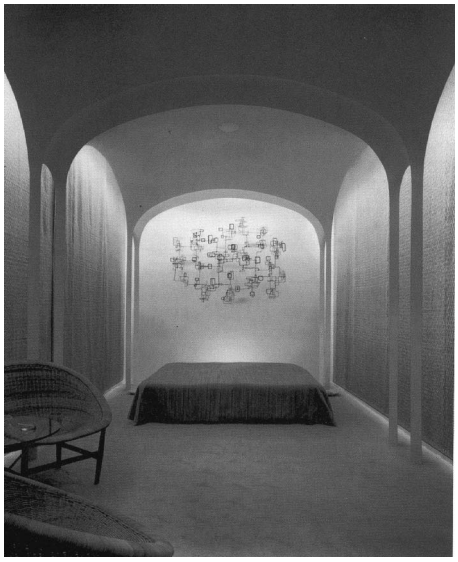


fig 259.Interior da Guest House

> "Tenho estado para lhe perguntar acerca de Berlage e da Bolsa de Valores que construiu em Amsterdam. Toda a decoração misturada com alvenaria e metal...tendo em conta o seu amor pela estrutura pura, não consigo compreender o que vê nele."[267]

Após este confronto, Mies recusou-se a pernoitar na Guest House, como seria suposto e arranjou outro sítio onde ficar. No dia seguinte,

[264] Schulze, [1994], 1996: 242

[265] *Idem*: 244

[266] Schulze, 1986: 183

[267] "I've been meaning to ask you about Berlage and the Stock Exchange he put in Amsterdam. All the decoration mixed up with masonry and metal…in view of your love of pure structure, I am at a loss to comprehend what you see in him or it" (Philip Johnson, 1954, *cit.* Schulze, [1994], 1996: 245)

de retorno ao trabalho, o incidente não quebrou a rotina e ambos, pelo menos superficialmente, continuaram a colaboração, como se nada tivesse acontecido. Mas, posteriormente à realização do Seagram Building, a distância entre os dois arquitectos aumentou. Johnson afirmou numerosas vezes o facto de estar "bored" com a arquitectura de Mies, porém nunca deixou de admirar o seu mestre, reconhecendo as suas inegáveis qualidades enquanto arquitecto. Porém, a opinião de Mies em relação a Philip Johnson, era completamente diferente. Numa entrevista realizada em 1968 por Dirk Lohan a Mies van der Rohe, a certa altura falou-se de Philip Johnson:

> "Lohan: [Philip Johnson] era um historiador ou um arquitecto?
>
> Mies: Nenhuma das duas coisas. Nada em absoluto. Apenas tinha estudado em Harvard e mais tarde entrou em contacto com o Museum of Modern Art de New York. De modo que, se quisesse destacar algo poderia chamar-lhe historiador.
>
> (...)
>
> Lohan: Queria dizer que estava muitas vezes contigo em Berlim.
>
> Mies: Sim, vinha aqui [a Chicago] de vez em quando. Vasculhava todos os pormenores e copiava-os. As falhas que cometia nos pormenores deviam-se ao facto de não os ter trabalho seriamente. Apenas os tinha cheirado." [268]

Esta dureza de Mies para com Johnson, é contraposta por Philip Johnson da seguinte maneira:

> "Não sou tão bom escolástico como Hitchcock, nem tenho um olho tão bom como Alfred Barr. E não ou tão bom como Mies. Mas eu mudei e penso que mudei o clima da arquitectura neste país."[269]

---

[268] Lohan: "Era un historiador o arquitecto?"
Mies: "Ninguna de las dos cosas. Nada en absoluto. Solamente había estudiado en Harvard y más tarde entró en contacto con el Museo de Arte Moderno de Nueva York. De modo que entonces y ahora se podría llamar historiador, si quisiera resaltar algo."
(…)
Lohan: "Quería decir que habia estado muy a menudo contigo en Berlin."
Mies: " Sí que venía por aquí [Chicago] de vez en cuando. Curioseaba todos los detalles y los copiaba. Las faltas que cometía en los detalles se debían a que no los había trabajado seriamente, sino que sólo los había olfateado."
(Mies van der Rohe & Dirk Lohan, 1968, *in* Schulze, 1986: 292)

[269] "I'm not, however, as good a scholar as Hitchcock or as good an eye as Alfred Barr. And I'm not as good as Mies. But I have changed and I think I do change the climate of architecture in this country." (Philip Johnson, *cit.* Schulze, [1994], 1996: 420)

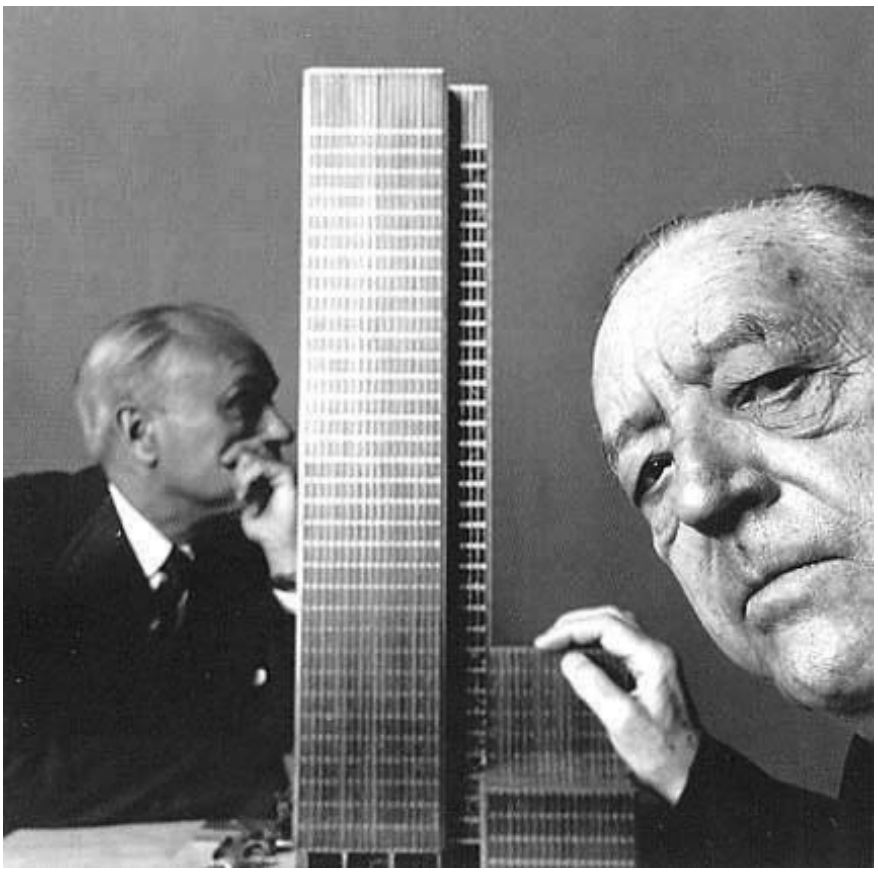


fig 260.Mies van der Rohe e Philip Johnson com maquete do Seagram Building

Coloca-se, em certa medida, a questão de saber até que ponto pode ser pertinente afirmar a “mudança”, com a qual Philip Johnson tanto se identifica, como elemento ausente na obra de Mies. Como já foi confrontado neste trabalho, a obra de Mies van der Rohe, sofreu enormes “mudanças” ao longo da sua carreira, desde as suas casas “românticas” iniciais, à fluidez espacial dos seus projectos dos anos de 1920 e à apoteose do aço, transposta nos edifícios construídos durante a sua fase norte-americana. Por outro lado Mies afirmou que: “A verdadeira arte de construção é sempre objectiva e expressa a estrutura interna da época da qual emerge”[270]. Como Fernando Espuelas refere, esta concepção da arquitectura como fruto de uma época leva à negação do subjectivismo[271], subjectivismo esse, que Philip Johnson tanto defendia, usando frequentemente como principal exemplo, o próprio Mies van der Rohe:

[270] “True building art is always objective and expresses the inner structure of the epoch out of which it arises.” (Mies van der Rohe, “Building art of our time: My professional career”, 1965, *in* Neumeyer, 1991: 157)

[271] Espuelas, 1999: 52

> "Eu não penso que ele seja tão consciente dos seus próprios motivos. Para mim, ele é um homem muito emocional, que trabalha com a sua paixão e que depois diz 'Tudo o que fiz foi construir o mais simples possível aquilo que se poderia pedir para fazer, com materiais duráveis'."[272]

O conceito de época é de difícil definição. Mies contrapôs ao conceito de época o conceito de tempo. A arquitectura pertence a uma época e não a um tempo: "Depois de ter entendido isso, já não me importavam os modismos na arquitectura. Eu queria encontrar os princípios mais profundos."[273]E se numa época estes conceitos de tempo e época coincidirem? Terá um arquitecto melhor expresso a vontade de uma época, caracterizada pelo advento dos *media*, da televisão, de Hollywood, da publicidade e do insaciável consumismo, tão próprios da segunda metade do século XX, que o prosélito e objectivamente subjectivo Philip Johnson? Mies reage desta forma à seguinte questão:

> Peter Blake: "Para muitos grandes artistas (incluindo alguns arquitectos), a reacção natural frente ao nosso tempo é a rebeldia e a diferenciação. É perdoável que um arquitecto reaja ao seu tempo diferenciando-se dele?"
>
> Mies van der Rohe: "Não, acho que não. Acho que não pode, de modo que é impossível tentá-lo. Mas ao mesmo tempo também não acho que tudo tenha que ser igual."[274]

E se a rebeldia e diferenciação forem consideradas fruto de uma época? Não terá sido Mies, o rebelde resistente a uma época e Philip Johnson, alguém que acabou por não se preocupar em reagir à mesma, assimilando a "mudança" como uma qualidade? Mies, contudo, reforça a sua posição da seguinte maneira:

> "Se quiséssemos inventar todos os dias algo novo, não íamos chegar a lado nenhum. Não custa nada inventar formas interessantes, no entanto, exige muito mais esforço trabalhar continuamente sobre algo.[275]

---

[272] "I don't think he's that articulate and conscious of his own motives. You see, to me, he is a very emotional man who does these processional things with his passion, and then afterwards says, 'All I did was build as simple as possible the thing you could have asked with durable materials.' " (Philip Johnson, 1955 *in* Peter (ed.), 1994:174)

[273] Mies van der Rohe, 1955 *in* Puente (ed.), 2006: 55

[274] Mies van der Rohe & Peter Blake, 1960 *in* Puente (ed.), 2006: 35

[275] "If we wanted to invent something new every day we would get nowhere. It costs nothing to invent interesting forms, yet It requires much additional effort to took something through." (Mies van der Rohe, 1958, *in* Neumeyer, 1991: 338)

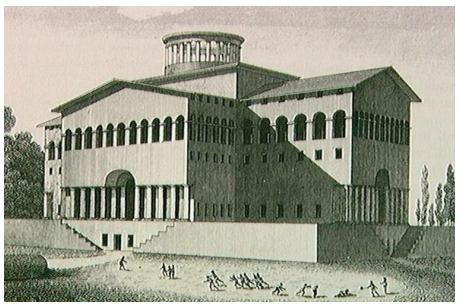


fig 261.Projecto de Nicolas Ledoux (1779)



fig 262.College of Architecture (Houston, 1986)

Esta frase encaminha-nos ao famoso "Não quero ser interessante, quero ser bom", partilhado por Mies e Venturi & Scott Brown, do qual Philip Johnson, era bem conhecedor. A certa altura, o arquitecto sublinha, de forma provocadora, o facto de querer ser *interessante*, como descreve Schulze:

> "Philip, numa explosão de energia durante um período de cinco anos [1980-1985], projectou uma sequência de edifícios que não tiveram igual na arquitectura do século XX, pela sua múltipla personalidade de autoria. (...) Era como se Philip, bem consciente da frase bem conhecida de Mies, 'Não inventamos uma arquitectura nova a cada segunda-feira de manhã', tivesse decidido fazer isso mesmo. (...) Relembrando outro miesianismo ('Eu não quero ser interessante; quero ser bom'), ele mete a língua para dentro antes de dizer: 'Eu não saberia como ser bom'." [276]

Num outro contexto, Philp Johnson, a propósito do College of Architecture (Houston, 1986), que consiste numa transposição quase literal de um projecto que tinha sido realizado por Nicolas Ledoux em 1779, argumenta numa conversa com Jencks que "uma boa cópia de um bom protótipo [pode ser] um aceitável e modesto objectivo.(...) É melhor ser-se bom que original."[277] Contrariamente a Mies van der

[276] "Philip, in a ferocious burst of energy over a five-year period [1980-1985], designed and finished a sequence of buildings that had no equal in twentieth-century architecture for multiple personality of authorship. (…) It was as if Philip, well aware of Mies's famous remark, ' We don't invent a new architecture every Monday morning', decided to do just that. (…) Remembering another Miesianism (' I don't want to be interesting; I want to be good'), he fixed his tongue firmly in his cheek before sticking out: 'I wouldn't know how to be good'." (Schulze, [1994], 1996: 359)

[277] Philip Johnson, 1987, *in* Schulze, [1994], 1996: 369- " a good copy of a good prototype "

Rohe e Venturi & Scott Brown, Phlip Johnson joga retoricamente com as afirmações alheias, em que não acredita, de modo a justificar as suas opções de gosto pessoal e artístico. A verdade não existe, resta o impacto. Conscientes jogos de afirmações e palavras que visam ideologicamente reforçar a sua postura niilista e descomprometida de utopias ou daquilo que considera serem ilusões quase que ascéticas, falsos deuses. Não obstante o apego inicial de Johnson a Mies, podem-se delinear pensamentos e concepções da disciplina de arquitectura radicalmente diferentes. O "less is more" de Mies, tendo em vista uma perspectiva de espaço genérico, flexível de modo a satisfazer uma variedade elevada de usos, pouco interessa a Johnson: "Odeio flexibilidade."[278] Johnson não toma como preocupação preponderante a revisão que quer Mies, quer Venturi & Scott Brown, realizaram da expressão "a forma segue a função", corrigida nas palavras de Venturi & Scott Brown para "a forma acomoda a função"[279]. Esta preocupação para com a utilidade de um edifício e para com uma faceta económica da questão que um sistema flexível levanta, é negada por Johnson da seguinte maneira:

> "Falamos acerca da virtude da *Utilidade,* mas constatamos que os edifícios que não têm uso são os mais belos. Quem é que pode usar o Parthenon ou o Palácio de Maybeck? Falamos de *Economia* – no entanto a grande arquitectura é sempre muito, muito custosa." [280]

No que concerne à questão da expressão estrutural, esta, quando surge em Johnson, não surge com a preocupação intelectual de demonstrar com honestidade um sistema construtivo ou da necessidade de expressar uma época caracterizada pelo advento tecnológico. Surge sim, como elemento exclusivamente cénico. Torna-se mais um ponto de Johnson, que enfatiza o lado subjectivo e estético da arquitectura, que Mies procurava evitar no seu discurso.

Resta abordar um aspecto de análise entre Mies e Johnson: "Was Mies a whore?". Segundo Johnson, "Se o diabo oferecesse um trabalho a

[278] Philip Johnson, 1985, *in* Varnelis (ed.), 2008: 146- "I hate flexibility."

[279] Scott Brown & Venturi, 2011

[280] "We have talked about the virtue of *Utility*, but we find that the useless are the most beautiful. Who can use the Parthenon or Maybeck's Palace? We talked about *Economics*- yet great buildings are always very, very expensive." (Philip Johnson, "The Seven Shibboleths of Our Profession", 1962, *in* Johnson, 1979: 148)

Mies, ele aceitava"[281]. Poucos terão sido os arquitectos que terão feito, ao longo da vida, projectos tanto para nazis, como para comunistas ou para capitalistas. Mies fê-lo. Johnson, provavelmente também o faria se lhe fosse dada oportunidade. Mies era essencialmente apolítico. Por outro lado, é bastante discutível dizer se seria um arquitecto confinado a cedências. Se por um lado, como já foi abordado neste trabalho, executa a Villa Mosler (Potsdam, 1924), em contraste com o rumo que a sua obra estava a tomar, por outro recusou confinar-se às imposições do governo de Hitler:

> "No minuto em que me disseram que teria de construir telhados inclinados nas minhas casas, soube que já não havia esperanças. Isso vai contra a minha consciência como artista."[282]

Para afinar a postura de Mies face a um determinado promotor, será necessário citar o próprio quando lhe foi perguntado se construía para ele mesmo ou se construía para o cliente: "Não construo, nem para mim nem para o cliente. Eu construo para a causa da arquitectura." Seguidamente o entrevistador questiona se o *desenho* é mais importante que as necessidades das pessoas que utilizam os edifícios e Mies responde: " Eu penso que as necessidades pessoais são sempre abordadas em todos os meus projectos, mas não caprichos pessoais."[283] Contrariamente a Johnson, Mies sentia necessidade de rejeitar "coisas que gostava muito"[284], favorecendo uma ideia que fosse clara. Johnson, assumidamente, não sentia esta necessidade; como tal, talvez este seja o ponto que melhor diferencia os dois arquitectos: Mies quis construir para a causa da *Arquitectura*. Johnson quis construir para a causa da *Arte*.

Em 1959, numa conferência intitulada "Whither Away - Non-Miesian Directions", Philip Johnson fornece-nos pistas, do que talvez venha ser o seu ponto de contacto com Venturi & Scott Brown:

---

[281] Philip Johnson, *in* Jencks, 1990: 149

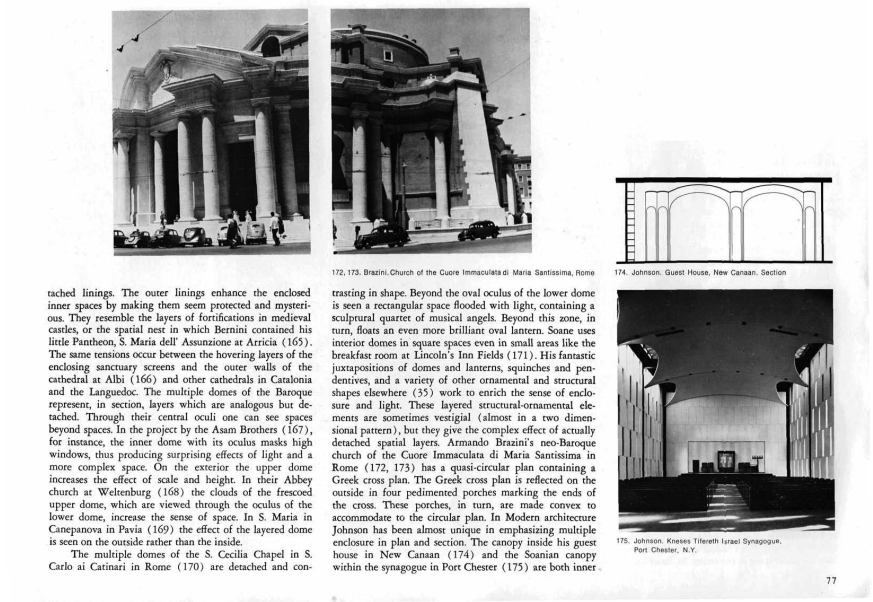
[282] "The minute they told me that I had to build pitched roofs on my houses, I knew it was all over. That's against my conscience as an artist." (Mies van der Rohe, *cit.* Philip Johnson, 1985 *in* Varnelis (ed.), 2008: 74)

[283] "Asked in 1965 interview, 'Do you design for yourself or for your client?' he replied, 'I built not for myself, not for my client. I build for the sake of architecture'. And to the interviewer's next query, 'Do you consider all designs more important than the needs of people using your buildings?' the architect answered, 'I think personal needs are taken care of in all my buildings, but not personal whims'." (Mies van der Rohe, 1965, *cit.* Hoag & Hoag, 1977: 157)

[284] Mies van der Rohe, 1955 *in* Puente(ed.), 2006: 55

> "Penso que estamos a galopar em todas as direcções, e tudo o que posso dizer é, 'Aí vamos nós! Vamos todos para a grelha de partida e divertir-nos!' O meu ponto de partida particular é 'Viva a história e graças a Deus por Adriano, por Bernini, por Le Corbusier e por Vicent Scully." [285]

Sete anos depois destas entusiasmadas palavras, foi lançado um livro que não só conseguiu articular e conciliar exemplos de obras realizadas pelo imperador romano Adriano, por Gianlorenzo Bernini e por Le Corbusier, como também possuiu uma introdução escrita por Vicent Sculy: *Complexity and Contradiciton in Architecture*. Um livro com uma forte componente de validação de argumentos através de um longo repertório de exemplos históricos. A história como fonte de validação, é um conceito com o qual Johnson sempre se sentiu seduzido: "História é a coisa com a qual sempre começo."[286] -" Não podemos não saber história"[287] No entanto, o próprio Philip Johnson foi visado no livro, logo no segundo capítulo ("Complexity and Contradiction *vs.* Simplification or Pictoresqueness"), como um exemplo de "autoridade negativa"[288]. Porém, é também referenciado no capítulo nove ("The inside and the outside"), com dois exemplos que trabalham complexidades e contradições existentes entre interior



172, 173. Brazini. Church of the Cuore Immaculata di Maria Santissima, Rome

174. Johnson. Guest House, New Canaan. Section

tached linings. The outer linings enhance the enclosed inner spaces by making them seem protected and mysterious. They resemble the layers of fortifications in medieval castles, or the spatial nest in which Bernini contained his little Pantheon, S. Maria dell' Assunzione at Arricia (165). The same tensions occur between the hovering layers of the enclosing sanctuary screens and the outer walls of the cathedral at Albi (166) and other cathedrals in Catalonia and the Languedoc. The multiple domes of the Baroque represent, in section, layers which are analogous but detached. Through their central oculi one can see spaces beyond spaces. In the project by the Asam Brothers (167), for instance, the inner dome with its oculus masks high windows, thus producing surprising effects of light and a more complex space. On the exterior the upper dome increases the effect of scale and height. In their Abbey church at Weltenburg (168) the clouds of the frescoed upper dome, which are viewed through the oculus of the lower dome, increase the sense of space. In S. Maria in Canepanova in Pavia (169) the effect of the layered dome is seen on the outside rather than the inside.

The multiple domes of the S. Cecilia Chapel in S. Carlo ai Catinari in Rome (170) are detached and contrasting in shape. Beyond the oval oculus of the lower dome is seen a rectangular space flooded with light, containing a sculptural quartet of musical angels. Beyond this zone, in turn, floats an even more brilliant oval lantern. Soane uses interior domes in square spaces even in small areas like the breakfast room at Lincoln's Inn Fields (171). His fantastic juxtapositions of domes and lanterns, squinches and pendentives, and a variety of other ornamental and structural shapes elsewhere (35) work to enrich the sense of enclosure and light. These layered structural-ornamental elements are sometimes vestigial (almost in a two dimensional pattern), but they give the complex effect of actually detached spatial layers. Armando Brazini's neo-Baroque church of the Cuore Immaculata di Maria Santissima in Rome (172, 173) has a quasi-circular plan containing a Greek cross plan. The Greek cross plan is reflected on the outside in four pedimented porches marking the ends of the cross. These porches, in turn, are made convex to accommodate to the circular plan. In Modern architecture Johnson has been almost unique in emphasizing multiple enclosure in plan and section. The canopy inside his guest house in New Canaan (174) and the Soanian canopy within the synagogue in Port Chester (175) are both inner

175. Johnson. Kneses Tifereth Israel Synagogue, Port Chester, N.Y.

77

fig 263.Página no *Complexity and Contradiction in Architecture* onde Venturi faz referência à Guest House e à Kneses Tefereth Israel Synagogue

[285] "I think we are all galloping off in all directions, and all I can say is, 'Here we go! Let's all go to the races and have funs!' My own particular thing is, 'Hurray for history, and thank God for Hadrian, for Bernini, for Le Corbusier, and Vicent Scully." Philip Johnson, "Whither Away: Non-Miesian directions", 1959 in Johnson, 1979: 240)

[286] "History is the thing I always start with." (*Idem: Ibidem*)

[287] "We cannot *not* know history." (Philip Johnson, *cit.* Schulze, [1994], 1996: 333)

[288] Stanislau von Moos *in* Petit (ed.), 2009: 182

e exterior: a Guest House e a Kneses Tefereth Israel Synagogue - um "exemplo único" na arquitectura moderna.[289]

Não obstante este tratamento, mais negativo que positivo, Philip Johnson leu Venturi e considerou-o mais do que uma vez uma importante influência na sua carreira. Mas até que ponto é que se pode dizer que Philip Johnson foi influenciado? Até que ponto se pode dizer que as visões de Johnson e de Venturi & Scott Brown coincidiram? Johnson, por um lado afirma a importância do livro, por outro lado, a importância que atribui ao *Complexity and Contradiction in Architecture,* não adquire igual correspondência à que reserva ao conjunto da obra do casal de arquitectos de Philadelphia e, talvez mais relevante ainda, nem a *Learning from Las Vegas.* Johnson numa entrevista afirma:

> "Penso que Venturi é hoje o arquitecto mais importante no mundo. Repare-se que usei a palavra 'importante'. Não me interesso muito pela sua obra, como me interesso pelo seu pensamento, mas ele revolucionou a arquitectura com o seu livro [*Complexity and Contradiction in Architecture*] nos anos de 1960. (...)É um livro muito seminal para todos os arquitectos, velhos e jovens, e libertou-nos! Foi como um desamarrar de todas as correntes com um único grande golpe."[290]

Convém relembrar, através da obra que Johnson tinha vindo a realizar desde o final dos anos de 1950, que pouca ou nenhuma modificação brusca se fez sentir, nos anos que se seguiram à publicação de *Complexity and Contradiction in Architecture*. É pertinente equacionar que, em vez de uma "influência", o livro de Venturi tenha sido um "alivio" para Johnson, na medida em que legitima em parte as "direcções não-miesianas", que explorava. Um livro que o desamarrou dessa corrente que era o fantasma de Mies e do "less is more", ainda presente como *establishment* entre os arquitectos americanos, permitindo-

---

[289] "In Modern architecture Johnson has been almost unique in emphasizing multiple enclosure in plan and section." (Venturi, [1966] 1992: 77)

[290] "Venturi seems to me the most important architect in the world today, You've noticed I used the word 'important'. I don't care so much for his work as I do for his thinking, but he revolutionized the architecture with his book [*Complexity and Contradiction in Architecture]* in 1960s. (…) It's a very, very seminal book for all of us architects, old and young, and it freed us! It's like untying all the chains with one big stroke." (Philip Johnson *in, American Architecture Now: Philip Johnson,* 1978 *in* Diamonstein-Spielvogel Video Archive, Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library, Duke University < http://www.youtube.com/watch ?v=bHb0DB6pnk4&feature=relmfu >)





fig 264.Perspectiva exterior e interior da casa em Barnegat Light (1969) de Venturi & Scott Brown

lhe continuar a sua exploração do “less is a bore”. O que interessou a Johnson na obra de Venturi & Scott Brown, foi exclusivamente o “learning from Bernini” e nunca o “learning from Levittown”. Enquanto Philip Johnson despreza o funcionalismo no Modernismo, Venturi & Scott Brown acham que o ”funcionalismo é a glória do Modernismo”[291] .Em diálogo com Robert Stern, Philip Johnson aborda a influência do *Complexity...*, mas também comenta algumas obras de Venturi & Scott Brown:

> “ Philip Johnson: Eu apreciei Venturi porque ele era obviamente um cérebro. Aquele livro [*Complexity...*], foi para mim uma revelação tal como foi para [Vincent] Scully. Ele levou-o mais a sério que eu, mas foi um alivio ter aparecido. Quer para mim, quer para ti, não achas? Fomos ambos influenciados por aquele livro.
>
> Robert Stern: Fui influenciado também pela arquitectura de Bob Venturi.
> PJ: Mother’s House?
>
> RS: Mother’s House. Eu vi-a e foi isso que me fez estudar Venturi. Mas não me lembro de ires mais longe do que dizeres, a respeito da sua arquitectura, que as plantas eram interessantes.
>
> PJ: Eu achei as plantas da sua casa com uma linha verde à volta, nas imediações da costa de New Jersey, maravilhosas. Achei a planta excelente, entra-se pela lavandaria e a grande sala estava no *piano nobile*, onde deveria estar. Sim, o mesmo esquema, em certa medida, tal como na casa em Westchester, Mount Kisco, onde o quarto e os serviços estão no piso térreo e a grande sala no segundo piso.”[292]



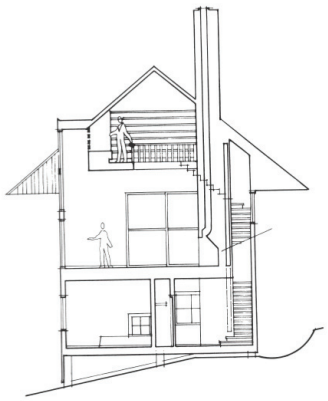


fig 265.Perspectiva interior e secção da casa Tucker, (Mount Kisco, 1975) de Venturi & Scott Brown

O que Philip Johnson elogia nestas frases, não se trata nem dos elementos ordinários que Venturi & Scott Brown introduzem conscientemente nos seus projectos, nem da iconografia gráfica.

[291] Scott Brown & Venturi, 2011

[292] Philip Johnson: I appreciated Venturi because he was an obvious brain. That book, you see, was much a revelation to me as it was to [Vincent] Scully. He took it a lot more seriously than I did, but it was such a relief that it appeared. Well, for both you and me, don’t you think? We were both heavily influenced by that book.
Robert Stern: Well, I was heavily influenced also by Bob Venturi’s architecture at that stage.
PJ: Mother’s House?
RS: Mother’s House. I mean, I saw it and that’s what made me pursue Venturi. But I can remember you only going so far with respect to his architecture, saying that the plans were interesting.
PJ: I found the plans wonderful of his early house with the green stripe around it, in the ordinary New Jersey coast neighbourhood. I found the plan excellent where you came in by the laundry machine, and the big room was on the piano nobile where it should be. Yes, the same plan, in a sense, as the late house in Westchester, Mount Kisco, where you have the bedroom and the utilities on the ground floor and the pleasant room on the second floor.” (Philip Johnson & Robert Stern, 1985 *in* Varnelis (ed.), 2008: 184)



fig 266.Casa Wiley de Philip Johnson

Trata-se sim, daquilo que o próprio Johnson já tinha realizado numa maneira diferente na casa Wiley (a mesma que deu origem ao "less is a bore"): uma grande sala no *piano nobile*. Em 1968, Philip Johnson, como representante de júri de um concurso para edifícios residenciais, classificou a proposta da firma de Venturi & Scott Brown, (apresentada sob a forma de anonimato), como "um par de edifícios muito feios"[293]. No mesmo documento em que refere isto, afirma ter ficado surpreendido com a revelação do autor do projecto, identificando Venturi "não só como um grande amigo [seu], mas certamente um dos principais teóricos na nova geração de arquitectos deste país." Passados dois anos da publicação do *Complexity...*, Johnson aparentemente já travara uma amizade com Robert Venturi. Nos princípios da década de 1970, encontravam-se esporadicamente. Aquando do projectar do Allen Memorial Art Museum (Ohio, 1977), Robert Venturi visitou

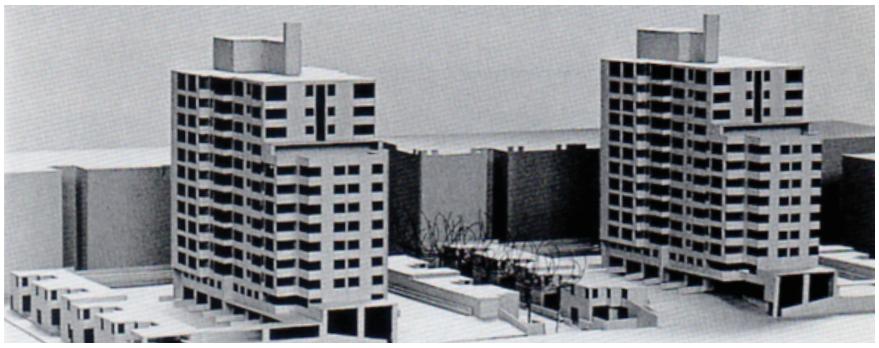


fig 267.Proposta de Venturi & Scott Brown para a Brighton Beach, à qual Philip Johnson apelidou de "um par de edifícios muito feios".

293 Philip Johnson, 1968, *cit.* Brownlee, Hiesinger & De Long, 2001: 43

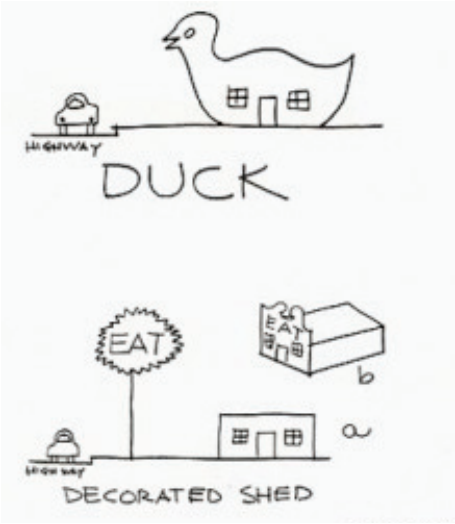


fig 268.Desenho de Venturi & Scott Brown


fig 269.Entrada do AT&T Building

Johnson para lhe pedir concelhos acerca da iluminação[294]. Em alguns dos jantares organizados por Johnson no seu Four Seasons no Seagram Building, Venturi & Scott Brown eram convidados. Se por um lado, os elogios de Johnson a Venturi (que não eram extensivos a Denise Scott Brown) foram frequentes, também, por outro, não foram correspondidos (pelo menos com a mesma vivacidade). Denise Scott Brown, escreveu o artigo "Highboy: The making of an Ecletic" (1978), em que descreve alguns aspectos de Philip Johnson. Neste texto, existe uma clara intenção de distanciamento perante aquilo que Philip Johnson estava a fazer (neste caso mais concreto, o AT&T Building), não obstante a similitude formal entre o remate do edifício e o "mítico Motel Monticello, cujo sinal, escrevemos, era 'uma silhueta de um enorme Chippendale highboy'."[295] A arquitecta aborda o distanciamento de Johnson para com o moralismo por detrás do "funcionalismo" e também o seu "princípio da Incerteza". Scott Brown contradiz os comentários de Johnson em relação ao AT&T Building, que considera um *barracão decorado*:

> "Se o AT&T é um *barracão decorado*, a sua entrada é um dos mais *patosos* dos recentes *patos*. É auto-indulgente e carece de *angústia*. Não demonstra porque é que as suas alusões simbólicas 'ao período desde Roma aos 1920s' são correctas para AT&T"[296]

Para Johnson, provavelmente, não demonstra nem tem de demonstrar. Numa análise posterior dos acontecimentos que se seguiram ao texto, Scott Brown salienta que este ajudou a que ela e Robert Venturi, ficassem libertos de serem dois dos "Philip's kids". Entretanto, Philip Johnson, numa entrevista, apelidou Denise Scott Brown de "maçã azeda" e alguns dos jantares-tertúlia que organizava, passaram a ter acesso interdito a mulheres, colocando Scott Brown de fora e

[294] Brownlee, Hiesinger & De Long, 2001: 60

[295] "In 1968 Robert Venturi and I invented a mythical Motel Monticello whose sign, we wrote, was a 'silhouette of an enormous Chippendale highboy'. Ten years we did not expect to see this highboy proposed for the façade of a Madison Avenue corporate edifice in the radical eclectic style." (Denise Scott Brown, "High Boy: The making of an Eclectic", 1979 *in* Scott Brown, 2010: 90)

[296] "If AT&T is a decorated shed, its entrance court is, for me, one of the duckier of recent ducks. It is self-indulgent and lacks anguish. It does not demonstrate why its symbolic allusions 'to periods from Rome to the 1920's are right for AT&T, or us, today." (*Idem*: 95)

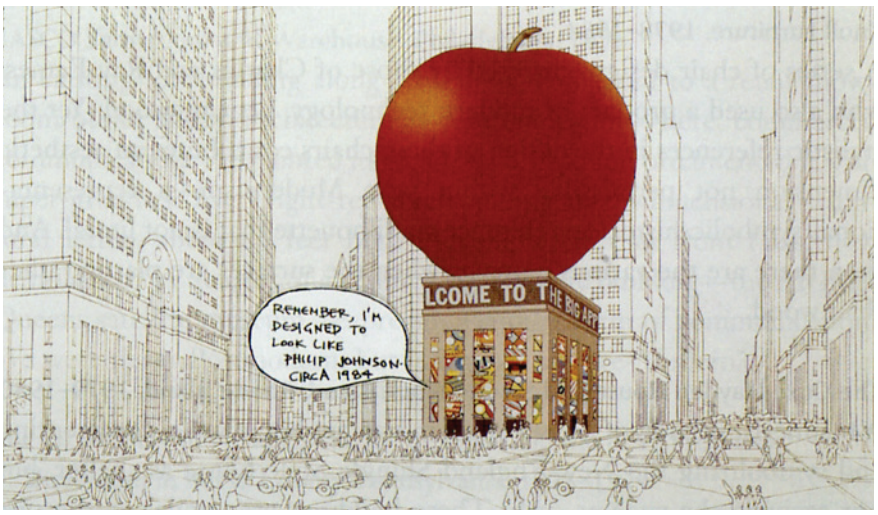


fig 270.Projecto de Venturi & Scott Brown para a Times Square projectada por Philip Johnson

convidando apenas Robert Venturi[297]. As grandes discordâncias existentes entre o pensamento arquitectónico de Venturi & Scott Brown e Philip Johnson, começaram a estender-se para o campo das relações entre ambos, como já tinha sucedido com o caso de Mies van der Rohe. Não obstante este facto, ainda em 1984, Venturi & Scott Brown foram convidados a desenvolver um projecto que se integrasse no "pós-modernismo de então de Philip Johnson"[298], que tinha realizado um projecto de requalificação para a Times Square; Venturi & Scott Brown, propuseram um grande ícone para a cidade de Nova Iorque: uma grande maçã. Este "pós-modernismo" de Philip Johnson, é algo com o qual Venturi & Scott Brown, têm procurado desligar-se. Recentemente, procuram reformular o conceito, realizando uma definição entre o que é "pós-modernismo" e o que é "PoMo":

> "PdS: De qualquer maneira, quando a frase "Less is a bore" foi escrita, foi feita para atacar uma obra de Philip Johnson, e ele apoiou o livro *Complexidade e Contradição*. Gostaria de saber se vocês consideram Philip Johnson um aliado da vossa filosofia?
>
> DSB: Não. Nem pensar. Por acaso, estamos neste momento a escrever sobre o assunto. Estamos a escrever sobre o facto de que o que nós fizemos foi Pós-modernismo. O que Philp fez foi 'PoMo'. Toda a diferença do mundo entre Pós-Modernismo e 'PoMo'.

[297] Denise Scott Brown, "Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture", 1989 *in* Scott Brown, 2010: 81

[298] "At the request of a developer, an element to sit within Philip Johnson's Times Square - an icon as identifiable and memorable for New York City as the Statue of Liberty." (Venturi & Scott Brown, 2004: 52)

PdS: Li uma entrevista em que ambos afirmavam não se identificarem como Pós-modernistas.

DSB: Falo também sobre isso nesse artigo. É verdade, nós dissemos isso. Mas reflectimos sobre o assunto, porque nos apercebemos que o Pós-modernismo foi uma área de pensamento que se desenvolveu nas humanidades e teologia. Não em arquitectura. É a esse Pós-modernismo que nós pertencemos, das pessoas que dizem que não pode restar inocência no mundo após o Holocausto. Foi um movimento muito sério: pessoas que disseram que existem múltiplos valores na sociedade. Mas, a elite, os intelectuais, sentiam que possuíam a maneira correcta de fazer as coisas e tornaram-se arrogantes para os outros. Especialmente os arquitectos. Isto foi o tipo de filosofia que se desenvolveu da filosofia moral dos anos de 1940, mas também dos movimentos sociais da América da década de 1960."[299]

Decorrente da mencionada "arrogância" dos arquitectos, surgiram vários exemplos de planeamento urbano que fracassou. Philip Johnson, com a sua visão apolítica da arquitectura, acabou também por apontar o dedo aos arquitectos e às suas "crenças" obstinadas. Mas, mesmo existindo pontos comuns na filosofia de pensamento entre Johnson e Venturi & Scott Brown (e não só pontos comuns formais), existe uma vasta diferença entre ambos, que Denise Scott Brown explica no decorrer da entrevista que tive oportunidade de lhe fazer no âmbito deste trabalho:

"Philip Johnson foi um arquitecto moderno com interesse intelectual na história e um bom intelecto. Começou por se aperceber que existia algo naquilo que o Bob estava a fazer, que lhe poderia interessar. Fizemos uma exposição intitulada *Signs of Life- Symbols in the city*. Foi uma exposição muito densa. Foi feita como se fosse um jornal. Grandes quantidades de pequenos textos, muitas fotografias e títulos em letras maiores. A nossa ideia era que se pudesse caminhar por entre a riqueza e se pudesse escolher o título que fosse mais apelativo, dependendo do tempo e interesse que as pessoas tivessem. Bem, houve um rumor, (que mais tarde foi confirmado), que Philip Johnson leu todos os textos. Havia uma sala inteira chamada 'city room', que abordava o simbolismo da arquitectura tradicional. Ele leu particularmente toda essa sala. As pessoas viram-no assim [gesto de cabeça aproximada à parede] durante vários dias. É daí

[299] Scott Brown & Venturi, 2011

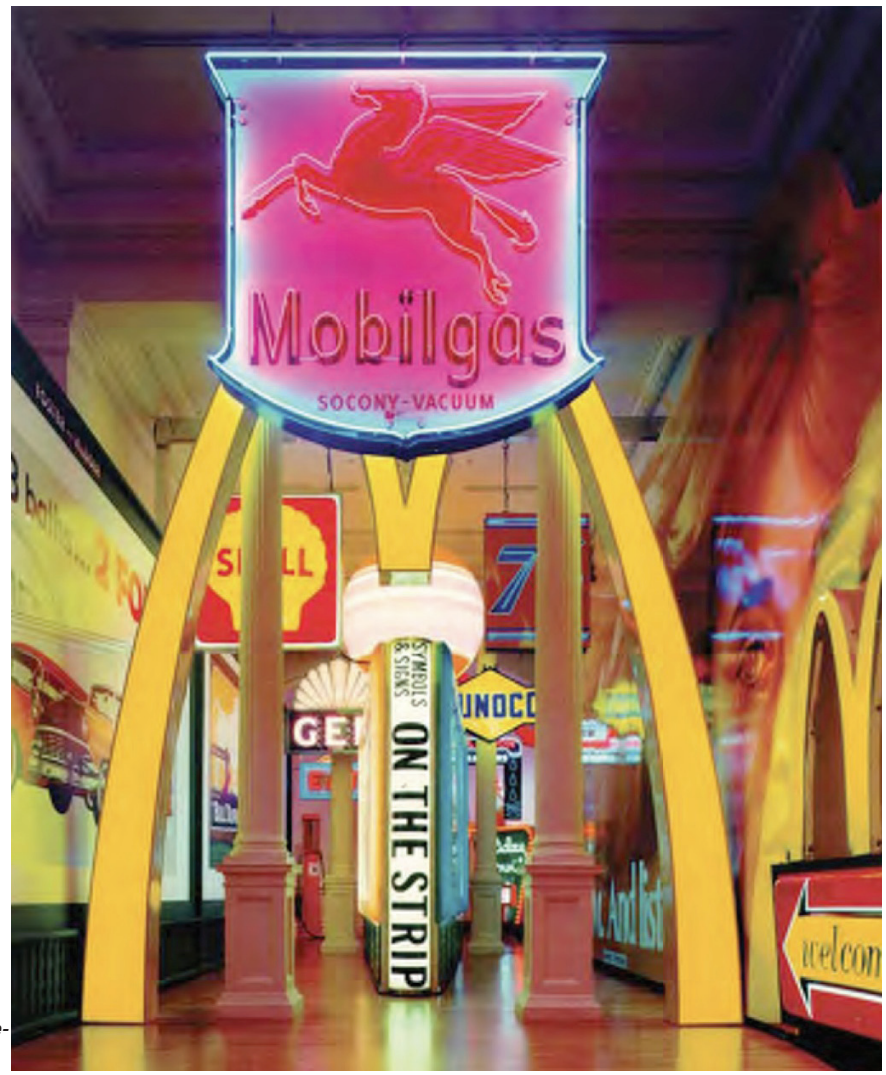


fig 271.Exposição *Signs of Life-Symbols in the City*

> que vem o seu Pós-modernismo. Dessa nossa pequena parte particular. Mas então, quando os planeadores sociais disseram aos arquitectos: 'Vejam, vocês são arrogantes; Só pensam nos vossos valores, que não são necessariamente maus, mas que não se aplicam a todos. Vocês gostam de cafés outras pessoas gostam de outras coisas. Vocês não podem obrigar todas as pessoas a ir beber a cafés. Não é correcto'. Philip Johnson disse 'ok, tudo bem'. A seguir, disseram também aos arquitectos 'Não pensem que a arquitectura vai resolver os problemas sociais. Vocês estão a criar problemas com o vosso *do goodism*. Estão a causar mais problemas sociais que aquilo que pensam.' Então, Philip Johnson concluiu que 'Eles dizem que nós não podemos ajudar, não vamos sequer tentar. Vamos esquecer isso. Eles dizem que nós não somos úteis, ok, estamos libertos'."[300]

Esta libertação de Philip Johnson, foi igualmente complementada com a libertação de estilos através da interpretação que realizou do

[300] Denise Scott Brown *in* Scott Brown & Venturi, 2011

Complexity... . Não houve melhor demonstração dessa *libertação*, que a conferência de 1982, onde surgiu a frase "I am a whore". Este sentimento de *libertação*, não é partilhado por Venturi & Scott Brown, que, por um lado, têm uma postura de humildade para com a cultura popular, que lhes permite aprender a apreciar e aceitar aquilo que consideram ser os seus pontos positivos, aproveitando-os nos seus projectos. Também existe uma componente de esforço social na sua postura, a qual expressam na metáfora de um surfista:

> "O surfista aproxima-se das ondas, conhece-as bem, e usa-as, de forma muito, muito inteligente. Mete-se nelas e deixa-se levar, talvez não exactamente para onde quer ir, mas próximo o suficiente de para onde quer ir. E essa talvez seja uma melhor atitude, particularmente para um arquitecto em urbanismo. Se conseguires ser astuto como um surfista, conseguindo uma parte substancial do que desejas, e sorrires, fazes melhor do que se estiveres sempre a chorar e a ir abaixo, antes de tentares tornar-te um mestre."[301]

Esta visão do surfista sorridente, facilmente se enquadra com a imagem de Philip Johnson. Mas talvez, continuando a metáfora, o que diferencia os arquitectos seja o facto de Venturi & Scott Brown, realizarem um esforço para direccionar a prancha, enquanto Philip Johnson, se deixa levar pelas ondas, que por outro lado, o levam aonde ele quer. Venturi & Scott Brown, procuram, tal como Mies, expressar uma época, mas ao contrário da visão do casal de arquitectos, marcada pela imagem e pela iconografia, Philip Johnson, pouco se interessaria por tal. Provavelmente consideraria tal facto uma *muleta*: a "muleta" de querer expressar uma época. Denise Scott Brown, escreveu que a falta das componentes de orientação e de *agonia* em Philip Johnson, são responsáveis pelo facto das suas obras perderem intensidade:

> "A sua arquitectura raramente parece emergir de agonia, através do engrenar dos seus pensamentos. Ao definir os constrangimentos da arquitectura como *muletas* em vez de razões para angustia, evita o polimento e temperamento estético que faria com que o seu trabalho se tornasse uma grande obra de arte."[302]

---

[301] Denise Scott Brown *in* Scott Brown & Venturi, 2011

[302] "His architecture seldom seems to emerge in agony, through the mesh of himself. In defining architecture's constraints as crutches rather than causes for anguish, he avoids the aesthetic tempering and burnishing that would make his work great art." (Denise Scott Brown, "High Boy: The making of an Eclectic", 1979 *in* Scott Brown, 2010: 94)

Talvez o próprio Johnson, com o seu "não sou tão bom quanto Mies, mas eu mudo", reconheça esta faceta. Concluindo acerca do relacionamento entre Philip Johnson e Venturi & Scott Brown, nas palavras da arquitecta:

> "Herbert Gans libertou Philip Johnson. Libertou-o. Essa foi a lição oposta à que nós aprendemos. Não temos nada a ver com a arquitectura de Philip Johnson e não gostamos da sua atitude. Acabou no fim por não ser uma boa amizade."[303]

[303] Denise Scott Brown *in* Scott Brown & Venturi, 2011



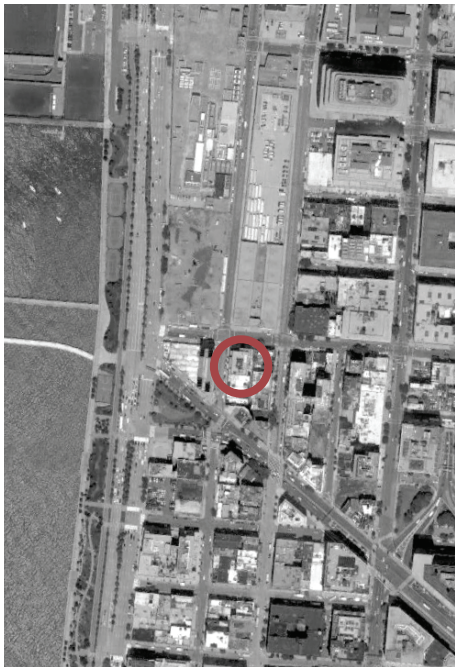
fig 272.Vista da Urban Glass House da Spring Street

3.3 – Urban Glass House (Philip Johnson, Alan Ritchie, SLCE Architects e Anabelle Seldorf, 2006)

A Urban Glass House (UGH) foi construída sensivelmente 40 anos após o Highfield House Condominium (HHC em Baltimore, 1963) e a Guild House (GH em Philadelphia, 1965). Foi um dos últimos projectos a ser desenvolvido pelo arquitecto Philip Johnson, em parceria com Alan Ritchie. Durante o seu desenvolvimento projectual, Philip Johnson retirou-se da carreira, sendo que a sua contribuição para o projecto foi apenas pontual e limitada à revisão e ao aconselhamento, garantindo que o projecto tomava o rumo que seria por ele desejado. Acabou por nunca ver a obra finalizada, visto ter falecido a 25 de Janeiro de 2005, com 98 anos. O projecto de interiores foi desenvolvido por Annabelle Selldorf em continuidade com o que já tinha sido feito pelo *atelier* de Philip Johnson e Alan Ritchie.

A UGH encontra-se localizada num ponto privilegiado de New York, no cruzamento das Spring Street e Washington Street, já na parte baixa de Manhattan, no distrito de Soho, sensivelmente a dois quilómetros a norte do pujante centro económico de Wall Street e a um quilómetro a Oeste da Broadway, junto à marginal do rio Hudson, que tem vindo nos últimos anos a sofrer obras de requalificação. Esta zona tem a particularidade de ser bastante tranquila (em plena Manhattan),

fig 273.Localização da UGH



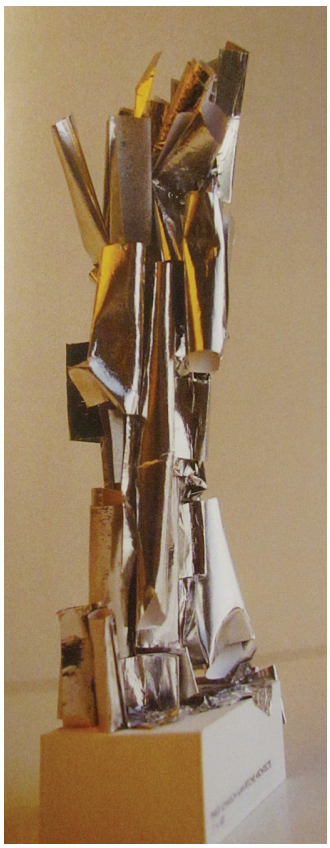


porém, a pequenos passos da agitação e da vida que caracterizam esta cidade, próxima do pólo dedicado a galerias de arte, de Tribeca e da New York University. Ainda nos anos de 1970, este era um local bastante degradado e pouco convidativo, com um número reduzido de residentes. Nos últimos anos, um processo de gentrificação tem vindo a mudar consideravelmente o seu ambiente. Hoje, comprar apartamento na UGH, por exemplo, pode chegar a custar milhões de dólares[304].

O projecto sofreu grandes mudanças antes de chegar ao que finalmente acabou por ser edificado. A primeira proposta consistia numa portentosa torre de 29 pisos, cujo conceito formal teria sido inspirado numa escultura do artista plástico John Chamberlain (n.1926), materializado numa "colisão de formas verticais". Estes volumes, sobrepostos uns aos outros, seriam trabalhados com diferentes texturas e materiais, sendo usados tijolos e janelas "vernaculares", típicos dos vários armazéns nova-iorquinos, que abundam em Tribeca e no Soho, com o intuito de tornar o edifício numa" resposta do século XXI ao problema de como trabalhar nova arquitectura num contexto mais antigo"[305]. O mesmo que Mies e Venturi realizaram nos seus HHC e GH, utilizando tijolo como revestimento. Este projecto, assume por um lado uma vertente *pato*, por outro uma vertente *barracão decorado*. Provavelmente aos olhos de Venturi & Scott Brown, uma simbiose entre *DeCon* e *PoMo*. Um conjunto de volumes representativos de "pequenos edifícios" com diferentes cérceas na base, asseguraria a continuidade da escala da envolvente. No entanto, este esquema foi recusado pelos habitantes locais, que se interpuseram contra a construção de um edifício com um número de pisos tão elevado. Assim sendo, o projecto sofreu alterações radicais, passando de 29 para 12 pisos. Um conjunto de estratégias utilizadas na versão anterior, assumiu contornos completamente diversos. O volume fragmentado passou a ser mais compacto e uniformemente revestido, não com tijolo, mas sim com vidro e chapas compósitas *Alucobond*, tendo o alumínio como base.

[304] Lombino, 2006

[305] Memória descritiva do projecto em: <http://www.pjar.com/projects_type_residential.html>



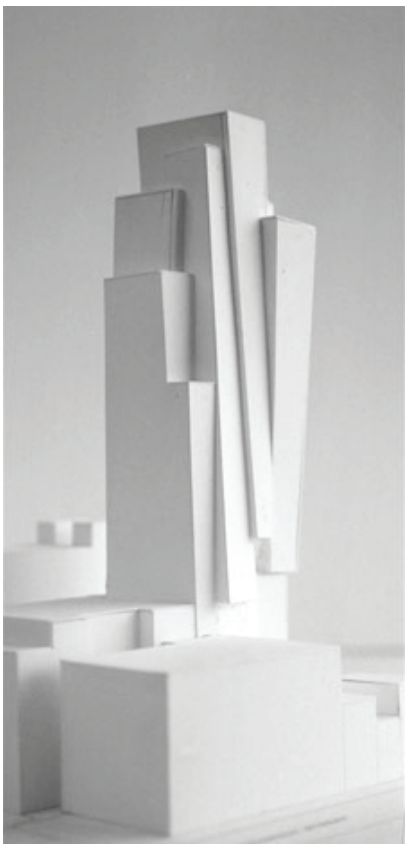


fig 274.Escultura de John Chamberlain
fig 275.Maquete do projecto inicial



fig 276.Perspectiva do projecto inicial

De um suposto “less is a bore”, para um ”less is more”. Philip Johnson permitiu que o edifício se designasse “Urban Glass House”, com referência à sua famosa Glass House (New Canaan, 1953). Uma manobra comercial perante a qual Johnson claudicou. (I am a whore?). Estilisticamente poderia ser classificado como *NeoMo*. No fundo, o que une a Urban Glass House com a Glass House é o facto de terem em comum uma quantidade considerável de vidro como superfície exterior, uma matriz compositiva fortemente ortogonal e de ambos terem uma tonalidade escura, sendo ainda assim, a marcação a branco dos caixilhos na UGH, um elemento extremamente contrastante entre os dois. Em conversa com o assistente de projecto Matt Barret, não houve uma procura de recriação mimética da Glass House, mas sim a intenção de realizar um edifício cuja vivência dos interiores, fosse aproximada à experiência da Glass House. O redimensionamento da UGH para 12 pisos, aproximou a sua cércea da de um edifício do outro lado da rua, construído todo em tijolo, feito exclusivamente para albergar os poderosos mecanismos de ventilação do já antigo Holland Tunnel (1927), que faz a ligação entre Manhattan e Jersey City. Esse edifício estabelece um ponto de contraste e de relação com a UGH, curiosamente tal como a Guest House estabelecia com a Glass House: volumetricamente idênticos, contudo, um construído com uma materialidade visualmente permeável e outro com um contrastante carácter massivo, edificado em tijolo. Esta pequena relação tratar-se-á apenas de uma coincidência, contudo, uma das preocupações projectuais consistia em responder adequadamente ao contexto. Embora não se recorra neste edifício ao revestimento com materiais da envolvente, consegue-se, através da sua volumetria e da sua variação de cérceas, integrá-lo, sem que para isso haja relações miméticas. Esta articulação, tal como sucede na GH, permite também oferecer vistas de canto direccionadas para a melhor paisagem, neste caso, a do rio Hudson. A divisão geométrica exterior numa grelha cuja dimensão do módulo dos vãos é de 3,15 metros de distanciamento entre pilares e de 3,05 metros entre pisos, permite estabelecer uma unidade de medida que facilita a conciliação entre a UGH e os pequenos edifícios de dois e quatro pisos na Spring Street. Se por



fig 277. Exterior da UGH



fig 278. Exterior da UGH



fig 279. Exterior da UGH



fig 280. Render da UGH



fig 281. Vista da UGH da Washington Street



fig 282. Guest House e Glass House em New Canaan

um lado a fenestração do HHC consiste num preenchimento do vão através de um pano de vidro entre os pilares salientes e por outro, a GH é composta por janelas "ordinárias", que consistem em *buracos* na parede, a UGH faz uma curiosa simbiose entre os dois. Os vãos são completamente preenchidos por um módulo composto por um conjunto de envidraçados, contudo, o tratamento expressivo dos mesmos é como se fosse o de uma janela, bem mais vincada que na GH. Era intenção inicial dos arquitectos preencher os vãos apenas com um único pano de vidro, aproximando-se assim mais da Glass House, porém devido a razões económicas e de praticabilidade, dividiu-se o módulo em várias folhas. Um elemento decorativo sobressai no limite exterior do módulo, tendo a função de unificar o conjunto de caixilhos, numa só janela. Se no HHC, a percepção da grelha compositiva se faz através do *cheio* dos pilares, na UGH faz-se através do *vazio* entre os conjuntos de janelas com os limites bem vincados a branco, semelhantes aos das *serlianas* do Internacional Place em Boston. (Na UGH, *NeoMo*, no Internacional Palace, *PoMo*.) Inclusivamente, o mesmo sucede na Farnsworth de Mies, com os perfis metálicos a sobressair e, na Glass House de Johnson, com os caixilhos ligeiramente vincados para além da estrutura. Estruturalmente, a UGH, aparenta ser um edifício rigorosamente modulado, contudo, essa modulação rigorosa é, literalmente, "só fachada". No interior do edifício, não existe uma localização dos pilares em correspondência geométrica com a estrutura presente na fachada, sendo os pilares estruturais colocados pontualmente de forma desalinhada. Algo que Mies jamais faria.

A ocupação do lote atinge os cem por cento. Na UGH não existiu margem de cedência de espaço público, como no HHC, sendo, inclusivamente a nível do solo, completamente preenchido com os acessos ao edifício e espaços para arrendamentos com propósitos comerciais. Nem sequer existiu margem para o estabelecer de um pátio exterior de acesso controlado, sendo que o único espaço exterior disponível se encontra localizado individualmente em alguns apartamentos com terraço próprio. A entrada para o edifício não é tão expressiva como a pala do HHC, ou o letreiro da GH, contudo, não deixa de estar bem comunicada, com um confortável pequeno



fig 283.Janelas do International Place em Boston



fig 284.Pormenor do caixilho na UGH



fig 285.Modulação das janelas na UGH



fig 286.UGH em construção



fig 287.UGH em construção

coberto que avança para a via pública, distinguindo-a das entradas secundárias no edifício. Um "330" personalizado colocado do lado direito da entrada, na vertical, encontra-se bem visível, sem que contudo sobressaia. O piso térreo, encontra-se diferenciado do resto do edifício, através de uma subtil marcação mais expressiva da laje do primeiro andar, sobressaindo assim subtilmente uma marcação de "base". Este espaçamento entre envidraçados, propício à colocação de painéis publicitários e comunicativos acerca das actividades comerciais que decorrem no edifício, está intencionalmente ocupados com elementos de iluminação exterior, que pontuam cada uma das filas verticais das janelas. Provavelmente não seria do interesse de Philip Johnson, ter o correspondente a um "Pingo Doce" à americana, anunciado na fachada do seu edifício, optando pelo "less is more", mais palaciano. Philip Johnson, associado ao Pós-modernismo, tinha um entendimento bem diferente de Venturi & Scott Brown, no que concerne ao caos informativo presente na "Main street":

> "Embora Venturi a discutir a *Mainstreet* se assemelhasse a uma das ocasionais e cínicas defesas de Philip Johnson em relação ao caos urbano, a verdade é que Venturi não estava a ser de modo algum cínico e Philip, no fundo, não apreciava nada caos. [...]. Pior ainda, eram contra a monumentalidade, a condição arquitectónica pela qual Philip lutou, com todas as suas mudanças estilísticas."[306]

Na maioria dos projectos de Philip Johnson, a monumentalidade sobrepõe-se, indubitavelmente, à proliferação sinalética comercial, que, por norma, é evitada. Apenas em Berlim, na Philip Johnson Haus (1997), aquela se tornou um tema integrante do projecto. Porém, esta sobriedade faz sobressair um *placard* presente na rua de entrada, pertencente ao bar mais antigo de Nova Iorque, ainda em funcionamento: *Ear Inn* (originalmente, "Bar Inn", mas actualmente com os dois arcos do B cobertos). Este estabelecimento localizado na James Brown House, faz parte do registo de património histórico

[306] "While Venturi discussing Main Street sounded like Philip in one of his occasional cynical salutes to urban chaos, the real difference was that Venturi was not being cynical at all and Philip deep in his heart and contrary to previous protestations had no taste whatever for chaos. And honky-tonk stood for chaos. Worse still, it stood against monumentality, the architectural condition that Philip had striven for through all his shifts of manner." (Schulze, [1994], 1996: 307)



fig 288.Piso térreo da UGH



fig 289.Piso térreo da UGH



fig 290.Enquadramento do coberto de entrada na Spring Street



fig 292.Enquadramento da UGH com os edifícios históricos que lhe são adjacentes



fig 291.Entrada da UGH

de New York e foi um elemento preponderante durante a fase de projecto, visto que se encontra adjacente ao lote da UGH e requeria um tratamento cuidadoso[307]. Tal como o arranha céus de vidro (Berlim, 1923) de Mies sobressaía (d)a envolvente na Friedrichstrasse, o mesmo se sucede com a UGH.

A UGH é constituída por 40 apartamentos e uma *penthouse*. Após a passagem pelo coberto exterior, entra-se através de um pequeno vestíbulo que antecede o *lobby*, onde se encontra do lado esquerdo o *habitual segurança norte-americano*, que faz o controlo de entradas e saídas. Em eixo com a entrada, encontra-se o espaço dedicado aos acessos verticais, revestido a elementos de cerâmica reluzentes e expressivos. Um equivalente ao mural da GH, embora com uma matriz abstracta ("Less is a bore"). A distribuição dos apartamentos faz-se através de um pequeno corredor, revestido com uma carpete, já com uma forte componente doméstica, contrariamente à GH, cujos materiais e tratamento das entradas, tornam o ambiente mais impessoal (não nos esquecendo que estamos a comparar um lar de idosos com um edifício residencial de luxo). Por piso encontram-se distribuídos quatro apartamentos, 3T1+1 e 1 T3. Em nenhum dos apartamentos se chega à fluidez espacial que se faz sentir na Glass House, constituídos que são, na sua essência por compartimentos vulgares, tal como noutro edifício de habitação plurifamiliar. Existe, no entanto, uma continuidade entre sala de estar e cozinha, ambas no mesmo compartimento e, no caso dos T1+1, um dos espaços é composto por uma parede deslizante, permitindo uma flexibilidade de usos (conceito com o qual Philip Johnson não se preocupava muito, ou pelo menos não tanto como Mies e Venturi & Scott Brown, que incluem várias vezes otema da flexibilidade no seu discurso, contudo, é necessário referir que os interiores da UGH, foram concebidos em grande parte por Annabelle Selldorf e não Philip Johnson). Esse espaço, pode ser utilizado como um quarto independente ou como um prolongamento da sala de estar. A relação visual entre interior e exterior, torna-se diferente da Glass House, visto que a interrupção dos vidros através dos grandes pilares no espaço interior, através da

[307] Em conversa pessoal com o arquitecto Matt Barret, assistente do projecto.

fig 293.Planta do Piso -1

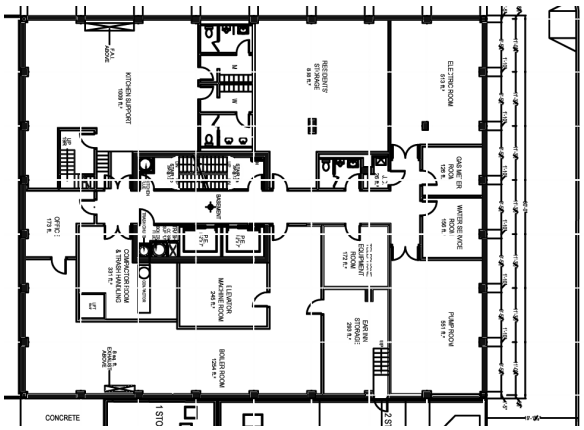


fig 294.Planta do Piso Térreo

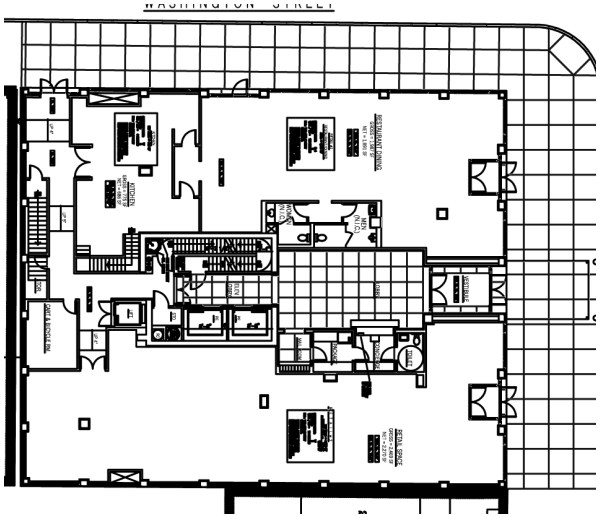


fig 295.Planta de um Piso com apartamentos

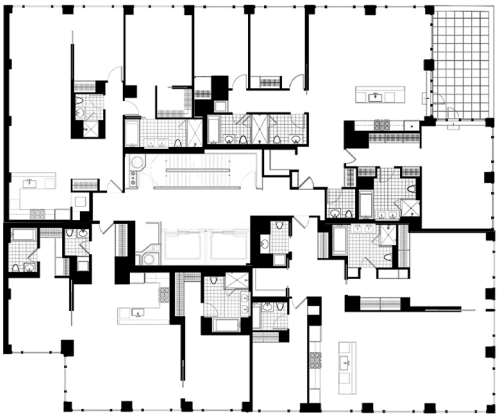


fig 296.Planta da Penthouse

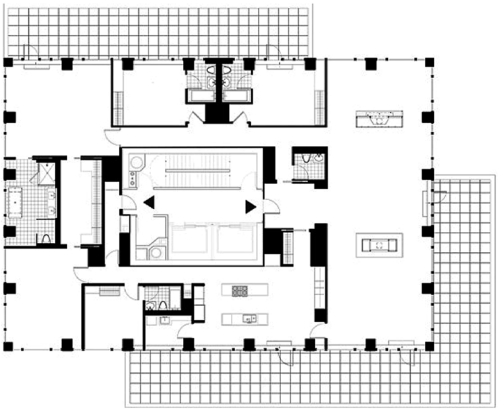




fig 297.Corredor de distribuição de apartamentos



fig 300.Átrio de entrada



fig 298.Átrio de entrada



fig 299.Átrio de entrada



fig 301.Interior de quarto de banho



fig 302.Integração da cozinha na sala



fig 303.Vista do interior de um apartamento

profusão de caixilhos, diminuindo assim a sensação de ambiguidade, que terá feito com que Frank Lloyd Wright ao entrar na Glass House, perguntasse se deveria tirar ou manter o chapéu[308]. Na UGH, não existe margem para ambiguidades. Outra diferença, evidentemente substancial, é o "papel de parede". Neste caso iminentemente urbano, contrastando com o do idílico jardim de Philip Johnson, sendo que nalguns casos os apartamentos se encontram virados para um espaço dedicado ao estacionamento de viaturas de recolha de lixo (estando recentemente em discussão qual o futuro uso desse espaço).

No global, o UGH constitui um local agradável para se habitar, independentemente de o seu autor ser ou não uma "whore". Contudo, tratam-se apartamentos com um preço acessível a poucos. Philip Johnson, realizou um reduzido número de projectos de habitação plurifamiliar e, *claro*, nenhum de habitação colectiva. Isto permitiu que, inclusivamente na UGH, perseguisse o seu desejo de monumentalidade e de realizar uma obra de arte. Contudo, não deixa de ser curioso, até mesmo irónico, que comparando com o HHC, com a sua estrutura saliente, como uma majestosa catedral gótica e a GH, com a sua fachada tratada como um palácio renascentista, a UGH, projectada pelo arquitecto que assumia preferir ser *original* a ser *bom* (dentro dos seus jogos de *impacto,* entre verdade e cinismo), seja o mais vulgar dos três edifícios e o menos monumental.

[308] Schulze, [1994], 1996: 224



fig 304.Interior de um apartamento na UGH



fig 305.Interior da Glass House



fig 306.Perspectiva geral da UGH, vista da marginal

4.What is What?

4.1 – Considerações finais

> "Não há um verdadeiro significado num texto - não há autoridade do autor. Seja o que fôr que tenha querido dizer, escreveu o que escreveu. Uma vez publicado, um texto é como um aparelho que cada um pode usar como desejar consoante a sua habilidade: não é certo que quem o construiu o possa usar melhor que outra pessoa."[309] – Paul Valéry

> "Tirei um curso para aprender a ler rápido e li o Guerra e Paz em vinte minutos. Envolve a Rússia."[310] – Woody Allen

Existem frases que conseguem condensar um estranho poder e pertinência. Usadas no momento correcto, podem ser um eficaz veículo de transmissão de uma ideia pragmaticamente condensada. Assim sucedeu com o "less is more", com o "less is a bore" e com o "I am a whore". Porém, corre-se o risco de se abordar superficialmente um tema, bem mais profundo que um mero *slogan*. Torna-se quase inevitável que o real sentido que uma frase pretendia adquirir, seja frequentemente retirado do contexto. Pode ser reinterpretado e reciclado em/para situações que pouco tenham a ver com o significado original. Pode-se subverter inconscientemente (ou conscientemente) o que o autor verdadeiramente pretendesse. No entanto, ainda que não subvertido o valor, ao se afirmar *x* is *y*, está-se a generalizar algo que poderá ser *relativo*. É difícil encontrar registos de Mies a afirmar "less is more" num discurso oficial. Robert Venturi, reconheceu em 1986 o uso "retórico" da frase "less is a bore". As afirmações de Philip Johnson assumidamente assentavam num jogo de impacto niilista, que o próprio tanto apreciava. Todos estes factos nos conduzem a um assumir da *relatividade*. "Less is more"? "Less is a bore"? "I am a whore"? Estará o segredo na definição de "less" ou na definição "more"? Ou de "bore"?

Se quiséssemos ter uma resposta objectiva para "What is what?", talvez devessemos fixar no termo, que não sobre as variações "is"

---

[309] "There is no true meaning to a text – no author's authority. Whatever he may have wanted to say, he has written what he has written. Once published, a text is like an apparatus that anyone may use as he will and according to his ability: it is not certain that the one who constructed it can use it better than another." (Paul Valéry, *The Art of Poetry*, New York: Vintage, 1958 (tr. Denise Folliot): 152)

[310] Afirmação várias vezes atribuída a Woody Allen; ainda que as fontes careçam de fidedignidade, adiantando pouco sobre a localização da frase no tempo e no espaço, dada a sua acutilância, entendemos citá-la [<http://www.imdb.com/name/nm0000095/bio>, (acedido em 23-09-2011, 12:56)]

– e contentar com um “Is *is* not” (que dentro de si inclui igualmente a possibilidade de um “Is *is* is”).

Porém, sempre houve necessidade de definição e de objectividade. Quase que se poderia dizer que “Is is more”. Claude Levi-Strauss, em *Mith and Meaning*, ao reflectir sobre a importância do mito indica:

> “...o mito fracassa em dar ao homem mais poder material sobre o meio. Apesar de tudo, dá ao homem a ilusão, extremamente importante, de que pode entender o universo e de que entende, de facto, o universo. Como é evidente, trata-se apenas de uma ilusão.”[311]

Mais directamente relacionada com a área disciplinar da Arquitectura, Denise Scott Brown (1989) aborda o tema de forma semelhante, reflectindo acerca da necessidade de *arquitectos estrela*:

> “Porque é que os arquitectos precisam de criar estrelas? Penso que por causa do facto da Arquitectura lidar com conceitos de difícil definição. Embora a Arquitectura seja ciência e arte, os arquitectos apreciam ou rejeitam o seu trabalho e o dos seus pares através do facto de serem ou não ‘bons *designers*’, e o critério para o definir é muito subjectivo e indefinível. Confrontados com factores demasiado complexos, as pessoas guiam os seus caminhos através de *magia*. Antes da invenção de instrumentos de navegação, era colocada a figura de uma bela senhora na proa do navio, de modo a ajudar os navegadores a atravessar o oceano; Os arquitectos, a braços com os intangíveis valores do projectar, escolhem um guru cujo trabalho os ajude individualmente, em áreas onde há poucas regras a seguir.”[312]

Desde sempre, como Rafael Moneo aborda no seu texto “Sobre o conceito de arbitrariedade em arquitectura”[313], terá havido uma forte tensão entre *arbitrariedade* e *racionalidade*.

A necessidade de *ilusão*, que Lévi-Strauss refere, ou a necessidade de

---

[311] Lévi-Strauss, [1978], 1997: 31

[312] “Why do architects need to create stars? Because, I think, architecture deals with unmeasurables. Although architecture is both science and art, architects stand or fall in their own estimation and in that of their peers by whether they are ‘good designers’, and the criteria for this are ill-defined and undefinable. Faced with unmeasurables, people steer their way by magic. Before the invention of navigational instruments, a beautiful lady was carved on the prow of the boat to help sailors cross the ocean; and architects, grappling with the intangibles of design, select a guru whose work gives them personal help in areas where there are few rules to follow.” (Denise Scott Brown, “Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture”, 1989 in Scott Brown, 2010: 83)

[313] Moneo, Rafael, “Sul concetto di arbitrarietà in architecttura”, Casabella, 735, 2005, pp.22-33

um *guru*, permite ao arquitecto ancorar-se em "certezas" que o ajudam a orientar-se e a responder aos problemas sem o *pavor da dúvida*. Igualmente, pode-se estabelecer este fenómeno de ancoragem através de *slogans*. Neste campo, convém recordar as palavras de Sybil Moholy-Nagy: "…ideologias cunhadas em *slogans* tornam-se menores que *arte* e menores que *construção*; elas são, certamente, a morte da arquitectura."[314]

Torna-se relevante repensar a pergunta que Mies fazia, quando ainda era um jovem colaborador de Peter Behrens: "O que é Arquitectura?" No fundo esta dissertação foi, igualmente, um reflexo dessa interrogação: "What is what?" Uma necessidade de ancoragem e de definição. Porém, questiono-me se nos deveremos ancorar a uma definição de arquitectura (que será sempre *relativa*), sendo esta um *meio* e não um *fim*.

Não "o quê", mas "para quê".

Não "what *is* what", mas "what *for* what?".

[314] "…ideologies coined into slogans are less than art less than building; they are, quite plainly, architectural death." (Sybil Moholi-Nagy, "Has less is more became less is nothing?", 1961 in *Four Great Makers of Modern Architecture*, 1970: 123)

4.2 - Referências Bibliográficas

Bibliografia:

BECKER, Lynn, “Bobbing for Mies: Robert Venturi at IIT”, 2005(a) <http://www.lynnbecker.com/repeat/venturi/venturi.htm> [acedido em 16-09-2011, 19:53]

BECKER Lynn, “Live by the I Beam, Die by the I Beam”, *Chicago Reader,* 16-12-2005(b)

BENEVOLO, Leonardo, *L’ultimo Capitolo dell’Architettura Moderna*, 1985 (tr. port. de José Eduardo Rodil, O último capítulo da arquitectura moderna, Lisboa: Edições 70, 1997)

BLAKE, Peter, *Philip Johnson*, Basel : Birkhauser, 1996(a).

BLAKE, Peter, The master builders : Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, New York : W. W. Norton & company, 1996(b).

BLASER, Werner, *Mies van der Rohe* (tr. port. Nuria Nussbaum, Sérgio Pereira, Cunha Garcia, Mies van der Rohe, 5ª ed. -Barcelona : Gustavo Gili, 1982.)

BOOTH, Robert & JENCKS, Charles, “Jencks on Johnson”, 2005, <http://m.bdonline.co.uk/news/jencks-on-johnson/3046396.article>, [acedido em 17-07-2011, 23:58]

BROWNLEE, David B., HIESINGER, Kathrryn B. & DE LONG, David G., *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates,* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, 2001

CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at work*, London: Phaidon, 1999.

ESPUELAS, Fernando, *El claro en el bosque,* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999

Four Great Makers of Modern Architecture, New York: Da Capo Press, 1963 [1970]

FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: A critical history*, London: Thames & Hudson, 1980, (2007, 4th edition).

HITCHCOCK, Henry-Russel & JOHNSON, Philip, *The International Style: Architecture since 1922*, New York: W. W. Norton & Company, 1932 (1995)

HOAG, Edwin & HOAG, Joy, Masters *of Modern Architecture: Frank Lloyd Whright, Le Corbusier, Mies van der Rohe and Walter Gropius*, New York: Bobbs-Merril Company Inc., 1977

INGELS, Bjarke, *Yes is More: An archicomic on architectural evolution*, Copenhangen: Taschen, 2009

JENCKS, Charles, *Modern Movements in Architecture,* 1973, 1985 (tr. pt. de José Marcos Lima, *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Lisboa: Edições 70, 1987)

JENCKS, Charles, *The New Moderns: From Late to Neo-Modernism,* London: Academy Editions, 1990

JENKINS, Stover & MOHNEY, David, *The Houses of Philip Johnson*, New York: Abeville Press, 2001

JOHNSON, Philip, *Mies van der Rohe*, New York : The Museum of Modern Art, 1947 (1953, 2nd edition revised.)

JOHNSON, Philip, *Writings*, New York: Oxford University Press, 1979

JOHNSON, Philip & WIGLEY, Mark, *Deconstructivist Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1988 (tr. es. Aquiles Gonzalez e Mª Luisa Aguado, Barcelona : Gustavo Gili, 1988)

KOOLHAAS, Rem (ed.), *Content*, Koln : Taschen, 2004.

LAMBERT, Phylis (ed.), *Mies in America*, Montréal : CCM, cop. 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Myth and Meaning*, Toronto, 1978 (tr. port. de António Marques Bessa, Mito e Significado, Lisboa: Edições 70, 1997).

LEWIS, Hilary, *Philip Johnson :* The architect in his own words, New York : Rizzoli, 1994.

LOMBINO, David, *"*A Gleaming Urban Glass House Astonishes Spring Street*", New York Sun,* 06-11-2006

MARCUS, Adam, "Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi", 2010 <http://www.adammarcus.com/writings/denise-scott-brown-and-robert-venturi>, [acedido em 17-09-2011, 23:50]

MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporaneos*, Barcelona: Actar, 2004.

MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura y crítica*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007 (tr. port. de Alicia Duarte Penna, Arquitetura e crítica, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007).

MOOS, Stanislaus von, *Venturi, Scott Brown & associates :* Buildings and projects, 1986-1998, New York : The Monacelli Press, 1999.

NEUMEYER, Fritz, *The artless word : Mies van der Rohe on the building art*, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1991

ORSBORN, Maureen, "Transparency as a Design Element", 10-01-2008,<http://www.buildings.com/ArticleDetails/tabid/3321/ArticleID/6579/Default.aspx>, [acedido em 18-09-2011, 0:16]

PAPERNY, Vladimir, "An Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi", 2005 <http://www.paperny.com/venturi.html> [acedido em 12-09-2011, 09:46]

PETER, John (ed.), *The oral history of modern architecture: Interviews with the greatest architects of the twentieth century*, New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1994

PETIT, Emanuel (ed.), *Philip Johnson: The constancy of change*, New Haven: Yale University Press, 2009

PUENTE, Moisés, *Conversas com Mies*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006

RILEY, Terence & BERGDOLL, Barry (eds.), *Mies in Berlin*, New York : The Museum of Modern Art, 2002.

RUSSEL, Frank (ed.), *Mies van der Rohe: European works, Architectural Mono-*

graphs 11, London: Architectural Monographs and Academy Editions, 1986

SAFRAN, Yehuda, *Mies van der Rohe*, Lisboa : Blau, 2000

SAVI, Vittorio E. & MONTANER, Josep, *Less is more: Minimalismo en arquitectura y otras artes*, Barcelona : COAC, 2000

SCHWARTZ, Frederic & VACCARO, Carolina, *Venturi Scott Brown and Associates*, Barcelona : Gustavo Gili, 1995.

SCHULZE, Franz (ed.), *The Mies van der Rohe archive*, vol.19, New York : Garland Publ., cop. 1992.

SCHULZE, Franz, *Mies van der Rohe : a critical biography*, Chicago : University of Chicago Press, 1985 (tr.es. Jorge Sainz Avia, Mies Van der Rohe : Una biografia critica, Madrid : Hermann Blume, [Cop. 1986].)

SCHULZE, Franz, *Philip Johnson : Life and work,* 1994 (Chicago: The University of Chicago Press Edition, 1996)

SCOTT BROWN, Denise, *Having Words*, London : AA Publications, 2010

SCOTT BROWN, Denise & VENTURI, Robert, "Entrevista a Denise Scott Brown e Robert Venturi realizada na manhã de 4 de Março de 2011", 2011

SHAPIRO, Fred R., *The Yale Book of Quotations*, New Haven: Yale University Press, 2006

SOLÁ-MORALES, Ignacio de, *Mies van der Rohe :* El Pabellón de Barcelona, Barcelona : GG, 1993

SOLÁ-MORALES, Ignacio de, *Intervenciones,* Barcelona : Gustavo Gili, 2006

SPAETH, David A., *Ludwig Mies van der Rohe: An annotated bibliography and chronology,* New York: Garland Publishing, 1979

STEELE, James, *Venturi Scott Brown & Associates: On houses and housing, Architectural Monographs 21,* London: Academy, 1992

STERN, Robert (ed.), [*et al.*], *Re reading perspecta :* the first fifty years of the Yale Architectural Journal, Cambridge & London: The MIT Press, 2004

SWENSON, Alfred, “Promontory Apartments: An Architectural History”, 2009, <http://miespromontoryapartments.com/history.html>, [acedido em 22-09-2011, 1:08]

TAFURI, Manfredo, *Teorie e storia dell’ architettura*, 1968 (tr. port. de Ana Brito e Luis Leitão, Teorias e história da arquitectura, Lisboa : Presença, 1979).

TAFURI, Manfredo & DAL CO, Francesco, *Architettura Contemporanea*, 1976 (Verona: Mondatori Electa S.p.A, 2009, 15º edizione).

TAMAS, Andrea, “Interview: Robert Venturi& Denise Scott Brown”, 2009, <http://www.archdaily.com/130389/interview-robert-venturi-denise-scott-brown-by-andrea-tamas/>, [acedido em 17-07-2011, 23:52]

The Charlottesville Tapes, New York: Rizzoli, 1985

VARNELIS, Kazys (ed.), *The Philip Johnson Tapes: Interviews by Robert A. M. Stern,* New York: The Monacelli Press, 2008

VENTURI, Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, New York: The Museum of Modern Art,1966, 1977 (1992)

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise & IZEVOUR, Steven, *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972 (1976, revised edition)

VENTURI, Robert, *Iconography and electronics upon a generic architecture : A view from the drafting room*, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1996.

VENTURI, Robert & SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and Systems: For a mannerist time*, Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004

YOUNG, W.T.(ed.), *Robert Browning: A selection of poems (1835-1864),* Cambridge: University Press, 1929

ZIMMERMAN, Claude, *Mies van der Rohe*, Köln: Taschen, 2007 (tr.port. de António Mendes, 2007)

Referências electrónicas

Bulthaup Press.net < http://www.de.bulthaup-press.net/bulthaup/pressnet/5_9/en/home.nsf/contentview/1C7D1D4648EC616DC12574CE0030B72A>, [acedido em 18-09-2011, 0:10]

Friends Rehabilitation Program<http://friends-frp.com/>, [acedido em 18-09-2011, 1:40]

Highfield House Condominiums,< http://highfield4000.org/>, [acedido em 18-09-2011, 1:32]

HomeTryst, <http://hometryst.com/condominium/highfield-house/>, [acedido em 18-09-2011, 0:10]

Katrin, < http://www.katrin.com/int/solutions-products/product-essentials/product--principle/Pages/Default.aspx>, [acedido em 18-09-2011, 1:44]

Less is More: Organic Haircare, <http://www.lessismore.at/>, [acedido em 18-09-2011, 1:42]

Less is More Horse, <http://www.lessismorehorse.com/>, [acedido em 18-09-2011, 1:43]

Maryland Historical Trust <http://mht.maryland.gov/NR/NRDBDetail.aspx?HDID=1524>, [acedido em 17-07-2011, 13:38]

Pavarini McGovern, <http://www.pavarinimcgovern.com/experience/projects%20-%202006/residential/residential_330_spring_street.html>, [acedido em 18-09-2011, 0:12]

Philip Johnson and Alan Ritchie Architects, <http://www.pjar.com/projects_type_residential.html >[acedido em 17-07-2011, 22:23]

Selldorf Architects, <http://www.selldorf.com/selected_projects/residential/urban-glasshouse.htm> [acedido em 18-09-2011, 0:04]

TIME, < http://www.time.com/time/>, [acedido em 18-09-2011, 1:42]

Venturi Scott Brown & Associates < http://www.vsba.com> [acedido em 17-07-2011, 23:27]

Material audiovisual:

American Architecture Now: Philip Johnson, 1978 *in* Diamonstein-Spielvogel Video Archive, Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library, Duke University <http://www.youtube.com/watch?v=bHb0DB6pnk4&feature=relmfu >

Mies, Michael Blackwood, 1986. 58min. son. color.

4.3 - Créditos de Imagens

fig 1.in Petit (ed.), 2009

fig 2.in Ingels, 2009

fig 3.in Idem

fig 4.in Idem

fig 5.in Idem

fig 6.in Idem

fig 7.in < http://klaustoon.wordpress.com/2010/11/12/the-new-city-reader-food-ii-less-is-more-alienating/>, [acedido em 28-09-2011]

fig 8. Paulo dos Sousa ©

fig 9. *in < http://shop.lessismore.at/shop/USER_ARTIKEL_HANDLING_AUFRUF.php?javascript_enabled=true&lang=de&darstellen=1&Kategorie_ID=39&Ziel_ID=187&anzeigen_ab=0&PEPPERSESS=b56a06807c54223f6d810f9e9309c4a2 >,* [acedido em 28-09-2011]

fig 10. *in < http://www.lessismorehorse.com/ >,* [acedido em 28-09-2011]

fig 11. *in < http://filosofiaparaelsigloxxi.files.wordpress.com/2011/03/dscn1520para-blog-horizontal.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 12. *in < http://www.google.com/search?q=less+is+more&btnG=Search+Books&tbm=bks&tbo=1>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 13. *in < http://2.bp.blogspot.com/-mYuIE_C3ZKw/TWFy457aHoI/AAAAAAAACN8/HaDNCs6BlcY/s1600/less.is.more.JPG>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 14. *in < http://www.ebay.com/itm/1947-Philip-Johnson-MIES-VAN-DER-ROHE-MoMA-Bauhaus-Book-/400169261068#ht_583wt_846>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 15. *in < http://vimeo.com/20289721>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 16. *Idem*

fig 17. Paulo dos Sousa ©

fig 18. *Idem*

fig 19. *in < http://www.theartkey.com/photos/user_photo/7/4/thumbnails/400x400/Peter_Behrens.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 20. *in <http://www.poetryconnection.net/images/Robert_Browning.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 21. *in < http://portrait.kaar.at/Deutschsprachige%20Teil%202/images/christoph_martin_wieland.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 22. *in < http://1.bp.blogspot.com/_TFRk-MtsMew/S8XfPRiwJJI/AAAAAAAAAos/r3eKZ8jFCoc/s640/Dymaxion+House.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 23. *in* Zimmerman, 2007

fig 24. Paulo dos Sousa ©

fig 25. *in* Russel (ed.), 1986

fig 26. Paulo dos Sousa ©

fig 27. *in < http://www.flickr.com/photos/kosmograd/1875336418/>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 28. *in < http://27.media.tumblr.com/tumblr_l7jqnvM2cb1qzdo85o1_500.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 29. *in < http://www.flickr.com/photos/kosmograd/1875324902/>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 30. Paulo dos Sousa ©

fig 31. *in < http://www.tugendhat.eu/data/images/pages/f_pic342.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 32. *in <http://www.tugendhat.eu/data/images/pages/f_pic343.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 33. *in < http://www.dailyicon.net/magazine/wp-content/uploads/2008/07/barcelona05dailyicon.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 34. *in* Russel (ed.), 1986

fig 35. *in < http://www.dailyicon.net/magazine/wp-content/uploads/2008/07/*

barcelona04dailyicon.jpg>, [acedido em 28-09-2011]

fig 36. *in < http://www.dailyicon.net/magazine/wp-content/uploads/2008/07/barcelona02dailyicon.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 37. *in <http://1.bp.blogspot.com/_nFF6FABfjB0/TKSyfpOHhrI/AAAAAAAACa8/RYM4Z-vC8OY/s1600/reconstruction+under+construction.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 38. *in <http://2.bp.blogspot.com/_yUtEFYQn30g/TEnNHfDRZ3I/AAAAAAAAAAU/tc0moXlPWTw/s1600/CRI_11082.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 39. *in < http://miespromontoryapartments.com/images/gallery4.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 40. *in < http://3.bp.blogspot.com/_8Lufw3c2g4I/S7MmrWg0vBI/AAAAAAAAH3w/NAGjAl5r1Sk/s1600/Krueck+.+Sexton+Architects+.+Mies+van+der+Rohe+.+Lake+Shore+Drive+Restoration+.+Chicago+%2817%29.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 41. *in < http://4.bp.blogspot.com/_8Lufw3c2g4I/S7MmoozUlCI/AAAAAAAAH3o/BOdT8se07nU/s1600/Krueck+.+Sexton+Architects+.+Mies+van+der+Rohe+.+Lake+Shore+Drive+Restoration+.+Chicago+%2816%29.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 42. Paulo dos Sousa ©

fig 43. *in < http://www.weareprivate.net/blog/wp-content/uploads/Seagram-Building-Mies-van-der-Rohe-with-Philip-Johnson-New-York-NY-1958-004.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 44. *in < http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/05/1273456972-lobby1.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 45. *in < http://farm1.static.flickr.com/207/498474624_1e70c1e02a_o.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 46. Paulo dos Sousa ©

fig 47. *Idem*

fig 48. *Idem*

fig 49. *Idem*

fig 50. *in* Zimmerman, 2007

fig 51. *in < http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/40279/128586_cp.jpg?sequence=1>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 52. *in < http://2.bp.blogspot.com/_V5yr-JEzs70/TKridfCTXAI/AAAAAAAAAh8/dhEm97bVgmU/s1600/concrete2.100.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 53. Paulo dos Sousa ©

fig 54. *in < http://www.eikongraphia.com/wordpress/wp-content/2%20Mies%20van%20der%20Rohe%20-%20Maquette%20Glazen%20Wolkenkrabber%201922.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 55. *in < http://i207.photobucket.com/albums/bb307/cdo908/construction/parkrowconstruction-1-1-1.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 56. *in* Venturi, Scott Brown & Izenevour, 1976

fig 57. Paulo dos Sousa ©

fig 58. *in < http://media.tumblr.com/tumblr_lqi1lxZuNL1qeyobp.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 59. Paulo dos Sousa ©; *in < http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/cctp738/pollock-greyed_rainbow-1953.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 60. *in < http://pt.scribd.com/doc/7286003/architecture-ebook-mies-van-der-rohe-farnsworth-house>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 61. *in < http://www.moma.org/collection_images/resized/346/w500h420/CRI_117346.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 62. *in* Zimmerman, 2007

fig 63. *in < http://www.moma.org/collection_images/resized/065/w500h420/CRI_11065.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 64. *in* Zimmerman, 2007

fig 65. *in < http://thelyingtruthofarchitecture.files.wordpress.com/2011/02/1-klee-relapse-of-a-converted-woman-1939.jpg?w=640&h=908*

fig 66. *in < http://www.feastingonart.com/wp-content/uploads/2009/08/mondrian_composition8.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 67. *in < http://dc219.4shared.com/doc/uxBWcuw4/preview007.png>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 68. *in* Zimmerman, 2007

fig 69. *in < http://farm3.static.flickr.com/2574/3923814007_a29fedcbb4_o.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 70. *in < http://www.moma.org/collection_images/resized/648/w500h420/CRI_5648.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 71.in Russel (ed.), 1986

fig 72. *in* Zimmerman, 2007

fig 73. *Idem*

fig 74. *in < http://www.ArchitectureWeek.com/2000/1115/images/11172_image_7.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 75. *in < http://sdrdesign.com/crownHall2.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 76. *in < http://culturemobile.files.wordpress.com/2010/10/6a00d83451f25369e201287756f639970c-800wi.jpeg?w=300&h=235>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 77. *in < http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/30750/115666_sv.jpg?sequence=2>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 78. *in < http://pt.scribd.com/doc/7286003/architecture-ebook-mies-van-der-rohe-farnsworth-house>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 79. *in < http://www.tugendhat.eu/en/tourist-information.html>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 80. *in* Swenson, 2009

fig 81. *in* Petit (ed.), 2009

fig 82. Paulo dos Sousa ©

fig 83. *Idem*

fig 84. *in < http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum/pix/einrichtungen/n_nationalg_grundrisse_395x800.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 85. Paulo dos Sousa ©

fig 86. *in < http://www.flickr.com/photos/alexkorting/2741244665/>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 87. *in < http://pt.scribd.com/doc/7286003/architecture-ebook-mies-van-der-rohe-farnsworth-house>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 88. *Idem*

fig 89. *in* Swenson, 2009

fig 90. *in < http://www.ochshorndesign.com/cornell/writings/images/steel53.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 91. *in* Johnson, 1953

fig 92. *in < http://www.ruhr-uni-bochum.de/kgi/projekte/rub_expo/k5/u3abb2.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 93. Paulo dos Sousa ©

fig 94. *in < http://farm2.static.flickr.com/1111/1315465572_a8db9a7f49_z.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 95. *in < http://www.tropolism.com/farnsworthflooded.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 96. *in < http://2.bp.blogspot.com/_q1xznrRUZao/TN5jCpIuvrI/AAAAAAAABgQ/Isvlslz3rYk/s1600/Seagrams+interior+-+Ezra+Stoller.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 97. *in* Zimmerman, 2007

fig 98. Paulo dos Sousa ©

fig 99. Imagem editada retirada do programa Google Earth

fig 100. Paulo dos Sousa ©

fig 101. *Idem*

fig 102. *in* Schulze, 1992

fig 103. *Idem*

fig 104. *Idem*

fig 105. Paulo dos Sousa ©

fig 106. *Idem*

fig 107. *Idem*

fig 108. *Idem*

fig 109. *Idem*

fig 110. *in* Schulze, 1992

fig 111. Paulo dos Sousa ©

fig 112. *Idem*

fig 113. *Idem*

fig 114. *Idem*

fig 115. *Idem*

fig 116. *in* Schulze, 1992

fig 117. *Idem*

fig 118. *in* Carter, 1999

fig 119. *in < http://www.housingprototypes.org/images/Lafayette%20tower.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 120. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23401&ID=90186140166&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 121. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23401&ID=90186138839&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 122. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23401&ID=90186138526&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 123. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23401&ID=90186140115&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 124. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23401&ID=90186139019&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 125. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23401&ID=90186138693&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 126. *in* Carter, 1999

fig 127. *Idem*

fig 128. Paulo dos Sousa ©

fig 129. *Idem*

fig 130. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23903&ID=97077250108&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 131. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23401&ID=90186138598&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 132. Paulo dos Sousa ©

fig 133. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23609&ID=97407398430&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 134. *in < http://img.hometryst.com/images.php?address=4000+CHARLES+ST+N+%23609&ID=97407398430&LOOT=50000881743>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 135. *in* Swenson, 2009

fig 136. Paulo dos Sousa ©

fig 137. *in < http://www.popandroll.com/coke-art/Marilyn3.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 138. Paulo dos Sousa ©

fig 139. *Idem*

fig 140. *Idem*

fig 141. *in* Brownlee, Hiesinger & De Long, 2001

fig 142. *in* Venturi, 1992

fig 143. *Idem*

fig 144. *in* Venturi, 1996

fig 145. Paulo dos Sousa ©

fig 146. *in* Becker, 2005

fig 147. *Idem*

fig 148. *in* Venturi & Scott Brown, 2004

fig 149. Paulo dos Sousa ©

fig 150. *in < http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/29/V_ Venturi_H_720am.JPG/800px-V_Venturi_H_720am.JPG>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 151. *in < http://miesglasshouse.files.wordpress.com/2011/03/hb-entire-exterior-19841. jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 152. Paulo dos Sousa ©

fig 153. *Idem*

fig 154. *in* Venturi, 1992

fig 155. *in <http://faculty.guhsd.net/mejohnson/images/ArtVanRoheSeagram3.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 156. Paulo dos Sousa ©

fig 157. *in* Venturi, Scott Brown & Izenevour, 1976

fig 158. *in < http://4.bp.blogspot.com/-XsLGV8idYAE/TdELwhzKDFI/AAAAAAAAAFo/ GL7fcbjjxfg/s1600/Seagram_Corner_Detail.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 159. *in* < http://www.vsba.com> [acedido em 17-07-2011, 23:27]

fig 160. *in* Riley & Bergdoll (eds.), 2002

fig 161. Fotomontagem do autor trabalhada a partir de imagens presentes: *in < http:// lebbeuswoods.files.wordpress.com/2011/04/mies-rosa-1.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]; *in* Venturi, Scott Brown & Izenevour, 1976

fig 162. *in* Riley & Bergdoll (eds.), 2002

fig 163. *in < http://26.media.tumblr.com/tumblr_ljt6vdWFN21qe0nlvo1_500.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 164. *in* Schulze, 1986

fig 165. *in* Venturi & Scott Brown, 2004

fig 166. *in < http://25.media.tumblr.com/tumblr_ljt6dy2lFh1qe0nlvo1_500.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 167. *in < http://www.wprasek.com/photos/_portfolio_black_and_white/art/img/061224-1028201b_wprasek.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 168. *in < http://3.bp.blogspot.com/_CijcaA9yq58/TQFAPKbDdGI/AAAAAAAAINo/-JPylpoRq3w/s1600/Mies%253B%2BBarcelona%2Bpavilion%2Bin%2B1929.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 169. Fotomontagem do autor trabalhada a partir de imagens presente: *in < http://www. wprasek.com/photos/_portfolio_black_and_white/art/img/061224-1028201b_wprasek.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 170. Fotomontagem do autor trabalhada a partir de imagens presente: *in < http://3. bp.blogspot.com/_CijcaA9yq58/TQFAPKbDdGI/AAAAAAAAINo/-JPylpoRq3w/s1600/Mies% 253B%2BBarcelona%2Bpavilion%2Bin%2B1929.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 171. *in* Riley & Bergdoll (eds.), 2002

fig 172. *in* Venturi & Scott Brown, 2004

fig 173. *Idem*

fig 174. *Idem*

fig 175. *in* Riley & Bergdoll (eds.), 2002

fig 176. *Idem*

fig 177. *in < http://www.flickr.com/photos/mtlweblog/3179185657/in/set-72157612274879199/>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 178. *in* Riley & Bergdoll (eds.), 2002

fig 179. *in* Brownlee, Hiesinger & De Long, 2001

fig 180. Paulo dos Sousa ©

fig 181. Fotomontagem do autor trabalhada a partir de imagens presente: *in* Brownlee, Hiesinger & De Long, 2001

fig 182. Fotomontagem do autor

fig 183. Paulo dos Sousa ©

fig 184. *in* Venturi & Scott Brown, 2004

fig 185. Fotomontagem do autor trabalhada a partir de imagem presente: *in < http://www.flickr.com/photos/30982458@N00/704429560/>,* [acedido em 28-09-2011]; *in < http://www.wallpaper.com/galleryimages/17052167/gallery/04_venturi_jp291010.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 186. *in* Brownlee, Hiesinger & De Long, 2001

fig 187. *in* Venturi & Scott Brown, 2004

fig 188. *Idem*

fig 189. *in* Brownlee, Hiesinger & De Long, 2001

fig 190. Fotomontagem do autor trabalhada a partir de imagem presente: *in* Zimmerman, 2007

fig 191. Paulo dos Sousa ©

fig 192. Imagem editada retirada do programa Google Earth

fig 193. Paulo dos Sousa ©

fig 194. *Idem*

fig 195. *Idem*

fig 196. *Idem*

fig 197. *Idem*

fig 198. *Idem*

fig 199. *Idem*

fig 200. *Idem*

fig 201. *Idem*

fig 202. *Idem*

fig 203. *in* < http://www.vsba.com> [acedido em 17-07-2011, 23:27]

fig 204. *in* Venturi, 1992

fig 205. *Idem*

fig 206. Paulo dos Sousa ©

fig 207. *Idem*

fig 208. *Idem*

fig 209. *Idem*

fig 210. *Idem*

fig 211. *Idem*

fig 212. *Idem*

fig 213. *Idem*

fig 214. *Idem*

fig 215. *Idem*

fig 216. *in* Schwartz & Vaccaro, 1995

fig 217. *in* < http://www.vsba.com> [acedido em 17-07-2011, 23:27]

fig 218. Paulo dos Sousa ©

fig 219. *Idem*

fig 220. *in < http://htcexperiments.files.wordpress.com/2008/10/guild-house.jpg?w=425&h=328>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 221. Paulo dos Sousa ©

fig 222. *Idem*

fig 223. *Idem*

fig 224. *in* Watterson, Bill, *É um Mundo Mágico,* Lisboa: Gradiva, 1997

fig 225. *in* Petit (ed.), 2009

fig 226. *in < http://www.artisansofthevalley.com/pf/bc/pf_bc_chippendale_curio_l.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 227. Paulo dos Sousa ©

fig 228. *in The Charlotesville Tapes,* 1985

fig 229. *Idem*

fig 230. *in < http://www.castellucci.com/images/3.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 231. Paulo dos Sousa ©

fig 232. *Idem*

fig 233. *Idem*

fig 234. *in* Petit (ed.), 2009

fig 235. *Idem*

fig 236. *Idem*

fig 237. *Idem*

fig 238. *Idem*

fig 239.in < http://www.pjar.com/images/portfolio_large/ppg_full_view.jpg>, [acedido em 28-09-2011]

fig 240. *in < http://archrecord.construction.com/news/images/2010/100728philip_johnson_archive.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 241. *in < http://blog.aberrance.com/wp-content/uploads/2010/08/Mies-van-der-Rohe-Seagram-Building-1969-1.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 242. *in < http://www.mattblatt.com.au/files/product/images/3571/Replica-Mies-Van-der-Rohe-Barcelona-Chair---Aniline-Leather-(2).jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 243. *in < http://www.moma.org/collection_images/resized/688/w500h420/CRI_59688.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 244. *in* Jenkins & Mohney, 2001

fig 245. *Idem*

fig 246. *in < http://www.arthistory.upenn.edu/spr01/282/w6c3i16.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 247. Paulo dos Sousa ©

fig 248. *in < http://pt.scribd.com/doc/7286003/architecture-ebook-mies-van-der-rohe-farnsworth-house>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 249. *Idem*

fig 250. *in* Jenkins & Mohney, 2001

fig 251. *in* Petit (ed.), 2009

fig 252. *in* Jenkins & Mohney, 2001

fig 253. *Idem*

fig 254. *Idem*

fig 255. *Idem*

fig 256. *Idem*

fig 257. *Idem*

fig 258. *in < http://www.nbm.org/assets/images/programs-and-lectures/awards--honors-photos/lambert-seagram.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 259. *in* Jenkins & Mohney, 2001

fig 260. *in < http://a1.l3-images.myspacecdn.com/images02/148/d97ea827a89b4c94b1aa07cdbc0a925b/l.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 261. *in < http://rubens.anu.edu.au/htdocs/laserdisk/0244/24452.JPG>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 262. *in < http://www.pjar.com/images/portfolio_large/houston_exterior1.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 263. *in* Venturi, 1992

fig 264. *in* < http://www.vsba.com> [acedido em 17-07-2011, 23:27]

fig 265. *in* Brownlee, Hiesinger & De Long, 2001

fig 266. *in* Jenkins & Mohney, 2001

fig 267. *in* Brownlee, Hiesinger & De Long, 2001

fig 268. *in* Venturi, Scott Brown & Izenevour, 1976

fig 269. Paulo dos Sousa ©

fig 270. *in* Venturi & Scott Brown, 2004

fig 271. *in* < http://www.vsba.com> [acedido em 17-07-2011, 23:27]

fig 272. Paulo dos Sousa ©

fig 273. Imagem editada retirada do programa Google Earth

fig 274. *in* Goldberg, Paul, *Philip Johnson and Alan Ritchie Architects,* New York: The Monacelli Press, 2002

fig 275. *Idem*

fig 276. *Idem*

fig 277. Paulo dos Sousa ©

fig 278. *Idem*

fig 279. *Idem*

fig 280. *in < http://www.downtownexpress.com/de_51/ups1.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 281. Paulo dos Sousa ©

fig 282. *in* Jenkins & Mohney, 2001

fig 283. Paulo dos Sousa ©

fig 284. *Idem*

fig 285. *Idem*

fig 286. *in < http://img500.imageshack.us/img500/8586/urbanglass01c5hz.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 287. *in < http://img500.imageshack.us/img500/3660/urbanglass02c1xo.jpg>,* [acedido em 28-09-2011]

fig 288. Paulo dos Sousa ©

fig 289. *Idem*

fig 290. *Idem*

fig 291. *Idem*

fig 292. *Idem*

fig 293. PJAR ©

fig 294. *Idem*

fig 295. *in* Selldorf Architects

fig 296. *Idem*

fig 297. Paulo dos Sousa ©

fig 298. *Idem*

fig 299. *Idem*

fig 300. *in* Selldorf Architects

fig 301. *Idem*

fig 302. *Idem*

fig 303. *Idem*

fig 304. *Idem*

fig 305. *in* Petit (ed.), 2009

fig 306. Paulo dos Sousa ©

4.4 - Entrevista a Robert Venturi e Denise Scott Brown, realizada na manhã de 4 de Março de 2011.

Paulo dos Sousa: Gostaria de começar pelo início. Quando é que ouviram pela primeira vez acerca de Mies e da sua obra? O que acharam na altura? Provavelmente na década de 1950...

Denise Scott Brown: Na de 1940, penso eu. E para ti Bob?

Robert Venturi: (Silêncio) Tenho um problema de memória com a minha idade…

DSB: Bem, posso-te dizer que, muito especificamente, foi de facto nos anos 50, porque eu estudava na África do Sul e as grandes figuras da minha escola arriscavam-se a falhar os primeiros anos da arquitectura moderna. A minha mãe era uma dessas pessoas. Existe uma carta de Le Corbusier a um pequeno grupo deles, na escola, em que ele diz: "Seria interessante fazermos um projecto juntos. Conseguem arranjar alguém bastante rico em Joanesburgo, que possa assegurar que eu viaje para África do Sul e assim poderemos trabalhar juntos?" Eram muito influenciados pelo Modernismo Inicial e eu também fui. Fui criada numa casa Moderna que eles construíram em 1934, portanto, observava aquele estilo todos os dias. Depois, a escola tornou-se vagamente 'Frank Lloyd Whright', no fim dos anos de 1930, princípios de 1940, então, existia um estudante brilhante, um ano mais velho na faculdade. Ele era nosso amigo e foi ele que descobriu Mies van der Rohe no início daquele ano, 1950, penso eu. Foi assim. Lembro-me que ele tinha muito talento para projectar. Agora tornou-se um prestigiado professor na Columbia University: Robin Middleton. E não usou o seu imenso talento para projectar. Tornou-se um académico.

RV: Mais tarde que isso, eu estava a trabalhar para Eero Saarinen, em Detroit e nesses dias ou eras um *homem Mies* ou um *homem Whright*. Eu era da *equipa dos Whright*. Mais tarde, reagi contra Whright e tornei-me um *homem Mies*. Então, escrevi uma carta a um tipo que trabalhava lá comigo, o seu nome é...meu deus, como é que ele se chama?

DSB: Que trabalhou contigo?

RV: De Connecticut...

DSB: Kevin Roche?

RV: Kevin Roche! Escrevi-lhe uma carta: " Mudei de ideias, estou contigo agora. Sou um homem Mies."

PdS: Você era um *homem Mies*?

RV: Bem...

DSB: Disseste "Less is a Bore", mas agora achas que Mies, de facto, é complexo e Maneirista.

RV: Sim...sim. Gosto de Mies.

DSB: E, quando fui para Inglaterra e os Smithsons estavam a tornar-se novamente brutalistas, houve esta situação engraçada - o brutalismo era acerca de liberdade e do repensar novamente alguma questões: abordar uma ordem mais complexa. Só que os Smithsons também gostavam de Mies. Eles estavam a começar

Paulo dos Sousa: I want to start from the beginning. When did you first heard about Mies van der Rohe and his work? What did you feel about that? Probably in the fifties…

Denise Scott Brown: No, the forties. I think for me, how about for you Bob?

Robert Venturi: (Silence) I have a memory problem at my age…

DSB: Well, I can tell you, specifically, it was actually in the very early fifties, because I was at school at South Africa, and the great people of that school risked failing at the first years, for the sake of modern architecture. My mother was one of those. There's a letter from Le Corbusier to a little group of them in the school and he's saying "It would be nice to do a project together, can you find a very rich man in Johannesburg who can afford to bring me to South Africa, we can work together!" And so, they were very odd and early modernists. And I was too. I grew up in a modern house they built in 1934, so, I have watched that style forever Then the school became vaguely 'Frank Lloyd Wright' in the late thirties, early forties, and then, there was a very brilliant student, just one year ahead of me in the school. He was a good friend of ours, and he discovered Mies van der Rohe. So, in the beginning of that year, 1950 I think, he introduced to the studio faculty Mies van der Rohe. So, it was then and I remember, he was very talented in design. He's now an emeritus professor at Columbia University: Robin Middleton. And all his enormous talent at design, he didn't used it. He became an academic.

RV: Latter than this, I was working for Eero Saarinen in Detroit and in those days you were either a *Mies man* or a *Whright man*. I was a Whright person. Latter on I reacted against Whright and became a Mies man. So, I wrote a letter to a guy working there with me, is name is…Oh my god, what's his name?

DSB: Working with you there?

RV: From Connecticut...

DSB: Kevin Roche?

RV: Kevin Roche! I wrote him a letter: "Kevin, I have changed my mind, I'm with you now. I'm a Mies man."

PdS: You were a Mies man?

RV: Well…

DSB: You said "Less is a Bore", but now you've decided that Mies, in fact, is complex and Mannerist.

RV: Yeah…yeah. I like Mies.

DSB: And when I got to England and the Smithsons were becoming brutalists, again, there was this funny situation - brutalism was about freedom and thinking again; about allowing for more complex order. But the Smithsons also liked Mies. So, they were just beginning to make a change over, I think, in their philosophy. They tried to become involved with urbanism and urban activities and the *messingness* and vitality of the city and they find that was very, very difficult. And suddenly they gave up trying. And so, what did they do? They looked for something else and they, I think, stepped back, toward a kind of structuralism. Structures as a discipline for architecture. I think their work has never met the promise of what they thinking at first. We stop thinking about city streets and things like that…you know. Expressed structuralist aims on the facade of their buildings. Their Hunstan-

a fazer uma mudança, penso eu, na sua filosofia. Eles tentaram envolver-se nas áreas do urbanismo, das actividades urbanas e da complexidade e vitalidade da cidade, chegando à conclusão que era uma tarefa muito, muito difícil. De repente desistiram das tentativas. O que é que eles fizeram? Procuraram algo diferente e, penso eu, recuando em direcção a uma espécie de estruturalismo. Estruturas como uma disciplina para arquitectura. Penso que o seu trabalho nunca reencontrou o compromisso inicial. Começou-se a parar de pensar sobre as ruas da cidade e coisas desse género... Estruturalismo expresso nas fachadas dos seus edifícios. A sua escola em Hunstanton parece muito Miesiana. Penso que seja por essa razão. Eles estavam a mudar para uma outra filosofia.

RV: Lembro-me quando estava a morar em Roma, durante dois anos, na American Academy. Estive lá inscrito, de 1954 a 1956. No final dos meus trabalhos, estive aquele tempo todo a adorar o Barroco, mas de repente reparei: "Meu deus." - Tive esta epifania... – "No fundo não se trata de Barroco, mas de Maneirismo..." e, por causa disso, escrevi *Complexity and Contradiction in Architecture*. Foi uma revelação fantástica. Passei um período absolutamente maravilhoso em Roma nesses dois anos...

DSB: Existe uma outra coisa que estou a ver aqui [índice provisório da dissertação] que é o facto de não haver lugar para mim! E isso é problema teu, em vir de uma escola que esteja atrasada. Tenho que por isto nestes termos.

PdS: Não. Isso deve-se ao facto de escrever acerca dos autores destas frases. Existe um livro, escrito por Bjarke Ingels em que ele insere estes aforismos. Eu vou iniciar o meu trabalho com estas frases.

DSB: Sim, ok, mas quando fazes uma lista destas pessoas; eu e o Bob trabalhamos juntos desde 1960. Tu não consegues dizer o que é meu e o que é dele. Não consegues mesmo! Nós dificilmente conseguimos. Mas a tua certeza é toda sobre ele! Todos estes homens grandes! Mies, Venturi, Johnson!

PdS: Não, na verdade...

DSB: O que estou a dizer é que, tu sabes, tu tens os teus heróis, mas a vida é mais complexa! É a verdade.

PdS: O meu trabalho é acerca da complexidade das coisas.

DSB: Sim, mas estás a falhar essa complexidade.

PdS: Não.

DSB: Mas não está aqui!

PdS: Mas...

DSB: Não há nada aqui em que as palavras mostrem a maneira como foste ensinado, a maneira como pensas. Estou agora a receber cartas de professores que dizem: "Nós fomos ensinados da maneira errada. Os nossos professores não se aperceberam, na maioria, do facto de que *Learning from Las Vegas* não é o Anticristo." Muitos dizem isso. Recebi uma carta interessante de um professor espanhol que disse: "Voltei atrás, li-o todo e apercebi-me que fui ensinado da maneira errada." Também foste ensinado de forma errada acerca de heróis arquitectos masculinos. "Eles vão mudar o mundo, fazer os aforismos!" Não é uma boa visão para o futuro.

PdS: Sim, eu sei. Concordo plenamente e esta é a razão pela qual estou a es-

ton school looks very Miesian and I think it's for that reason. They were going to moving over to another philosophy.

RV: I remember when I was living in Rome for 2 years, in the American Academy. I was a fellow. Fifty four to Fifty six and in the end of that profession I was about to leave Rome and I've been loving Baroque and on. Then I said: "Oh my God" - I had this epiphany… - "It isn't really Baroque, it's Mannerism…" and, in sort of that, I wrote *Complexity and Contradiction in Architecture*. It was a wonderful revelation. I had an absolutely heavenly time in Rome in those two years…

DSB: There's another thing that I see in this [dissertation's provisional index] which is: there is no room for me! And that is your problem, in coming from a school that is backward. I have to put it in that way.

PdS: No. This is because I write about the authors of these sentences. There is a book, written by Bjarke Ingels and he puts all these quotes. And I will start by the quotes.

DSB: Yes, ok, but over here when you make the list of these people; Bob and I have worked together since 1960. You can't tell what is mine and what is his. You really can't. We can hardly tell, you can't. But your sure it's all him! All this big men! Mies, Venturi, Johnson!

PdS: No, I actually…

DSB: What I am saying is, you know, you have your heroes, but life is more complex.

PdS: My thesis is about the complexity of things.

DSB: Yes, but you are missing that complexity.

PdS: No.

DSB: But it's not there!

PdS: But…

DSB: There's nothing you can say the word is showing the way you've been taught, the way you think. I'm now getting letters from teachers who say: "We were taught the wrong thing. Our teachers didn't realized mainly about the fact that *Learning from Las Vegas* is not the Antichrist". Mostly say that about. I've got an interesting letter from a Spanish professor who said: "I went back and I read it all and I realize we were taught wrong". You also were taught wrong about male architectural heroes. And they are going to make the world, make the sentences, and it's not a very good view for the future.

PdS: Yes, I know. I perfectly agree and that's the reason I'm writing about this. I put this quotes and say: People interpret this quotes like "Less is more" is from Mies and "Less is a bore" is from Venturi, and then, Venturi is "Less is a bore" only! So, what I say is that things are more complicated than this.

DSB: So, in another words, I will creep into this work in the footnotes as you describe why is more complicated. I think you can't deny that there is a worldview around architecture, which is based on great heroes, always male. If you think about it, maybe this is not the way the world is going. And maybe, the training that women offer, the acculturation women offer, could be very useful in a future world.

crever sobre o assunto. Eu coloco estes aforismos e digo: as pessoas interpretam, “Less is more” pertence a Mies e “Less is a bore” pertence a Venturi. Então, Venturi é simplesmente “Less is a bore”! O que tento dizer é que as coisas são algo mais complexas que isto.

DSB: Concluindo, por outras palavras, eu vou aparecer neste trabalho em notas de rodapé quando descreveres porque é que é mais complicado. Eu penso que não podes negar que existe uma visão acerca da arquitectura, que é sempre baseada em grandes heróis. Se pensares acerca do assunto, talvez concluamos que não seja assim que o mundo funcione. E, talvez, a experiência e a cultura que as mulheres oferecem podem vir a ser muito úteis no futuro.

PdS: De facto, pessoalmente, não concordo muito com o culto de heróis. Não sei...acho que deveríamos treinar a sociedade não para ser tão competitiva e sermos mais igualitários, mas isto é algo pessoal.

DSB: Mas faz parte da arquitectura! Um dos temas, se investigas estes grandes heróis com grandes palavras, talvez devas desenvolver uma certa critica disso.

RV: Mas Denise, temos de perceber, historicamente, não houve muitas mulheres... Palladio não era Palladia.

DSB: Não, mas se existiu uma Palladia nesse tempo, não ouviste falar dela.

RV: Mas não existiu.

DSB: Como é que sabes?

RV: Porque as mulheres estavam a tomar conta das crianças e...

DSB: Existe muita investigação a ser feita no campo das artes que mostra, de facto, que houve mulheres a desempenhar os seus papéis, só que isso não é reconhecido.

RV: Huum...

DSB: Sim. É verdade! Se dissermos: “Porque é que se haveria de conhecer grandes artistas mulheres?” A resposta a é: “porque é que se haveria de conhecer músicos de jazz lituanos?” E, claro, se conheceres a história do filme [The Jazz Singer], sabes que o músico de jazz era lituano. Culturalmente era muito difícil, mas não significa que não tenham existido. De qualquer das maneiras, só gostaria de dizer que, enfim...Volta a Portugal e vê o que é que os teus professores pensam sobre o assunto. Verás que alguns irão concordar.

PdS: Sim, a Denise escreveu um texto, ‘Sexism and the Star system in Architecture’.

DSB: Sim, sim. Mas isso foi sobre o facto de estar, tu sabes, sentada próxima de alguém que olhou para nós, que está aqui nesta lista [índice provisório da dissertação].

PdS: Quando a frase “Less is a bore” foi escrita, foi feita para atacar uma obra de Philip Johnson e ele apoiou o livro *Complexidade e Contradição*. Gostaria de saber se vocês consideram Philip Johnson um aliado da vossa filosofia?

DSB: Não. Nem pensar. Por acaso estamos neste momento a escrever sobre o assunto. Estamos a escrever sobre o facto de que o que nós fizemos foi Pós-modernismo. O que Philp fez foi ‘PoMo’. Toda a diferença do mundo entre Pós-

PdS: Actually, personally, I don't agree with this hero worship… I don't know… I think we should train all the society not to be competitive but more equal, but this is something personal.

DSB: But it comes into architecture. So, one of the themes, if you are looking at these great heroes with great words, should probably involve a critique of that.

RV: But Denise you have to remember, historically there weren't very many…I mean, Palladio is not Palladia.

DSB: No, but if there was a Palladia in there you didn't hear about it.

RV: But there wasn't.

DSB: How do you know?

RV: Because they were taking care of the children…

DSB: There's a lot of research going on in arts that show the roles of women were there but just not recognized.

RV: Mhh…

DSB: Yes it's true, also... One person said, "why would they know great women artists?" And the answer to that is "why would they know Lithuanian jazz players?" And of course, if you know the movie history, the jazz player [The Jazz Singer] was Lithuanian. Culturally it was very difficult but it doesn't mean that it did not existed. Anyway, I just want to point out that, you know… Go back to Portugal and see what your teachers feel about that. You might find a few would agree.

PdS: Yes. You wrote a text, 'Sexism and the Star system in Architecture'.

DSB: Yes, yes. But that was just about the part of, you know, sitting next someone that looked upon us in this list. [Dissertation's provisional index].

PdS: When the sentence "Less is a bore" was wrote, was to attack a Philip Johnson building and then he supported the book Complexity and Contradiction. I would like to ask if you think Philip Johnson was an ally of your philosophy?

DSB: No. Not at all. In fact we're just writing about that now. We're writing about the fact that, what we did was Post-Modernism. What Philip did was "PoMo". All the difference in the world between Post-Modernism and "PoMo".

PdS: I read an interview that both of you say you don't see yourselves as post-modernists.

DSB: Well, I talk about that too in this new article I've written. It's true, we said that. But then we thought again, because we realized that, (I said many long years before this text). Post-Modernism was an area of thought that grew up in humanities, in theology. Not in architecture. And that Post-Modernism is what we belong to. The people who said that can be no innocence left in the world after the Holocaust. I said it was a vey serious movement; the people who said there are multiple values of different people in the society. But the elite, the intellectuals, feel that they have the right way and they are arrogant about everyone else. And specially architects! Now, that was the kind of philosophy that grew out of 1940s moral philosophy, but also out of the 1960s social movements in America. Philip Johnson was a modern architect with intellectual interest in history and a good intellect. Then he began to see there was something in what Bob was doing that could be

-Modernismo e 'PoMo'.

PdS: Li uma entrevista em que ambos afirmavam não se identificarem como Pós--modernistas.

DSB: Falo também sobre isso nesse artigo escrito. É verdade, nós dissemos isso. Mas reflectimos sobre o assunto, porque apercebemo-nos que o Pós-modernismo foi uma área de pensamento que se desenvolveu nas áreas das humanidades e teologia. Não em arquitectura. É a esse Pós-modernismo que nós pertencemos; das pessoas que dizem que não pode restar inocência no mundo após o Holocausto. Foi um movimento muito sério: pessoas que disseram que existem múltiplos valores na sociedade. Mas a elite, os intelectuais, sentiam que possuíam a maneira correcta de fazer as coisas e tornaram-se arrogantes para com os outros. Especialmente os arquitectos. Isto foi o tipo de filosofia que se desenvolveu da filosofia moral dos anos de 1940, mas também dos movimentos sociais da América da década de 1960. Philip Johnson foi um arquitecto moderno com interesse intelectual na história e um bom intelecto. Ele começou a aperceber--se que existia algo naquilo que Bob estava a fazer, que poderia interessar-lhe. Fizemos uma exposição intitulada *Signs of Life- Symbols in the city*. Foi uma exposição muito densa. Foi feita como se fosse um jornal. Grandes quantidades de pequenos textos, muitas fotografias e títulos em letras maiores. A nossa ideia era que se pudesse caminhar por entre a riqueza e se pudesse escolher o título que mais interessasse, dependendo do tempo e interesse que as pessoas tivessem. Houve um rumor, (que mais tarde foi confirmado), que Philip Johnson leu todos os textos. Havia uma sala inteira chamada "city room", que abordava o simbolismo da arquitectura tradicional. Ele leu particularmente toda essa sala. As pessoas viram-no assim [gesto de cabeça aproximada à parede] durante vários dias. É daí que vem o seu Pós-modernismo. Dessa pequena parte particular nossa. Mas então, quando os planeadores sociais disseram aos arquitectos: "Vejam, vocês são arrogantes. Vocês só pensam nos vossos valores, que não são necessariamente maus valores, mas não se aplicam a todos. Vocês gostam de cafés outras pessoas gostam de outras coisas. Vocês não podem obrigar todas as pessoas a ir beber a cafés. Não é correcto". Philip Johnson disse "ok, tudo bem". A seguir, disseram também aos arquitectos "Não pensem que a arquitectura vai resolver os problemas sociais. Vocês estão a criar problemas com o vosso *do goodism*. Estão a causar mais problemas sociais que aquilo que pensam." Então, Philip Johnson concluiu que "Eles dizem que nõs não podemos ajudar, vamos nem sequer tentar. Vamos esquecer isso. Eles dizem que nós não somos úteis, ok, estamos libertos". Herbert Gans libertou Philip Johnson. Libertou-o. Essa foi a lição oposta do que nós aprendemos. Não temos nada a ver com a arquitectura de Philip Johnson, não gostamos da sua atitude. Acabou no fim por não ser uma boa amizade.

PdS: Você deu algumas lições sob o tema "Forma, forças e função". Assim que conhecidas estas forças, e tendo em conta que algumas delas são forças perversas, é função do arquitecto lutar contra elas ou cooperar com as mesmas?

DSB: Depende da situação. Não é uma coisa ou outra. Por vezes precisas de lutar. Deixa-me dar-te um exemplo de luta. No meio do *Lac Léman*, em Génova, existe o *Jet d'eau*. A água atinge uma altura de mais de 100 metros. Eles conseguem fazer isso graças ao excesso de pressão no equipamento eléctrico. É um uso muito de inteligente de algo para criar arte. Mas não podes estar sempre a fazer isso por toda a parte. Só o podes fazer uma vez: uma fonte no *Lac Léman*. Não mais! Conhecendo as forças e sendo inteligente, consegues avançar contra elas. Existe outra metáfora. A metáfora do marinheiro ao leme do seu navio durante uma tempestade. É ele que se encontra a enfrentar as ondas. Existe um poema escrito por um poeta Belga, que diz que mesmo que as ondas matem

interesting to him. We did our show, called *Signs of life: symbols in the city*. It was a very, very dense show. It was written like a newspaper. Lots of small text, lots of pictures and then, big headlines. Our idea was that you would walk through this richness and you would pick an headline that interested you and then read a small text. Well, the rumor was (and It was true, we found later) that Philip Johnson read the all thing. There was a whole room called 'the city room', which looked the symbolism of traditional architecture. He particularly read that all thing. People saw him like this [inclined closely to the texts] for days. So, that's where his Post-modernism comes from. That particular part of ours. When social planners said to architects, "Look, you are arrogant. You think your values, which are not necessarily bad values. But they don't applie to everyone. You like coffee shops, other people like other things. You can't make them drinking in coffee shops. That's not right." Philip Johnson said "ok". And then, the next thing they said to architects was "Don't think architecture would solve social problems. You are doing real harm with your *do goodism*. You are causing them more social harming that you will never know". So, Philip Johnson took from that: "they say we can't help, let's not even try. Let's forget about it. They say we are no use, ok, we are liberalized." Herbert Gans liberalized Philip Johnson. Liberated him. That's exactly the opposite lesson that we learned. We have nothing to do with Philip Johnson's architecture and we don't like his attitude. So, it was not a good friendship in the end.

PdS: You gave some lessons with the theme Form, Forces and Function. Once understood these forces, and some are pervert forces, it is the architect's job to fight against them or cooperate with them?

DSB: It depends on the situation. It's not one thing or the other. Sometimes you need to fight. Let me give you an example of fighting; In the middle of *Lac Léman*, in Geneva, there's a *Jet d'Eau*. The water goes one hundred and something feet in the air. It's because of the excess pressure in the electrical equipment, that they can do that. So, it's a very clever use of something to create art. But you can't do that all over, you can do once. One fountain in the *Lac Léman*. No more! By knowing the forces and being clever you can go against them. There's another metaphor, of the sailor at the helm of a boat in a storm. He's the one mastering the waves. There's a poem written by a Belgian poet who said, "even if the waves kill the sailor and he goes down with the boat, he's greater than the waves because he has consciousness". "I have consciousness, so I'm greater than the waves". And that's the architect. So, he goes down all the time and also in the end, they say, "We don't need your value system. Look what you did to us in urban renewal." But if you take the surfer. Do you understand when I use these words?

PdS: Yes, yes…

DSB: Ok. The surfer has a totally different attitude. The surfer get's down close to the waves and knows the waves well and uses the waves very cleverly. Gets on them to take him, maybe not exactly where he's going, but near enough to where he's going. And that, maybe, is a better attitude, particularly for an architect in urbanism. So, most of the time, if you can be a canny surfer and get most of what you want - and laugh- you do better than if you cry all the time and go down, before you're trying to be a master. But, now and then, mastery is a good idea. Take Central Park in New York. If you go to Central Park it looks as if the buildings are pushing each other out of the way! They are jostling each other! If you know the word jostling. You can see it in the structure, in the density. But none of them crosses over into the park. Every year, some developer has a wonderful idea. It would be so good for the people of New York (,of course better even for him). But the people of New York get together and they fight it. They fight those forces. But they fight it at only one place. I believe in getting a feeling in your body of forces.

o marinheiro, mesmo que ele se afunde com o barco, ele é maior que as ondas porque ele tem *consciência*. "Tenho consciência, logo sou maior que as ondas". Este torna-se o arquitecto. Ele vai-se abaixo várias vezes e, no final dizem-lhe: "Não precisamos do vosso sistema de valores. Vejam o que nos fizeram com as renovações urbanas." Mas se tomares como exemplo um surfista. Estás a compreender estas palavras?

PdS: Sim, sim.

DSB: Ok. O surfista tem uma atitude completamente diferente. O surfista aproxima-se das ondas, conhece-as bem e usa-as de forma muito, muito inteligente. Mete-se nelas e deixa-se levar, talvez não exactamente para onde ele quer ir, mas próximo o suficiente de onde ele quer ir. Talvez essa seja uma melhor atitude, particularmente para um arquitecto em urbanismo. Conseguindo ser-se astuto como um surfista, conseguindo uma parte substancial daquilo que se deseja – sorrindo – faz-se melhor do que estando sempre a chorar e a ir abaixo, antes de tentares tornar-te um mestre. Mas, de vez em quando, a mestria é sempre uma boa ideia. Toma o Central Park em New York como um exemplo. Se fores ao Central Park, parece que os edifícios se acotovelam uns aos outros! Estão aos empurrões! Podes observar na estrutura da densidade. Mas nenhum deles atravessa o parque. Todos os anos um promotor tem uma brilhante ideia. Será uma coisa maravilhosa para os habitantes de Nova Iorque. É claro, que ainda melhor será para o próprio. Mas os habitantes de Nova Iorque unem-se e combatem isso. Eles lutam contra essas forças. Mas lutam apenas num sítio. Acredito que devemos sentir no corpo essas forças. Nós, arquitectos, conhecemos bem as estruturas dos edifícios. Quase que as sentimos. Sentimos uma viga em balanço nos nossos braços. É algo quase físico. Os arquitectos deveriam ter o mesmo sexto sentido no que diz respeito a estruturas urbanas, estruturas económicas, estruturas de circulação. As mesmas filosofias que temos para com o relacionamento entre *design* e estrutura, deveríamos ter para com forças económicas, estruturas económicas e a sua influência no *design*; que realmente influenciam! Influenciam tanto como as ideias. É por isso que eu digo "forma, forças e função".

PdS: Muitas destas forças desejam edifícios heróicos...

DSB: Desejam edifícios heróicos?

PdS: Sim.

DSB: Bem, talvez edifícios heróicos na imagem do promotor, mas não necessariamente na imagem do arquitecto. O promotor está sempre a construir para a glória de Deus. Mas é o seu próprio tipo de Deus. Tens de descobrir qual é o seu Deus se quiseres construir para ele, porque eles não estão apenas interessados em economia. Mas se eles, tal como se os arquitectos, não conhecerem bem economia, não irão ter sucesso. Mas é fácil. Economias podem ser interpretadas por grandes modelos de cidades computadorizados. Algo muito, muito matemático. Sabes como é que o campo de economia urbana foi formado, durante o século XVIII? Uma das histórias é a de um nobre que tinha propriedades e cavalgava nelas. Apercebeu-se que cresciam morangos muito próximo do mercado na cidade e que cresciam batatas a uma distância de um dia ou dois de carroça. Criou um diagrama, que dizia: aqui está o centro do circulo. A natureza da geometria está no ponto, no centro. Não existe área no ponto de um círculo. É zero. No perímetro existe muita área. Se toda a gente quer estar no centro, o que é que se faz com essa quantidade de área? Primeiro, porque querem estar eles no centro? Porque no centro é onde uma grande quantidade de volume de cruzamentos de rotas de transporte se encontram. Pode ser uma vila medieval,

We architects - we know about structure, about building structure. We almost feel it. You can have a sense of a cantilever in your arms. It is just almost a physical thing. Architects should have a similar feeling about urban structure, economic structure and circulation structure. The same philosophies we have of how you relate structure to design, we should think about economic forces, economic structure and how it affects design - and it really does! Affects it as much as design ideas. That's why I said "form, forces and function".

PdS: Most of these forces want heroic buildings…

DSB: They want heroic buildings?

PdS: Yes.

DSB: Well, maybe heroic buildings in the image of the developer, but not necessarily in the image of the architect. Developer is always building to the glory of god. But it's their own kind of god. You have to find out what their god is if you want to build for them. Because economics isn't the only thing they're concerned about it. But if they, like any architect, don't know the economics very well, they won't succeed. But it's very easy. Economics can be interpreted by huge computerized models of cities. Very, very mathematical. Not our kind of model at all. But it's also very, very simple. Do you know how the field of urban economics formed in the 18th Century? One of the stories is of a nobleman in pressure. He had estates and he would go riding his horse through his estates. He would realize that were growing strawberries very near to the market in town and that were growing potatoes a day or two days journey by cart, from the market. Then he formed a diagram which said: here is the centre of a circle. Now, the nature of geometry of a circle is right at the point. At the center. There's no area at the point of a circle. Is zero. At the perimeter there's a lot of area. If everyone wants to be at the center, what did they do about that lack of area? First of all, why would they want to be at the center? Because the center is where too important volume, high volume, transportation routes cross; it could be a medieval town, a Chinese city, New York… where the major highways crosses, where everyone wants to be. They call it the one hundred percent point in economics. The point where there's no area. So you get skyscrapers. Very, very expensive cost of land in the center, very cheap cost of land in the periphery. That is what structures cities. It happens in a port where you get half of a circle and that's a big important place where boat transportation, rail and road transportation crosses and therefore you get a build up of warehouses, stores, offices, factories and all of that in relation to that half a circle you can say. Chicago for example. But that's the dynamics and geometry that structures almost everything. You go to Princeton, for example, and, because the Princeton University is so strong, so powerful and its influence felt in China - where we were planning for Tsinghua University - they wanted to be just like Princeton. So, ok, that allows Princeton to be at the one hundred percent point, and no one can stop that, but the circle builds all away around it. Distorts, deforms and builds all away around it. That's very interesting to see how and that's a lovely thing if you are interested in mannerism, because these two systems distort for each other. They make one very interesting, imperfect, but optimal system. When I say "form follows forces", these are the ideas that come out of it. And that bridge between physical design and economic forces is the field of urban land economics and the diagrams it produces.

RV: Have you been to Princeton?

PdS: No. I hope to go there on Monday.

RV: It's very interesting because you have National Street and then, on one side,

uma cidade chinesa, Nova Iorque, onde as mais importantes estradas se cruzam, onde toda a gente quer estar. Eles chamam-lhe o ponto cem por cento em economia. É o ponto onde não há área. Então, desenvolvem-se arranha céus. Custos muito, muito elevados do terreno no centro; custos muito reduzidos na periferia. É isso que estrutura as cidades. Existe em todas as cidades. Acontece num porto, em que se desenvolve meio círculo à volta. Torna-se num lugar muito importante aonde confluem transportes aquáticos, comboios, armazéns, lojas, escritórios, tudo em relação uns com os outros. Chicago por exemplo. São as dinâmicas e a geometria que estruturam quase tudo. Vais a Princeton, por exemplo. A universidade de Princeton é muito importante, muito poderosa. A sua influência sente-se na China, aonde planeamos para a Universidade de Tsinghua. Eles queriam ser iguais a Princeton. Isso permite à universidade de Princeton estar no ponto cem por cento e ninguém pode travar isso. Mas o círculo constrói-se em seu torno. É muito interessante verificar como. É uma coisa maravilhosa se tiveres interessado em maneirismo, porque estes dois sistemas distorcem-se um ao outro. Fazem um sistema muito interessante, imperfeito, mas optimizado. Quando eu digo que a forma segue as forças, estas são as ideias que estão por detrás. Essa ponte que existe entre o *design* físico e as forças económicas, é do que trata o campo da economia urbana e os diagramas que produz.

RV: Já foste a Princeton?

PdS: Não. Espero ir lá na segunda-feira.

RV: É muito interessante porque tens a National Street e então, de um lado tens a Universidade Americana, que é quase rural. Bem, não é *rural*...mas os seus edifícios estão dispostos num parque...e então, do outro lado da rua tens a típica avenida comercial Americana.

DSB: Sim. É como no Central Park, com todos os edifícios a acotovelarem-se para estarem próximos da entrada da Universidade.

RV: Sim. É uma cidade fascinante com muita cor.

DSB: Quase que podes dançar com estas forças. Não é preciso ser-se um matemático para se perceber isso. Podes senti-las nos teus ossos, tal como sentes a estrutura de um edifício.

PdS: Quando vocês estão num sistema comercial, como é que podem *aclamar* o edifício ordinário?

DSB: Bem... O teu promotor quer um edifício muito extraordinário. Por outro lado, quer um edifício barato. Quer rentabilizá-lo até ao último centímetro da fachada.

RV: E quer um edifício flexível.

DSB: Sim. Ele quer também que penses no espaço para ser arrendado. Espaço que irão pagar até ao vidro ou pedra na fachada do edifício, portanto, tens te concebê-lo como se fosse uma embalagem com uma cobertura fina. No interior fá-lo o mais flexível que consigas, como uma antiga fábrica, ou talvez como um *Palazzo*, que é um edifício muito flexível em várias maneiras. Pode-se tornar, tu sabes, de uma casa de família ou armazém num museu ou num edifício institucional. Existem várias tipologias de edifícios como essa que são flexíveis. O promotor precisa mesmo disso. Então, o que ele quer é um grande sinal na frente do edifício a dizer o quanto único ele é.

RV: Adoramos o *loft*. Com um sinal. Assim são os edifícios agora e no passado.

you have the American College or University, which is almost rural. It's not *rural* but its buildings are sitting within a park. And then, on the other side of the street, you have the American commercial mainstreet.

DSB: Yes. And it is almost like Central Park with all the buildings jostling to be near the entrance to the University.

RV: Yes. It is a fascinating town with a lot of colors.

DSB: You can almost dance with these forces. We don't have to be a mathematician to understand that, but you can feel it in your bones the way you do building structure.

PdS: When you are in a commercial system how can you claim the ordinary building?

DSB: Well… Your developer wants a very extraordinary building. On the other hand, he wants a very cheap building and he wants to be available to rent up to the last half inch of the façade.

RV: And he wants a flexible building.

DSB: Yes. But he also wants you to think in the rental space. Space that they will pay for is going up to the glass or the stone on the outside of the building. So, therefore you have to design it like a package with a thin covering around it. In the inside you make it as flexible as you can, which is like an old factory or maybe like a *Palazzo*, which was a very flexible building type in many ways. It could go, you know, from a family house or warehouse to a museum or a civic institution. So, there are different building types like that, which are flexible. And the developer really needs that. So, what he wants is a big sign on the front to say how unique he is.

RV: We love a loft. With a sign. That's the building now and in the past.

PdS: Mies van der Rohe also loved the loft.

DSB: Yes, that's right, we learned that from the early modern architects. And he learned it from the American lofts, from the work of Albert Kahn in Michigan. We had to build in the Albert Kahn's Campus. He built much of the campus in University of Michigan. And when we did our big Life Science's complex there, in Michigan, we learned from Albert Kahn's, not in steel and glass buildings, but in his very simple brick Engineering and Science buildings.

PdS: It is interesting this *early* modernism and *late* modernism, because in case of Mies, *early* was not loft and then became loft. Actually one of the last buildings was the Berlin Museum. So, you were influenced by early or late modernism?

DSB: Early Modernism. Also, you know, Mies is very interesting because he begins to realize his functional planning was not functional. He put all the secretaries under the ground, so Crown Hall could look beautiful on top. But he began to realize that there were ways of thinking about functionalism, which aren't "here is the living room" and "here is the dinning room". Other categories of functionalism. Public and private is one. Another one that he used was general space. Which is Crown Hall. Can be used in many ways because it's general. Well, Louis Kahn makes a step from Mies toward that and I think also Louis Kahn was doing in concrete and brick what Mies was doing like jewelry of joint works. He was doing the same thing with brick and concrete in the Richards Medical Building, influenced also by the open air school by Johannes Duiker in Amsterdam. Obviously, Louis

PdS: Mies van der Rohe também adorava o *loft.*

DSB: Sim, correcto. Aprendemos isso com os arquitectos do Modernismo inicial. E ele aprendeu com os *lofts* americanos, com o trabalho de Albert Kahn em Michigan. Tivemos de construir no *campus* de Albert Kahn. Quando nós fizemos o nosso grande complexo Life Science, aprendemos com os edifícios de Albert Kahn, não de vidro e aço, mas simples edifícios em tijolo como o de Engenharia e Ciência.

PdS: É interessante esta relação entre Modernismo inicial e Modernismo tardio, porque, no caso de Mies, inicialmente não era baseado no *loft* e só depois tornou-se *loft*. Um dos seus últimos edifícios foi o museu de Berlim. Então, vocês foram influenciados pelo Modernismo inicial ou Modernismo tardio?

DSB: Modernismo inicial. Sabes, Mies é muito interessante porque ele começa a aperceber-se que o seu planeamento funcional não é funcional. Ele coloca todas as secretarias abaixo do solo, para que o Crown Hall tivesse uma bela aparência na parte de cima. Mas ele começou a aperceber-se que existem muitas maneiras de se pensar acerca de funcionalismo, que não são "aqui está a sala de estar" e "ali está a sala de jantar". Outras categorias de funcionalismo. Público e privado é uma. Outra, que ele usava, era a de espaço geral, ao qual se inclui o Crown Hall. Pode ser usado de diversas maneiras, porque é geral. Bem, Louis Kahn dá um passo em frente nesse sentido. Penso também que Louis Kahn estava a fazer em betão e tijolo, aquilo que Mies estava a fazer, como joalharia. Estava a fazer o mesmo com betão e tijolo no Richards Medical Building, influenciado também na escola ao ar livre de Johannes Duiker em Amesterdão. Se olhares para ela, olhas para o Richards Medical Building e apercebes-te que obviamente Louis Kahn aprendeu com arquitectos holandeses, mas também com Mies! Louis, aproveita-se da noção de espaço geral e brinca com isso. Ele apercebe-se que também existem espaços que servem. Agora tens espaço geral e espaços que servem, que ele chama de espaços servidos e espaços servidores. Ele faz um muito interessante ponto de partida, mas mais tarde, Louis começa a falar acerca de espaços servidores de uma forma algo diferente. Começa a falar sobre a rua através do edifício, vendo os espaços que servem como uma rua. Na escola, a *rua* dos estudantes, porque não existe espaço para a sua vida social, excepto na *rua*. Louis estava ligado ao pessoal de planeamento na Penn. Podes traçar a origem das ideias de Louis Kahn em sítios muito interessantes. Nós pegamos na sua noção de rua através do edifício, e começamos a tornar a rua cívica. Então, a próxima categoria é de espaço genérico e espaços únicos. Dentro de um edifício, podes ter espaços únicos e genéricos. A Mother's House do Bob é assim, logo no início, mesmo antes de tudo o que escrevemos sobre estas coisas. Verás, tem espaço único e espaço genérico. Outros edifícios que projectamos neste gabinete funcionam assim. Mas existe uma inversão, porque os espaços em corredor são usualmente os espaços únicos, os espaços cívicos, a rua, a praça aonde as pessoas podem-se encontrar, tomar um café, conversar, e muito mais. Este é o pensamento de Mies e do seu espaço geral, através de Louis até a este conjunto de descrições urbanas. É aí que o mapa de Roma de Nolli, tornou-se tão importante para nós, porque mostra estas mesmas distinções.

RV: Adoro o facto de que dois inimigos, no período moderno, Frank Lloyd Whright e Le Corbusier, tenham dito que a forma segue a função. Gosto de fazer a analogia da forma que segue a função significa que o edifício é como uma luva. O dedo aqui é mais comprido, e por aí, e existe outra diferenciação que é o *loft*, que seria como uma luva sem dedos. O dedo pode-se mexer e ter diferentes tamanhos dentro da luva. A luva sem dedos é como um *loft*, que é o edifício apropriado...Nós dizemos que "a forma acomoda a função" em vez de "a forma segue a função".

Kahn learned from the Dutch architects, but also from Mies! Louis takes that notion of general space and he's playing with that. He suddenly realizes that there's also server space. Now you got general and server space, which he calls his master and server spaces. He has really made a very interesting departure when he does that. But later, Louis begins to talk about the server spaces somewhat differently. He begins to talk about the street through the building, seeing the server spaces as a street. And then, in the school, the student's street, because there is no room for their social life, except in the street. Louis was tied into the planning people at Penn. (You could trace the origin of Louis' ideas in very interesting places). We take up his notion of the street through the building and we began to make that street civic. So, the next category is of generic spaces and unique spaces. Within one building you can have unique and generic spaces. Bob's Mother's House is like that, right from the start, before we even annunciated all of this things. It's got unique and generic space. Most other buildings we've ever done on this office are like that. But there's an inversion, because the corridor spaces are very often the unique spaces, the civic spaces, the street, the place where people meet and greet and can have a coffee and stop, and have a talk, and so on, and can be designed like that. That's the thinking from Mies and his general space, through Louis to this urban set of descriptions. And that's where the map of Rome by Nolli became so important to us, because it showed us the same distinctions.

RV: I love the fact that two enemies in the modern period, Frank Lloyd Whright and Le Corbusier, said 'form follows function'. I like to make the analogy that form follows function means that the building is like a glove. This finger is a little longer than that and so on, and there is also the other quality, which is the loft, which is the mitten. The finger can wield and grow differently within the mitten and the mitten is kind of a loft, which is the appropriated building…We say "form accommodates function" rather than "form follows function".

PdS: Isn't there the risk of not taking the maximum potentialities of the buildings by making lofts?

DSB: You know, it's very complex… I wrote a chapter called 'Redefining function' and you should read that, because it sets all those categories. Yes, when you make a loft you give up specificity. That loft will never fit this finger, but it will let that finger move. So, you give one thing for another. If you are designing, as Bob recently did, a chapel, that's not going to change. And that's designed for that community, for all their philosophies and that's going to be like that forever. If they have to change, they loose what they have now, but it doesn't mean you can't add to it. You can add administration spaces and things like that, but that part, in particular, you will never manage to make larger. It's a decision that this is going to be a very permanent use for this building. When we've designed the National Gallery in London, it has some of the most precious art in the world. Early Renaissance, Italian and Northern, so they might add one painting a year. It's not going to change very much. There we could aloud things to be less flexible than a gallery, which is full of temporary exhibitions. You gain in character, but you loose in ability to completely change it. In actual fact, it's a mix job. You can change its use and it stills survives, but it really was designed for that particular collection.

PdS: What about residential buildings. You've designed one, the Penbroke North Condominium. This thing of the loft with a sign has application in residential buildings?

DSB: (silence) There's other ways of thinking. First of all, flexibility is related to history. You know Venice. There's housing in Venice that dates from the 12th century. They surely have not the pluming of the 12th century. And they don't even

PdS: Não existe o risco de não estarmos a tirar as máximas potencialidades de um edifício fazendo *lofts*?

DSB: Sabes, é muito complexo...Escrevi um capítulo chamado "Redefinindo função". Deverias lê-lo, porque aí estabelecem-se todas estas categorias. Sim, quando fazes um *loft* abdicas da especificidade. Esse *loft* não vai encaixar este dedo, mas vai deixá-lo mover-se. Cedes numa coisa para ganhar noutra. Se estiveres a projectar, como o Bob fez recentemente, uma capela, que não se vai alterar, que foi desenhada para aquela comunidade, para as suas filosofias e assim será para sempre. Se eles quiserem fazer alterações, perderão o que têm agora, mas não significa que não possam acrescentar-lhe partes. Podem acrescentar espaços administrativos e coisas do género, mas, aquela parte em particular, não conseguirão alargá-la. É uma decisão de que o edifício terá uma função permanente. Quando projectamos a National Gallery em Londres, iria albergar alguma da arte mais preciosa do mundo. Renascimento inicial, Italiano e Nórdico. Eles poderiam adicionar à colecção um quadro por ano. Nunca irá mudar muito. Lá, poderíamos permitir que existisse menos flexibilidade que numa galeria com exposições temporárias. Ganhas em carácter, mas perdes na habilidade de mudá-la completamente. Por acaso, aqui trata-se de um trabalho misto. Poderias fazer alterações e o edifício ainda sobreviveria. Mas foi realmente desenhado para aquela colecção particular.

PdS: E acerca de edifícios residenciais? Projectaram agora o Penbroke North Condominium. Isto do *loft* com um sinal tem aplicação em edifícios residenciais?

DSB: (silêncio) Existem outras maneiras de pensar. Primeiro, flexibilidade está relacionada com a história. Tu conheces Veneza. Existem habitações em Veneza que datam do século XII. Certamente não têm o saneamento do século XII. Também não terão os mesmos modos de vida. Mas os edifícios lá conseguiram permitir muitas formas de vida neles. O que se torna pertinente é permitir que isso aconteça. Quando se projecta um condomínio para um promotor, existe um enorme controlo nos custos. Tivemos de nos concentrar em fornecer o que culturalmente pertence a Philadelphia na Main Line, através de relacionamentos no edifício. Não se trata de um *loft* em Nova Iorque, aonde até a casa de banho pode estar no exterior, se assim quiseres, porque és um artista. Existem normas para a privacidade da classe média. Não somos a Zaha Hadid. Ela não se preocupa com estas coisas. Ela diz que o funcionalismo é a parte menos interessante do Modernismo. Nós achamos que é a glória do Modernismo! Então, temos de nos preocupar com isso e garantir que tenha o máximo de flexibilidade que conseguirmos, sempre condicionado pelo custo. Após isso, a decoração que colocamos na frente é uma forma de acrescentar algum do simbolismo que está reduzido no interior, mas que pode ser colocado no exterior. Possibilidades, talvez, para as pessoas terem espaço suficiente para fazerem o que desejarem com o mobiliário, mais uma vez, dentro dos limites dos custos. Se investigares a habitação pública assistida que fizemos na Guild House, verás uma senhora idosa. Uma senhora idosa negra, sentada com os seus móveis grandes e rodeada de fotografias, cheia de coisas, radiante e muito, muito contente no seu edifício. Imaginamos a sua forma de decorar, mas também a de estudantes ou arquitectos modernos que fossem habitar no edifício. Queremos que ambas sobrevivam. Fizemos o mesmo, dentro dos limites, nas residências em Main Line.

RV: Lembro-me, quando projectei a Guild House e pus um sinal na fachada: "Meu deus...estou a ser decadente? Estarei a ser absolutamente imoral?" Agora têm destes sinais por toda a parte. Também pusemos... costumo usar esta expressão...vocês têm disto em Portugal? [levanta o dedo médio da mão]

have the way of life of the 12th century. But the houses have somehow allowed many different ways of life in them. The question is what about them aloud that to happen. Now, when we're designing a condominium building for a developer, there is a very strong control on cost. And so, we have to concentrate on providing what culturally belongs in Philadelphia on the Main Line, by way of relationships in the building. It's not New York, in a loft building, where even the toilet can be at the outside if you want it to be because you're an artist. The norms of middle class privacy hold. We're not Zaha Hadid. She doesn't care about those things either. She says functionalism is the least interesting part of modernism. We think it's the glory of modernism. So, anyway, we must make arrangements for that and within that, aloud as much flexibility we can, always conditioned by cost. After all of that, the decoration we put on the front is a way to give some of the symbolism that is reduced inside, but it can be provided on the outside. Possibilities, maybe, for people to do enough room to do what they like with furnishing, again within the limits of cost. If you see the public assisting housing that we did for Guild House, you will see an old lady there. An old black lady, sitting with all her big furniture and all around with pictures and everything, beaming very, very happy in this building. We thought of her way of decorating as well as the students or modern architects that would be living in that building too. We want both to survive. We do the same, within the limits we have, in that Main Line housing.

RV: I remember when I designed Guild House and put that sign on the front. I thought "Oh my God…am I decadent? Am I absolutely immoral?" Now they have this signs all over… And then also we put a… I use this expression…you have this in Portugal? [middle finger up].

PdS: Yes…I think that's universal.

RV: We have a column in the center of the composition that makes a duality. We have an ornamental stripe! I mean, Philadelphia, 1960, and there are stripes all over the place. But then, to put a stripe! An ornamental stripe! Was a white brick stripe on the building…And it's so fine when you get to my age and you've done these things and now they say: "that's ordinary, everybody is doing, bla bla bla…", and when you did it, it was like, you know, absolutely either decadent or revolutionary to everyone.

Jeremy Tenenbaum: But why did you do that?

RV: I just did because I thought it was appropriate… I thought ornament was appropriated and I also had fun, because in those days you could only do a building that: 1) that was a slab; 2) that was absolutely repetitive, is it or not functionally; you set the building back and do a park, you made a park, you did never a building along the street. So, I had fun putting the building on the street, connecting with the other buildings along the street, being at home with its context, even though it was different in other wise. I had fun doing these things that were complex and contradictory. I didn't think of it in those terms exactly at the time… So, I was doing what was: the back was different from the front. It was not a slab, it has this from one side [gesture of a *zigzag* line]. So, you had a lot of apartments that have corner views with the city of Philadelphia, with skyline beyond. I had fun doing all of this things that were expressive and functional, but were not following the *Le Corbusean* ideal at the time, and now…are kind of ordinary. But it's fun the ordinary. We love saying "viva the ordinary".

DSB: Think on Malevich's painting 'White on White'. Malevich was saying that a painting could be this against the norm and this simple. Because they were interested in simplicity and removing excess of that. This building is Bob's 'White on

PdS: Sim... penso que isso é universal.

RV: Temos uma coluna no centro da composição, que faz uma dualidade! Temos uma linha ornamental! Quer dizer, em Philadelfia na década de 1960, existiam linhas por toda a parte. Mas pôr uma linha, uma linha ornamental! Era uma linha branca em tijolo no edifício... Eis que chegas à minha idade e fizeste estas coisas e agora dizem: "é banal, toda a gente faz isso, blá, blá, blá...", mas quando o fizeste era, sabes, absolutamente decadente para uns ou revolucionário para outros.

Jeremy Tenenbaum: Mas porque fez isso?

RV: Fiz simplesmente porque achei que era apropriado...pensei que o ornamento era apropriado e também me diverti, porque naqueles dias só podias fazer um edifício que fosse: um) um bloco, dois) absolutamente repetitivo, sendo funcional ou não; Recuava-se o edifício, fazia-se um parque. Nunca se colocava o edifício na frente da rua, contextualizando-o. Diverti-me a fazer estas coisas que eram complexas e contraditórias. Não pensei exactamente nestes termos na altura... Então estava a fazer a fachada de tardoz diferente da fachada da frente. Não era um bloco, tinha um acrescento numa parte. Assim terias vários apartamentos com vistas de canto com a vista da cidade de Philadelfia e o seu *skyline* ao fundo. Diverti-me a fazer estas coisas todas que eram expressivas e funcionais, mas que não seguiam o ideal *corbusiano* da altura e agora... são uma espécie de coisas ordinárias. Mas o ordinário é divertido. Adoramos dizer "viva o ordinário".

DSB: Pensa no quadro de Malevich, "Branco sobre branco". Malevich pretendia dizer, que uma pintura pode ser contra a norma e assim simples. Porque eles estavam interessados na simplicidade e em remover todo o excesso da pintura. Mas este edifício é o "Branco em fun do branco" do Bob. Ele está a dizer: "vejam o que é que um edifício deve ou pode ser", mas ele não está a dizer ao mundo. Ele estava a debatê-lo consigo. "Todas as coisas que sinto, como é que podem ser expressas? Sentia coisas em contra-distinção. Distinção para com o modernismo. Aqui está como é que as coisas se põem juntas neste problema". Penso que este edifício foi um questionar. Foi um maravilhoso questionar que reforçou todas estas orientações e disse que se podia seguir para a frente com este género de coisas. Mas porque fez ele isso? Penso que foi um inquérito e debate: "Pode isto ir assim tão longe? Quais são os efeitos de ter estes pensamentos acerca do modernismo?"

JT: Para mim, o que é interessante é que quando isto é ensinado, faz parte da implicação de se ser um jovem pintor. Não se encoraja os pintores a pintar mais "Brancos sobre branco", ou a pintar maiores "Brancos sobre branco".

DSB: Não, mas podes dizer o que é esse 'Branco sobre branco' para ti, hoje?

JT: É uma questão muito complicada.

DSB: É o que estou a dizer. Muitos arquitectos jovens dizem-nos 'vejam, temos um conjunto de assistência electrónicos que torna a comunicação dependente de uma certa tecnologia. Vocês são os mestres desta outra tecnologia,que é tão pessoal, que vocês quase que podem interiorizá-la. Não te consigo falar acerca do interior de um carro da mesma maneira que falo de arquitectura. Mas tu consegues falar-me acerca do funcionamento de um conjunto de elementos de electrónica moderna. Da maneira como os podes usar, penso eu.

JT: Para um jovem artista penso que se torna mais fácil *fetichizar* algo físico e concreto, que levar a cabo a lição complexa do "Tenho de descobrir por mim mesmo".

DSB: Sim, diríamos que isso era não aprender com o que nós temos feito.

white'. He's saying, look what a building could and should be, but he's not saying to the world. He's debating it with himself. "All the things I feel, how would this be expressed. How might it be expressed? And I feel things in contradistinction. Distinction to modernism. And here are those things and here's how they come together in this problem". So, I think that building is an inquiry. A very wonderful inquiry that reinforced all those trends and said those are good things to continue. But why did he do it? I think it's an inquiry and debate: "Could it go this far? What is the effect of having these thoughts about modernism?"

JT: For me what's interesting is, when that's taught, that's part of the implication of being an young painter. You wouldn't encourage painters to paint more "White on white" paintings or painting larger and larger "White on white" paintings.

DSB: No, but you would say what is that "White on white" painting for you today?

JT: Right, but that's a very complicated question.

DSB: That's what I am saying. Lots of young architects have said "look we've a hole lot of assistance based on electrographics that leaves all the communication with a certain technology". You are the masters of this other technology, which, by the way, is so personal that you can really internalize it. I can't tell you about the inside of a car in such way that I make architecture. But you can tell me about the functioning of a host of modern electronics, in the way that you can use it, I think.

JT: For young artists, I would imagine that it's easier to *fetishize* something physical and concrete, than to take away the complex lesson of "I have to find, and discover for myself".

DSB: Yes, we would say that is mislearning from what we were doing.

JT: Sorry…

PdS: No…go ahead…

DSB: He's speaking as a young artist and he's got to sit on this place and get what he can out… but he's impressible, so he won't get repressed by that.

JT: I can't help to break into other people's interviews.

DSB: Which means that we should let Raquel have a…she's facing us as an architect. What do you feel?

Raquel Patchell: I thought that is a very good question. I think, to me, when we were giving Paulo the tour and when we came in and start talking about Guild House, it's very different, because when I was taught architecture, in Brazil at early two thousands, the building to me was just, neither ordinary nor it's poking fun at anybody. It's just a beautiful building. It's functional and it's respective towards several types of people and its' cultures, how they live, how they use the space… I think it's a marvelous building.

DSB: There is a level of debate about architecture going on. Now, here we are saying that you have to think about other people's values. You can't just propose your values. And here we are having a debate with our colleagues. Bob is having a debate with himself and his colleagues about what architecture is and that debate you can trace all the way through history. The Renaissance does it too. They do columns that are not columns, but they're talking about ancient of columns. It's a debate they are having with their peers. Not with the unlearned that needed decoration in order to understand religion, because they cannot read. So, what I say is:

JT: Desculpa...

PdS: Não...força...

DSB: Ele está a falar como um jovem artista e quer aproveitar o lugar dele...mas ele é impressionante, portanto não vai ser repreendido por isso.

JT: Não consigo evitar de interromper as entrevistas de outras pessoas.

DSB: O que significa que deveríamos deixar também a Raquel expressar-se. Ela está a ouvir-nos como uma arquitecta. O que pensas?

Raquel Patchell: Acho que foi uma pergunta muito boa. Penso que, para mim, quando estávamos a dar o *tour* ao Paulo e quando começamos a falar da Guild House... é diferente, porque quando me ensinaram arquitectura no Brasil, naquele tempo, princípios de 2000, o edifício para mim não era nem ordinário nem provocativo. Achei um edifício bonito. E é funcional e respeitador para com diversos tipos de pessoas, para com as suas culturas, como elas vivem, como elas usam o espaço...acho um edifício maravilhoso.

DSB: Existiu um nível de debate a decorrer em arquitectura. Estamos aqui nós a dizer que se deve pensar nos valores das outras pessoas. Apenas podes propor os teus valores. Aqui estamos a ter um debate com os nossos colegas. Bob está a ter um debate consigo mesmo e os seus colegas sobre o que é arquitectura e esse debate podes traçá-lo por toda a história. No Renascimento também se fez. Eles fizeram colunas que não são colunas, mas falaram acerca das colunas antigas e clássicas. É um debate que estavam a ter com os seus pares, não com leigos que precisavam de decoração de modo a compreender religião, porque eles não conseguiam ler. Então, o que eu digo é que é perfeitamente ok ter-se esse debate. O debate, tal como o *design*, pode fazer-se em muitos, muitos níveis, muitas, muitas camadas. Um não impede o outro.por que arte também é muito democrática.' Contudo, no trabalho, quando trabalhamos para comunidades, não temos este problema. Eles ficam satisfeitos com o nosso trabalho, com a nossa estética. Mas o que acontece é que surgem outros artistas que dizem "Oh não, não gosto disto! Não se pode fazer isto! Não se pode fazer. Não aprendemos isto na nossa faculdade em 1972." São outros artistas no campo e intelectuais e essas pessoas todas, que são os *destruidores*, no que diz respeito ao nosso caso.

PdS: Uma última questão. Então para vocês está certo projectar um edifício pato depurado se tiver em conta os valores das pessoas?

DSB: Temos um sistema de trabalho que aprendi com os planeadores urbanos, que ajuda a construir confiança e conhecimento assim que se vai avançando no processo. Muitos clientes, particularmente em projectos de arquitectura, como a capela de Princeton, antes de conseguirmos que eles concordem, continuam a dizer: "Mas nós dissemos desde o início! Mas nós dissemos desde o inicio!" Eles pediram-nos duas coisas que estavam em conflito e se eles tivessem o que estavam a pedir, tornar-se-iam nos clientes mais infelizes do mundo.

RV: A capela de Princeton?

DSB: Não...não. A Episcopal. Eles também não nos financiariam para fazer as perspectivas, para vermos o que eles estavam a pedir. Estávamos encravados porque não lhes podíamos mostrar porque não iria funcionar assim, nem podíamos mostrar mais elementos, nem desenhos, visto que eles não lêem bem plantas. Estávamos mesmo, mesmo encravados. Mas no fim, lá conseguimos chegar a um consenso em que eles aceitaram que ninguém saberia a solução

it's perfectly ok to have that debate, if you don't slight the values of the people you plan for, when you do it. And the debate as design, can be on many, many levels, many, many layers. The one doesn't negate the other.

JT: Can I ask one last question, then I promised to shut up… This is a question that I always had and I never had a chance to ask. Under one hand, when you urge people to embrace local values, you create one argument. But then you, ultimately, as artists, have to have your own aesthetic, have your own your sense of fun, and your own sense of taking that and make it concrete and specific.

DSB: I asked Herbert Gangs about that: "don't you expect artists to have any fun, is it all penitence?" And he said "no, even sociologists are allowed to have their fun".

JT: But people can disagree because of the two sides of what about you and Bob argue, in one sense, of embracing many cultures and so, but ultimately you have to go out and you create a building, or a plan, or something. And then people say I love the first one, but I don't like the second or I don't like the second but I like the first one.

DSB: But that's why it is so multilayered and it's very difficult. It's not an easy thing. I say to people like Herbert: "Is there a room for an artist in democracy? Do you really want to do with art this thing, because art is also very democratic?" And, in actual fact, in work, like when we have worked for communities, we don't have this problem. They were very happy that they were getting this aesthetic from us, but what happens is a few other artists come along and they say "Oh no, I don't like that! You can't do that. We didn't learn that in 1972 in our studio." So, it's other artists in the field and intellectuals and those people who are the mashers, as far as we are concerned.

PdS: Any way, just the final question. So, for you it's all right to design an undecorated duck building if it fits in the values of the people?

DSB: We have a system of working, which I learned from the planners, which helps to build trust and knowledge as you go together in a process. Many clients, particularly for architecture, like the Princeton Chapel, before we managed them to agree, they kept saying: "But we told you from the start! But we told you from the start!" They have told us two things that were in conflict and if they've had what they've asked for they would be the unhappiest clients in the world.

RV: The Princeton Chapel?

DSB: No...no. The Episcopal. They also wouldn't give us the money to do the perspectives to show us what they were asking for. So, we were just tied because we couldn't show them why it wouldn't work that way, we couldn't show them anything else and we couldn't draw enough for them to understand it, because they didn't read plans very well. We were really, really stuck. But in the end, we've managed to get to a point where they would accept that no one knows the answer in the beginning. Some things aren't going to work from the beginning. Well, they would let you try things and you can say, "look, this is awful, but leave it with me". In the planning situation I say that there's often a time when the client say to me, at the committee meeting: "Never mention this idea outside of this room, because if you do, you would have to leave the town". So, ok, they give us very valuable information about values and we can slowly build this thing, with them. But it's not always possible. And when it gets to details in architecture rather than the general decisions about location of things in the map, it's not so easy to do that and, in the end, you really have to get them to some extent trust you, to some extent to let you

logo inicialmente. Algumas coisas simplesmente não funcionam como ponto de partida. Bem, eles vão deixar-te tentar fazer experiencias e assim podes dizer: “vejam, isto é horrível, mas nós resolvemos”. No que diz respeito ao planeamento, eu digo que existe frequentemente uma altura em que o cliente diz-me no encontro do comité: “Não mencione esta ideia fora desta sala, porque se o faz, teria que abandonar a cidade.” Então, ok, eles dão-nos informação muito útil acerca de valores e nós podemos construir esta coisa devagar, em parceria. Mas nem sempre é possível. E no que concerne aos detalhes, em arquitectura, mais que nas decisões gerais acerca da localização das coisas no mapa, não se torna fácil fazer isso e, por fim, terás que fazer com que eles de alguma forma confiem em ti, que te deixem ter as tuas idiossincrasias, tal como tu deves deixar que eles tenham as deles. Posteriormente, deve-se ver se existe uma maneira de entrar em acordo e desenvolver ambas. Na maioria das vezes, quer nós quer os nossos clientes, ficamos muito contentes com o resultado final.

PdS: Sim, mas o que queria perguntar era se outro arquitecto quisesse fazer um edifício *pato*, mas de acordo com os valores e ideias do cliente, estaria certo para vocês?

DSB: Bem, se discordar muito profundamente que deveria ser um edifício *pato*... nós não dissemos que não deveriam haver *patos*. E, como eu disse acerca da capela Episcopal, poderás dizer, nunca foi a nossa ideia projectar um pato total, penso eu, mas um pato, que é um pouco como um barracão decorado. Uma combinação. Mas penso que um edifício pato é adequado em algumas situações.

PdS: Era isso que eu queria ouvir.

DSB: Sim, pode ser, mas existem valores que eles querem que eu siga, que eu não posso... legais, por exemplo. Tenho uma responsabilidade para com a profissão, para com a lei. Poderão existir situações aonde eu tenho que dizer: ‘Vejam, não posso fazer isso para si.” Posso tentar convencê-los que não é uma muito boa ideia. Mas já perdemos trabalhos porque dissemos que não poderiam fazer algo de uma maneira, que acabam por avançar com ela. Um deles foi o Kimbell Center, aqui em Philadelphia. Cada coisa que nós avisamo-los para não fazerem, fizeram. O edifício foi, pelo menos, três vezes mais caro que aquilo que o nosso teria sido e a orquestra está agora em bancarrota. E as pessoas odeiam o edifício.

PdS: É interessante, porque aconteceu o mesmo em Atenas, com a acrópole, e agora nós glorificamos a acrópole.

DSB: O que é que aconteceu com a acrópole? Era um *pato*?

PdS: Não, foi muito custosa.

DSB: As fontes históricas mostram que a acrópole foi muito, muito custosa?

PdS: Penso que eles expulsaram Péricles...

DSB: Expulsaram? Bem, estas coisas acontecem. O RCA Building foi construído muito além dos valores do tempo e foi muito mais caro, só que tem-se preservado, porque tem a capacidade de receber alterações. Sabes quando Buckminster Fuller disse a uma mulher com grande sarcasmo: “Madame, você sabe quanto é que pesa a sua casa?” Aonde ele queria chegar era que os materiais industriais, que eram leves, seriam o futuro. Agora, todos esses edifícios construídos com essa filosofia são os principais candidatos para a demolição em grande parte dos *campus* onde trabalhamos - os edifícios dos anos de 1950 e princípios de 1960 - porque o tecto é muito baixo, não existe maneira de introduzir ar condicionado. As suas janelas estão a enferrujar e está tudo a desfazer-se. Os edifícios de 1910 são muito melhores.

have your idiosyncrasies ,but so, you also let them have theirs and see if there's a way you can all come out together. Most of the time we can do it. Most of the time, our clients and we are very happy with the result.

PdS: Yes, but what I asked was if another architect wants to do a duck building but fitting in the values and ideas of the client, for you it is good?

DSB: Well, if I disagree very, very profoundly about whether that should be a duck building. Because we have not said there should be no ducks and, as I said, the Episcopal, we've never managed to design a total duck, I suspect, but a duck, which is a little bit of a decorated shed. A combination. But I think a duck building is suitable for certain situations.

PdS: That was what I wanted to hear.

DSB: Yes, it could be, but it could be values that they want me to follow, that I just can't. Illegal ones, for example, I have a responsibility to the profession, I have a responsibility to the law. There could be situations where I have to say, "look I can't do this for you". I can try to convince them that is not a very good idea. We've lost jobs, because we've said "Look, you just shouldn't do this the way you've doing it", and they've decided to do it anyway. One of them is the Kimbell center, here in Philadelphia. Every single thing, we have advised them not to do, they did. The building was, at least, three times more expensive than ours would have been and the orchestra is facing bankruptcy. And also people hate the building.

PdS: It is interesting, because it happened the same thing in Athens, with the acropolis, and now we glorify the acropolis.

DSB: What happened with the acropolis? It was a duck?

PdS: No. It was very expensive.

DSB: Does the historical records show that the acropolis was very, very expensive?

PdS: They've expelled Pericles, I think…

DSB: They did? Well, these things happen. The RCA Building, where the Radio City is, was built far, far beyond the values of the time and much more expensive, and it's lasting, because it's been able to take changes. You know when Buckminster Fuller said to a woman with great sarcasm, "Madam, do you know how much does your house weights?" The point he was making was that industrial materials were light and they are the "thing" of the future. Now, all those buildings built with that philosophy are the main candidates for demolition on most of the campuses where we work - the buildings of the fifties and early sixties - because the ceiling paths are too low, there are no way to get air conditioning into them. There are windows that are rusting now and everything was too rickety. The buildings of the 1910 last much better.