

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
INTEGRADO EM ARQUITECTURA

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
2011/2012

**SÍMBOLOS DE
CONSUMO**

**CONSUMO
DE SÍMBOLOS**

Robert Venturi e Denise Scott Brown

MARCOS QUINTINO GONÇALVES MAIA

Orientador: Arq. Manuel Joaquim Soreno Moreno

AGRADECIMENTOS

Ao professor Joaquim Moreno pela orientação deste trabalho, crítica e cuidadosa, e pela capacidade de síntese que me inculuiu. Ao professor Alberto Lage pela ajuda, oportuna e dedicada, que soube prestar. À Cristina por ter estado sempre presente. À minha família e a todos que, de uma forma ou de outra, fizeram parte deste processo.

RESUMO

Este trabalho trata o papel da arquitectura na sociedade de consumo partindo da obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown. Nesse sentido, é abordada a arqueologia e o contexto da construção teórica dos arquitectos através da análise de três temas relacionados, respectivamente, com o estudo do objecto artístico, a relação com a cultura de massas e a influência do consumo na arquitectura.

No primeiro será abordada a noção de poesia desenvolvida por Robert Venturi nos primeiros anos da sua carreira, fortemente influenciada pela crítica literária e preponderante no seu processo de criação e na forma como o autor vê a arquitectura do passado e do presente. O reconhecimento da presença do passado no trabalho do artista marcou a relação do arquitecto com a História, enquanto o estudo ontológico do poema introduziu os conceitos de contradição, ambiguidade e dramatismo no seu discurso.

O segundo tema aborda a relação com a cultura popular, reconhecendo o papel de Denise Scott Brown nesta nova dimensão da teoria de Venturi. A influência dos artistas Pop e da sociologia na aceitação do ordinário e a procura de métodos mais tolerantes de análise e intervenção permitiram aos arquitectos aprender de Las Vegas e Levittown. O reconhecimento do elemento convencional como símbolo e instrumento de comunicação arquitectónica alterou a relação entre a arquitectura dos autores e o público. Enquanto a ironia e a descontextualização se tornaram ferramentas úteis para associar novos significados ao vocabulário popular.

Por último, a influência da sociedade de consumo torna-se evidente na *recomendação para um monumento* e nas recomendações para o planeamento urbano dos autores. A defesa do *barracão decorado*, separando estrutura e símbolo, reflecte a anatomia do objecto de consumo e o papel dos *mass media* na separação entre uso e imagem. Enquanto a noção de iconografia urbana e monumentalidade traduz a influência do relativismo cultural e o poder dos símbolos no contexto da cidade. Por fim, a relação de Venturi e Scott Brown com o trabalho dos colegas de profissão, seus contemporâneos, permite perceber a forma como os autores encaram a nova dimensão mediática da arquitectura e a disseminação de imagens e teorias nos meios de comunicação.

ABSTRACT

This work deals with the role of architecture in consumer society based on the work of Robert Venturi and Denise Scott Brown. In this sense, the archeology and context of the architects' theoretical construction is approached through the analysis of three topics connected, respectively, with the study of the artistic object, the relation with mass culture and the influence of consumption in architecture.

In the first one, the concept of poetry developed by Robert Venturi in the early years of his career, strongly influenced by literary criticism, will be approached. This concept will be preponderant in his creative process and the way he sees the architecture from the past and present. The recognition of the presence of the past in the artist's work marked the relationship of the architect with History, while the ontological study of the poem introduced the concepts of contradiction, ambiguity and dramatism in his speech.

The second topic deals with the relationship with popular culture, recognizing the role of Denise Scott Brown in this new dimension of Venturi's theory. The influence of Pop artists and sociology in the acceptance of the ordinary and the search for more tolerant methods of analysis and intervention allowed the architects to learn from Las Vegas and Levittown. The acknowledgment of the conventional element as a symbol and instrument of architectural communication has changed the relationship between the architecture of the authors and the public. While the irony and the decontextualization became useful tools to associate new meanings to popular vocabularies.

Finally, the influence of consumer society becomes clear in the authors' *recommendation for a monument* and the recommendations for urban planning. The reference to the *decorated shed*, detaching structure and symbol, reflects the anatomy of the consumption object and the role of *media* in the split between use and image. The concept of urban iconography and monumentality reflects the influence of cultural relativism and the power of the symbols in the context of the city. The relationship of Venturi and Scott Brown with the work of his contemporaries allows the understanding of the authors' view of the architecture's *media* coverage and the resulting dissemination of images and theories.

ÍNDICE

Agradecimentos	i
Resumo	ii
Abstract	iii
Índice	iv
INTRODUÇÃO	1
PARTE 1: DA CRÍTICA LITERÁRIA À CRÍTICA ARQUITECTÓNICA	7
Tradição e Complexidade da Forma Poética	13
Ambiguidade e Níveis Contraditórios	25
Dramatismo e Todo Difícil	31
North Penn Visiting Nurses Association, Pennsylvania, E.U.A. (1960)	37
PARTE 2: ENTRE O ORDINÁRIO E O EXTRAORDINÁRIO	43
Novos Agentes Culturais	49
Aprender da Paisagem	57
Símbolos de Consumo e Comunicação Arquitectónica	65
Significados Novos em Formas Antigas	73
National Football Hall of Fame, New Jersey, E.U.A. (1967)	81
PARTE 3: COMPLEXIDADE PRÓPRIA PARA CONSUMO	87
Funções e Símbolos da Arquitectura	93
Formas, Forças e Funções da Cidade	113
PoMo, NeoMo e Decon	125
Hotel Mielmonte Nikko Kirifuri, Nikko, Japão (1992-97)	131
CONCLUSÃO	139
Referências Bibliográficas	147
Créditos das Imagens	153

INTRODUÇÃO

Perdida a vontade transcendente de modernização e a noção clara de progresso tecnológico e humano que serviu de farol à utopia Modernista, a arquitectura encontrou-se no presente a olhar para si própria. Sem uma perspectiva de futuro comum ou uma clara oposição em relação ao passado, os despojos deste projecto colectivo submergiram numa sociedade comandada pelo consumo. Entre os anos 60 e 70, as contribuições teóricas de Robert Venturi e Denise Scott Brown, nomeadamente a influência da cultura de massas e da imagem na produção arquitectónica, afirmaram-se como instrumentos úteis para compreender as mutações provocadas por esta nova ordem social e o papel reservado ao arquitecto neste contexto.

A análise da ambiguidade da forma arquitectónica, em *Complexity and Contradiction* (1966), e a defesa do seu simbolismo, em *Learning from Las Vegas* (1972), contribuíram decisivamente para a definição do papel da arquitectura depois da Modernidade. No primeiro livro, Robert Venturi mostra tudo o que a arquitectura pode ser do ponto de vista artístico; no segundo Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour procuram recuperar a sua eficácia social e económica. Juntos, os dois livros fazem uma análise das qualidades da forma poética e a leitura do papel que lhe está reservado na sociedade de consumo.

Paralelamente, a aceitação do ordinário é tida como uma atitude inevitável em ambos os trabalhos. No primeiro ela é vista como um elemento que potencia a qualidade da forma, gerando tensões, pondo à prova a ordem. No segundo ela é adoptada como método e estilo, potenciando o seu valor simbólico, junto da classe média-média americana e das suas aspirações consumistas. Nesse sentido, esta aceitação antecipa a inevitável incorporação de símbolos de consumo na arquitectura, acreditando que a capacidade crítica do artista possa transformá-la num instrumento da sua própria denúncia.

A leitura comparada dos livros *Complexity and Contradiction* e *Learning from Las Vegas* serve de alavanca para uma pesquisa mais profunda sobre os temas neles apresentados e o seu contributo para a definição do papel do arquitecto na sociedade de consumo. O estudo do trabalho de sociólogos, filósofos, críticos literários e artistas que

influenciaram directamente Venturi e Scott Brown ajuda a descrever a arqueologia e o contexto da construção teórica dos autores. Enquanto o trabalho de filósofos como Guy Debord, Jean Baudrillard e Fredric Jameson, apesar de não ser reconhecido como uma influência directa na obra de Venturi e Scott Brown, é introduzido de forma a suportar o relacionamento do trabalho dos autores com as mutações sociais, passadas e presentes, provocadas pelo consumo.

O estudo dos aspectos que contribuíram para a visão dos autores do papel da arquitectura nesta nova ordem social é desenvolvido através da análise de três temas, considerados essenciais para compreender a evolução dessa visão ao longo da sua carreira:

1 – Os conceitos de *tradição e poesia* na arquitectura.

Neste tópico é estudada a influência do historiador Donald Drew Egbert, do poeta Moderno T. S. Eliot e do *New Criticism* – movimento literário da primeira metade do século XX. A visão da História do Movimento Moderno de Egbert e o reconhecimento da influência do passado na produção artística de Eliot influenciaram a relação de Venturi com a História da Arquitectura, não só do ponto de vista analítico mas também criativo. O estudo ontológico do poema feito pelo *New Criticism*, por outro lado, permitiu a Venturi reconhecer a obra arquitectónica como uma estrutura inclusiva e capaz de harmonizar conteúdos contraditórios, reflectindo a complexidade da experiência real. A necessidade de reunir essas contradições numa expressão unificada motivou o estudo da ambiguidade, reconhecendo diferentes níveis de contradição entre as partes e de compromisso em relação ao conjunto. Os autores adoptaram estes mecanismos de composição como instrumentos úteis na criação de tensões que aumentam o dramatismo da forma poética.

2 – A relação com a *cultura popular*.

É estudada a adopção do elemento convencional enquanto símbolo e a procura de métodos que permitam extrair dele novos significados. O trabalho de artistas como Ed Ruscha, historiadores como Reyner Banham, jornalistas como Tom Wolfe e de sociólogos como Herbert J. Gans sensibilizou Venturi e Denise Scott Brown para os artefactos da nova cultura de massas. A defesa de métodos de análise mais tolerantes e da suspensão do julgamento permitiu aos arquitectos aprender de Las Vegas e Levittown. Nessas cidades, a aceitação da simbologia comercial como parte integrante do vocabulário popular conduziu ao reconhecimento da importância da referência ao convencional na comunicação arquitectónica. Esta adopção do vocabulário popular implica a procura de mecanismos que permitam atribuir novos significados a palavras gastas, nesse contexto, a definição de estranhamento de Victor Shklovsky, a literatura de T. S. Eliot e James Joyce e o uso estrutural da ironia defendido por Cleanth Brooks tornaram-se instrumentos úteis para

Venturi e Scott Brown.

3 – O papel da arquitectura na *sociedade de consumo*.

São estudadas as recomendações para a arquitectura e urbanismo dos autores, tendo em conta esta nova ordem social. A definição do objecto de consumo, cujo papel social de troca, comunicação e distribuição de valores se separa do valor de uso, feita por Jean Baudrillard, aproxima-se do conceito de *decorated shed*, promovido por Venturi e Scott Brown. Nele os autores defendem a ruptura entre os elementos simbólicos e os elementos funcionais no objecto arquitectónico. No mesmo sentido, o carácter imagético dos elementos simbólicos, totalmente independentes da estrutura, aponta para a definição de espectáculo de Guy Debord, para quem a produção de imagens e falsos acontecimentos, promovida pelo sistema industrial e os *mass media*, cria um plano de discurso independente do real. O pluralismo cultural e a influência da imagem são também reconhecidos por Scott Brown no contexto da cidade, embora neste caso as recomendações assumam um carácter menos polemico e mais voltado para a definição de métodos de intervenção e regulação. Por fim, a mediatização da arquitectura, através da explosão de imagens, *slogans* e teorias promovida pelos *mass media*, é reconhecida por Venturi e Scott Brown aquando da crítica ao trabalho dos seus colegas de profissão e da defesa das suas próprias convicções.

No final de cada capítulo, é seleccionado um projecto de Venturi, em colaboração com William Short, John Rauch ou Denise Scott Brown, considerado ilustrativo do tema tratado. O desenvolvimento destes três temas e, conseqüentemente, o estudo da influência da sociedade de consumo no trabalho de Robert Venturi e Denise Scott Brown têm por objectivo aclarar o papel reservado ao arquitecto nesta nova ordem social.

PARTE 1
DA CRÍTICA LITERÁRIA À CRÍTICA ARQUITECTÓNICA

The poet, somewhat less spectacularly [than the saint], proves his vision by submitting it to the fires of irony – to the drama of the structure – in the hope that the fires will refine it. In other words, the poet wishes to indicate that his vision has been earned, that it can survive reference to the complexities and contradictions of experience.

– Robert Penn Warren, *Pure and Impure Poetry* (1943)

Nos primeiros anos da sua carreira, Robert Venturi foi reconhecido sobretudo pelo seu trabalho académico. A capacidade de olhar para a História da Arquitectura de uma forma abrangente e o estudo teórico das qualidades do texto poético permitiram ao arquitecto sustentar uma posição crítica em relação ao Modernismo, reconhecendo problemas inéditos que justificavam novos caminhos.¹ História e poesia foram dois dos contributos mais importantes para a obra de Venturi, essenciais para se compreender o ponto de onde partiu e o rumo que tomou.

No livro *From Bauhaus to Our House*, Tom Wolfe reconhece que a grande vitória de Venturi foi conseguir questionar a Arquitectura Moderna fazendo uso dos mesmos argumentos que a sustentavam, questionando a sua funcionalidade, a sua economia e as suas qualidades poéticas.² A capacidade de basear os seus argumentos em exemplos históricos inquestionáveis, como Michelangelo ou Le Corbusier, ao mesmo tempo que reintroduz personagens menos unânimes, como Lutyens ou Furness, e exemplos vernaculares do passado e do presente, contribuiu para a aceitação de *Complexity and Contradiction* no âmbito académico, apesar de criticar abertamente muitos dos princípios da ortodoxia Moderna. O melhor exemplo dessa ironia foi o facto de Venturi ter usado o trabalho de poetas Modernos, como T. S. Eliot, e críticos literários Modernos, como Cleanth Brooks e William Empson, para acusar a Arquitectura Moderna de ter deixado alguns dogmas formais comprometerem a qualidade poética das suas obras.³

O reconhecimento da importância da tradição permitiu a Venturi reconhecer a obra de arte como algo integrado na evolução da História, reflectindo e influenciando a visão do passado no presente.⁴ No mesmo sentido, o estudo ontológico do poema desenvolvido pelo *New Criticism* permitiu-lhe compreender algumas das características inerentes ao trabalho poético. Segundo John Crowe Ransom, um poema é constituído por um tema

¹ Denise Scott Brown, «Towards an Active Socioplastics», 2007, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 42

² Tom Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, New York, Picador: 1981, p. 83

³ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 20

⁴ T. S. Eliot, «Tradition and Individual Talent», 1917, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 761

central submerso num contexto de detalhes e interesses independentes, gerando um equilíbrio entre as ideias e as coisas impossível de encontrar num texto científico⁵. No mesmo sentido, Cleanth Brooks define o poema como a dualidade entre uma estrutura e temas diversos, gerando uma harmonia difícil que inclui conteúdos contraditórios e reflecte a complexidade do mundo real.⁶

A qualidade do poema está dependente da qualidade da sua estrutura e da capacidade para harmonizar temas contraditórios, gerando ambiguidades, paradoxos e tensões. Venturi utiliza este argumento para criticar os arquitectos Modernos, seus contemporâneos, acusando-os de excluir elementos de forma a tornar a sua tese mais clara, construindo um enunciado ideológico em vez de um texto poético. Ele defende que a complexidade não é apenas inevitável, ela é desejável do ponto de vista artístico.⁷

Consciente dos conflitos lógicos produzidos por estes conteúdos discordantes, fruto da sua harmonização dentro da estrutura da obra poética, Venturi procura estudar diferentes níveis de contradição entre elementos arquitectónicos. Ele reconhece que certos detalhes de uma obra podem assumir significados diversos⁸ ou responder a mais que uma função,⁹ que as contradições geradas podem ser adaptadas a uma ordem global flexível¹⁰ ou justapostas de forma violenta.¹¹ Estas ambiguidades, embora raras no contexto da Arquitectura Moderna, enriquecem a obra arquitectónica, reconhecendo a complexidade do contexto em que se insere e potenciando novos significados.

Numa obra de arte os elementos contraditórios mantêm-se unidos através do dramatismo da estrutura poética.¹² O artista deve ser capaz de construir uma ordem suficientemente forte para resistir à presença de conteúdos divergentes, aceitando o imprevisível e as contribuições exteriores ao seu campo disciplinar. Estes elementos podem ser inflectidos,¹³ diluindo-se no todo, justapostos numa estrutura hierarquizada¹⁴ ou unidos por um terceiro elemento agregador.¹⁵ Quando o contexto é demasiado complexo e imprevisível, as contradições acabam por ser sobrepostas de forma livre, gerando uma com-

⁵ John Crowe Ransom, «Criticism as Pure Speculation», 1941, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 874-883

⁶ Cleanth Brooks, «The Heresy of Paraphrase», 1947, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 961-968

⁷ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 16

⁸ Ibidem, p. 23-33

⁹ Ibidem, p. 34-40

¹⁰ Ibidem, p. 45-55

¹¹ Ibidem, p. 59-69

¹² Cleanth Brooks, «The Heresy of Paraphrase», 1947, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 967

¹³ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 88

¹⁴ Ibidem, p. 100

¹⁵ Ibidem

posição inclusiva e de difícil leitura, mais rica em significados e mais eficaz na resolução dos problemas.¹⁶

Esta vontade de conseguir um controlo subtil sobre elementos em confronto, gerando um equilíbrio entre o caos e a ordem, é um dos temas essenciais na arquitectura de Venturi. O estudo de Las Vegas e Levittown surgem enquadrados por esta ambição, entre a vontade de tudo incluir e a necessidade de dar sentido ao caos.

TRADIÇÃO E COMPLEXIDADE DA FORMA POÉTICA

Durante a sua formação em Princeton, Robert Venturi frequentou a cadeira de História da Arquitectura Moderna leccionada por Donald Drew Egbert, mais tarde reconhecendo a influência do historiador na sua construção teórica e prática arquitectónica. No curso de Egbert, a descrição do Movimento Moderno enquadrava a evolução dos imperativos formais e tecnológicos da arquitectura de forma abrangente, tentando reconhecer todas as mutações sociais e simbólicas ocorridas entre os séculos XIX e XX, incluindo as que não aparentavam contribuir de forma directa para a construção dos ideais e princípios formais do Modernismo. O estudo do valor académico da Ecole de Beaux-Arts, do virtuosismo técnico dos seus alunos, do rigor compositivo das suas obras e da riqueza e detalhe dos seus elementos decorativos foi uma das principais contribuições do trabalho de Egbert. Venturi reconhece nele a capacidade de estudar a herança histórica de forma inclusiva, perseguindo a verdade e não apenas argumentos que comprovem um ponto de vista.¹⁷

A capacidade de aprender dos diversos períodos da História influenciou decisivamente os primeiros anos da vida académica do arquitecto, reflectindo-se claramente nas fontes escolhidas para fundamentar a redacção do seu primeiro livro, *Complexity and Contradiction in Architecture*. Paralelamente à sua formação histórica, a amizade com o crítico literário Philip J. Finkelpearl aproximou-o do trabalho do poeta Moderno T. S. Eliot, tanto no que toca à sua produção artística como aos seus escritos teóricos sobre tradição. Também através de Finkelpearl, Venturi entra em contacto com o método analítico e a definição de texto poético de John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, William Empson, entre outros críticos associados ao *New Criticism* – teoria literária do início do século XX que influenciou decisivamente a crítica e a pedagogia americana em meados desse

¹⁶ Ibidem, p. 101-104

¹⁷ Robert Venturi, «Donald Drew Egbert – A Tribute», 1980, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 43-46

século.¹⁸ Estas contribuições vão ser decisivas na definição do valor poético da arquitetura, assim como nas noções de contradição, ambiguidade, tensão e ironia desenvolvidas por Venturi nos anos seguintes.

No texto *Tradition and Individual Talent*, Eliot lança um claro ataque ao método crítico, de influência Romântica, que enfatizava as características do poema que melhor reflectiam a expressão pessoal do seu autor, demonstrando a sua originalidade.¹⁹ Para ele, a tendência para valorizar os aspectos do trabalho do poeta que menos aludem às obras dos seus pares ignora o facto de, muitas vezes, as mais vigorosas e individuais partes da obra de um artista são aquelas em que, ao mesmo tempo, se torna mais evidente a imortalidade do trabalho dos seus antecessores. Este alerta para o valor da tradição não se trata, contudo, de uma rejeição liminar da originalidade e do progresso. Pelo contrário, se a procura das qualidades do passado conduzir a uma tímida imitação dos sucessos da geração anterior, torna-se preferível a novidade que a simples repetição.²⁰

Tradição para Eliot consiste numa consciência ampla da História, abrangendo não só o conhecimento do passado, mas também da sua herança na contemporaneidade. A noção conjunta do passado e do presente e do passado no presente torna o poeta verdadeiramente tradicional e, simultaneamente, parte do seu tempo e capaz de nele intervir. A consciência desta simultaneidade obriga a que a valorização crítica, histórica ou estética de uma obra não possa ser feita sem a consciência de tudo o que a antecedeu, integrando-a nessa herança. Esse reconhecimento conduz a uma influência recíproca entre obras de diferentes épocas, uma vez que cada obra de arte não só incorpora as influências do passado como perspectiva uma nova visão sobre essa herança. O poeta deve procurar desenvolver a consciência cada vez mais profunda e evidente do seu passado e do lugar que ocupa na sucessão da História, caminhando para a extinção da própria personalidade através da sua submersão no papel histórico do seu trabalho.²¹

Nesse sentido, a crítica não se deve focar no poeta mas sim na poesia, estudando cuidadosamente a relação entre poemas de diferentes autores e épocas. A maturidade de um autor não se revela no interesse despertado pela sua personalidade, mas na capacidade que desenvolve para articular uma grande variedade de sentimentos. A poesia não consiste na expressão de emoções pessoais associadas a um determinado evento ou na criação de novas emoções, trata-se antes da composição das emoções existentes de forma a ex-

¹⁸ Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 186

¹⁹ T. S. Eliot, «Tradition and Individual Talent», 1917, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 761-764

²⁰ *Ibidem*, p. 761-762

²¹ *Ibidem*, p. 762

pressar, racional e metodicamente, novos sentimentos. Embora a diferença entre o que é inconsciente e o que é deliberado seja ténue no trabalho poético, o artista não deve deixar que as suas emoções se libertem desordenadamente, mas antes controlá-las e utilizá-las de forma significativa.²² A emoção na arte é um elemento impessoal, devendo estar presente no poema sem remeter directamente à vida do poeta. Eliot conclui: «poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion».²³

A consciência da herança do passado no presente e da necessidade da crítica se desenvolver de uma forma impessoal, focando-se no poema e não no poeta, são evidentes no tratamento das fontes históricas feito por Venturi em *Complexity and Contradiction*. A obras são colocadas lado a lado, as suas datas de construção são omitidas e a análise é feita através das características morfológicas comparáveis, dando-se mais importância às particularidades da composição arquitectónica que à contextualização do artista e dos seus objectivos.²⁴

Os princípios analíticos de Eliot estão também presentes no trabalho de John Crowe Ransom, desenvolvido alguns anos mais tarde.²⁵ Tido como uns dos personagens mais influentes do *New Criticism*, ele defende que a crítica deve dedicar-se ao estudo ontológico do poema, desenvolvendo uma análise mais profunda e liberta de preferências pessoais, interpretações históricas e inclinações morais ou emotivas. Nesse sentido, ela deve partir de uma leitura sensível da obra, fazendo julgamentos comparativos entre diferentes épocas e autores – tal como Eliot defendia – mas pressupondo também uma compreensão estética do que o poema é. Para essa compreensão, Ransom clarifica a tese de Eliot que define o texto poético como uma combinação de uma emoção estrutural e vários sentimentos, traduzindo-a na dualidade entre uma lógica central – uma situação ou núcleo parafraseável – e um contexto de detalhes e interesses independentes.²⁶

Ransom defende que a substância de um poema – o núcleo parafraseável – pode ser tudo o que as palavras consigam significar, desde uma questão ética a uma paixão, um pensamento, uma flor, uma paisagem ou simplesmente uma coisa. Essa substância ganha qualidade poética quando lhe são acrescentados elementos particulares, dotando-a de uma densidade real impossível de obter em prosa. Estes elementos acabam por afogar a ideia central num impulso em direcção à percepção das coisas na sua real complexidade

²² Ibidem, p. 763

²³ Ibidem, p. 764

²⁴ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 17-104

²⁵ John Crowe Ransom, «Criticism as Pure Speculation», 1941, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 874-883

²⁶ John Crowe Ransom, «Criticism as Pure Speculation», 1941, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 876

e subjectividade. Este impulso não pretende submergir a racionalidade num mar de emoções, mas gerar um equilíbrio entre o discurso científico do mundo das ideias e o discurso empírico do mundo das coisas. Ao incorporar imagens concretas numa substância lógica, a forma poética ganha uma *unidade superior*, tornando-se pessoal e universal ao mesmo tempo.²⁷

Esta dualidade entre a substância de um texto e os detalhes que lhe estão associados distingue um trabalho poético de um enunciado científico, no qual os elementos particulares aparecem sempre subordinados à estrutura da tese, servindo apenas para ilustrá-la ou corroborá-la. Os detalhes de um poema, pelo contrário, não afectam directamente a composição dos seus elementos, podendo desempenhar um papel activo na organização do discurso ou estar apenas justapostos a ela. Da mesma forma, a coesão lógica da substância não parece estar dependente destes elementos, já que estes aparentam ser supérfluos do ponto de vista filosófico.²⁸

A poesia coloca-se assim num patamar superior ao discurso ético e à abstracção científica, pois apresenta as questões morais e os raciocínios lógicos desde um ponto de vista contemplativo e ambivalente, sendo incapaz de sustentar um texto puramente ideológico. A convivência entre múltiplos valores, possibilitada pela inclusão deste tipo de detalhes, constitui a grande mais-valia da poesia. Estes valores acidentais chegam, por vezes, a contribuir mais evidentemente para a qualidade de um poema que o valor central do seu núcleo parafraseável.²⁹

O crítico deve, por isso, desenvolver um interesse especulativo com vista a compreender a função de determinados elementos particulares, assim como o seu papel na estrutura lógica do poema. Este interesse tem uma base ontológica, dedicando-se sobretudo à compreensão do poema tal como ele é, focando-se no texto e não no contexto, na composição das partes e não na sua interpretação. Embora independente, a coexistência de uma estrutura central e de elementos incidentais na obra poética não pode ser desprovida de intencionalidade, visto que o poeta está consciente dos valores denotados pelas palavras que utiliza e compõe as ideias de forma propositada. Cabe ao crítico tentar desenvolver mecanismos que lhe permitam estudar a relação entre estrutura e textura.³⁰

O estudo desta relação foi mais tarde aprofundado por Cleanth Brooks, discípulo de Ransom. Ele explora a dualidade entre estrutura e tema, defendendo que estes dois

²⁷ Ibidem, p. 879

²⁸ John Crowe Ransom, «Poetry: A Note on Ontology», 1934, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 870

²⁹ John Crowe Ransom, «Criticism as Pure Speculation», 1941, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 880-881

³⁰ Ibidem, p. 878-880

elementos estabelecem uma relação mais complexa e interdependente que a simples associação entre forma e conteúdo. A estrutura não deve ser entendida como um dispositivo que serve exclusivamente para alojar o conteúdo, mas como algo intrinsecamente ligado à totalidade do poema. Um padrão capaz de integrar elementos belos e feios, atractivos e repulsivos.³¹

A estrutura consiste aqui num mecanismo de unidade que permite a harmonização de conotações, atitudes e significados. Ela não serve para homogeneizar conteúdos ou proporcionar uma união coerente, fornecendo significados claros através da subtracção de atitudes contraditórias. Trata-se, antes de mais, de uma união positiva que procura uma harmonia difícil, sem excluir elementos e evitando justaposições aleatórias. A especificidade da forma poética não consiste em excluir ou nivelar ideias, mas em incluir atitudes, emoções e por vezes até ideias contrárias, articulando-as num contexto unificado e reflectindo a complexidade do mundo real.³² Nesse sentido, a poesia é mais que uma prosa decorada, na qual a relação entre elementos intelectuais e não intelectuais assume a forma de uma ideia envolvida em emoções, fazendo uso gratuito de figuras de estilo e outros adornos emocionais.³³

A qualidade de um poema está dependente da forma como articula múltiplos valores e, por isso, sustenta-se mais nas características da sua estrutura que na qualidade dos conteúdos que aborda. Isto não quer dizer que todos os conteúdos têm igual potencial poético ou que a poesia é um mero jogo formal, não fazendo uso de ideias. A qualidade da estrutura poética reflecte a independência entre a beleza de um determinado conteúdo e a qualidade do poema como um todo. Um bom poema pode fazer uso tanto de boas imagens como de más imagens, da mesma forma que um mau poema não se torna melhor pela nobreza do seu conteúdo ou pela validade da sua mensagem.³⁴

Um poema não deve ser julgado pela sua veracidade política, científica ou filosófica da mesma forma que não se pode sustentar unicamente nas suas qualidades formais. Nesse sentido, ao parafrasear um poema, o crítico deve ter a consciência que a essência da obra não pode ser adaptada ao discurso analítico. Ela está para lá da descrição genérica do seu tema e da descrição abstracta dos seus mecanismos de composição, como a métrica ou o ritmo. Qualquer tentativa de isolar o significado do poema ou de alguma das suas partes entrará em conflito com as imagens e o ritmo dos restantes elementos. O crítico deve estar consciente que, ao retirar o conteúdo do seu contexto, as conotações secun-

³¹ Cleanth Brooks, «The Heresy of Paraphrase», 1947, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 961-968

³² *Ibidem*, p. 962

³³ *Ibidem*, p. 964

³⁴ *Ibidem*, p. 961

VITRUVIUS:

- (A) Firmness +
- (B) commodity +
- (C) Delight

GROPIUS:

$$(A) + (B) = (C)$$

(1) Inversão funcionalista da definição de arquitectura de Vitruvius | Robert Venturi



(2) Câmara Municipal de Boston (1963) | Boston, E.U.A. | Gerhard Kallmann (alemão, 1915-2012), Michael McKinnell (americano, 1935-) e Edward Knowles (americano)



(3) Glass House (1949) | New Canaan, E.U.A. | Philip Johnson (americano, 1906-2005)

dárias obtidas através da tensão com os restantes elementos do poema seriam anuladas. Isolados, os conteúdos de um poema perdem as suas qualidades poéticas.³⁵

Apesar disso, estas formulações constituem um instrumento útil na referência a partes do poema, mesmo sabendo ser impossível separar intuição de expressão. A estrutura poética pode ser entendida como um padrão de tensões harmonizadas – tal como na pintura e na arquitectura – ao longo de um intervalo temporal – tal como na música – fazendo uso de palavras – tal como no teatro.³⁶ Na tentativa de lidar com esta estrutura, tornam-se recorrentes termos como ambiguidade, paradoxo e ironia, reflexo das tensões geradas entre os conteúdos da obra. Embora pouco precisos, estes termos permitem ao crítico uma aproximação mais rigorosa ao texto poético, tornando-se mais apropriados que a abordagem do poema enquanto enunciado e evitando uma avaliação direccionada para a sua veracidade e eloquência.³⁷

Neste contexto, tornam-se mais evidentes as razões que levaram Venturi a advogar uma arquitectura complexa e contraditória, que incluía em vez de excluir de forma a criar significados mais ricos e reflectir a ambiguidade da vida moderna, desempenhando de forma mais clara o seu papel enquanto arte.³⁸ Torna-se também mais claro o seu desconforto em relação ao determinismo funcional da Arquitectura Moderna (1).

Em teoria, fazer com que *a forma seguisse a função* implicava que as qualidades estéticas e formais dos edificios Modernos derivassem directamente da resolução dos requisitos do programa e da estrutura. Este princípio excluía contradições inerentes ao papel da arquitectura enquanto arte, como a herança do passado ou o contexto cultural. No mesmo sentido, o cariz revolucionário do Movimento Moderno advogou a modernidade, excluindo os elementos que dela não faziam parte ou prejudicassem a clareza da mensagem. O conteúdo ideológico das obras modernas anulou a tensão e a ambivalência criadas pela coexistência de conteúdos divergentes, aproximando-se da abstracção do discurso científico (2) em detrimento da riqueza e ambiguidade do discurso poético.³⁹

Para Venturi, a simplificação deve ser procurada como método de análise e criação e não como expressão formal (3). Pelo contrário, a complexidade é útil como um meio de expressão, reconhecendo e explorando a ambiguidade da percepção visual, e como método de resolução dos problemas, respondendo a programas e estruturas cada

³⁵ Cleanth Brooks, «The Heresy of Paraphrase», 1947, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 963-364

³⁶ Ibidem, p. 964

³⁷ Ibidem, p. 962

³⁸ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 16

³⁹ Robert Venturi, «Functionalism, Yes, But...», 1974, in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 44-45

vez mais elaborados e às necessidades de uma sociedade cada vez mais plural. Uma obra arquitectónica deve reflectir as pressões do contexto cultural e gerar uma tensão genuína entre valores opostos, evitando redundar no expressionismo pitoresco proporcionado por justaposições aleatórias.⁴⁰

AMBIGUIDADE E NÍVEIS CONTRADITÓRIOS

No seu livro *Seven Types of Ambiguity*, William Empson estuda as condições sob as quais a ambiguidade é apropriada, a sua importância no texto poético e a forma como ela é apreendida.⁴¹ Ele defende que a ambiguidade surge de um conflito lógico entre o valor denotativo e conotativo das palavras, presente quando se pensam várias coisas de forma simultânea, a mesma coisa de várias formas ou, simplesmente, várias coisas em paralelo. A ambiguidade é o resultado natural do carácter unitário do poema, que tenta transmitir uma ideia complexa e rodeada de elementos contraditórios dentro de uma estrutura harmoniosa. Esta estrutura é responsável por manter os elementos que formam a ambiguidade unidos, gerando tensões.⁴²

A ambiguidade permite um equilíbrio entre o ascetismo, que mata a linguagem ao isolá-la de todas as associações, e o hedonismo, que mata a linguagem ao dissipá-la sob uma multiplicidade incontrolável de significados. Apesar disso, uma ambiguidade não se justifica por si só, devendo nascer a partir das necessidades de uma determinada situação. Ao contrário do que se possa pensar, os poetas tentam não ser ambíguos, procurando mensagens compreensíveis e duráveis, mas essa vontade choca com a complexidade dos conteúdos de um poema e com a impossibilidade de controlar todas os significados associados às palavras.⁴³

Venturi define a ambiguidade como o resultado da discrepância entre o facto físico e o efeito psíquico, um fenómeno análogo ao conflito entre a denotação e a conotação das palavras.⁴⁴ Esta discrepância é motivada pela necessidade de preservar a unidade da obra poética, apesar da tensão gerada entre elementos potencialmente conflitantes como o desenho da forma e os imperativos da estrutura ou o tratamento da textura e as características inerentes do material.

Os três primeiros tipos de ambiguidade definidos por Empson no seu livro assu-

⁴⁰ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 16-19

⁴¹ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus, 1949

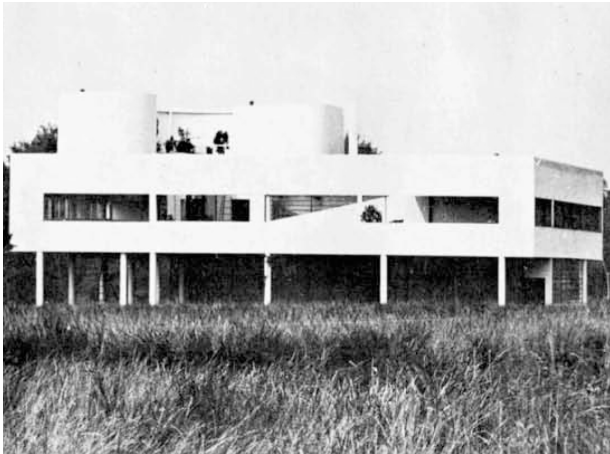
⁴² *Ibidem*, p. 234-238

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 20



(4) Campanário de Bruges (1240) e torre octogonal (1483-1487) | Bruges, Bélgica



(5) Ville Savoye (1928-31) | Poissy, França | Le Corbusier (franco-suíço, 1887-1965)



(6) Pennsylvania Academy of the Fine Arts (1876) | Filadélfia, E.U.A. | Frank Furness (americano, 1839-1912) e George Wattson Hewitt (americano, 1841-1916)



(7) Vista aérea de La Rambla | Barcelona, Espanha | Traçado da muralha medieval antes da expansão para sudoeste no séc. XVIII



(8) Projecto para um Pórtico | Bourneville, França | Claude-Nicolas Ledoux (francês, 1736-1806)

mem um certo paralelismo com os níveis contraditórios em arquitectura definidos em *Complexity and Contradiction*. Empson distingue situações em que determinado elemento é verdadeiro de diversas formas, ganhando conotações secundárias no contexto do poema,⁴⁵ em que vários significados alternativos são integrados num só elemento de aparente simplicidade⁴⁶ e em que dois significados paralelos são dados simultaneamente sem uma ligação evidente.⁴⁷ Venturi, por seu lado, define dois níveis de contradição, o fenómeno *both-and* em que determinado detalhe pode adquirir diversos valores e os elementos de *dupla função* em que várias necessidades são respondidas por um só elemento.

O fenómeno *both-and* afirma-se em oposição ao *either-or* e pressupõe a aceitação de vários níveis de significado, muitas vezes contraditórios, dentro de uma composição arquitectónica. Elementos grandes em relação à escala do edifício mas apropriados à escala urbana (4), composições simples no exterior mas complexas no interior (5), elementos estáticos integrados numa composição dinâmica (6). As contradições entre estes conteúdos relacionam-se num todo hierarquizado da responsabilidade do arquitecto. Nesse contexto a aparente irracionalidade de uma parte pode ser justificada ou estar comprometida com outros elementos ou com uma ordem global. A percepção simultânea de diversos níveis de significado exige esforço e provoca hesitação no observador, tornando a sua percepção mais vívida.⁴⁸

No mesmo sentido, os elementos de *dupla função* permitem a obtenção de significados mais ricos, reflectindo necessidades complexas e por vezes contraditórias. Estes elementos são entidades versáteis que funcionam para diversos fins num edifício, como um elemento estrutural com funções espaciais ou uma material capaz de ser aplicado em diversas formas. Elementos históricos, como muralhas de antigos burgos medievais transformadas em *boulevards* (7), contêm no seu novo uso algo do seu carácter passado, misturando significados novos e antigos, enquanto elementos retóricos, como ornamentos alusivos a detalhes construtivos (8), permitem reforçar significados.⁴⁹ No mesmo sentido, edifícios ou espaços capazes de se adaptarem a diferentes usos expressam positivamente a variedade e complexidade do seu programa, mostrando que «valid ambiguity promotes useful flexibility».⁵⁰

No seu livro, Empson alerta também para a existência de ambiguidades construídas através de adaptações específicas entre elementos contraditórios. No quarto tipo de

⁴⁵ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus, 1949, p. 1-47

⁴⁶ *Ibidem*, p. 48-101

⁴⁷ *Ibidem*, p. 102-132

⁴⁸ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 23-33

⁴⁹ *Ibidem*, p. 34-40

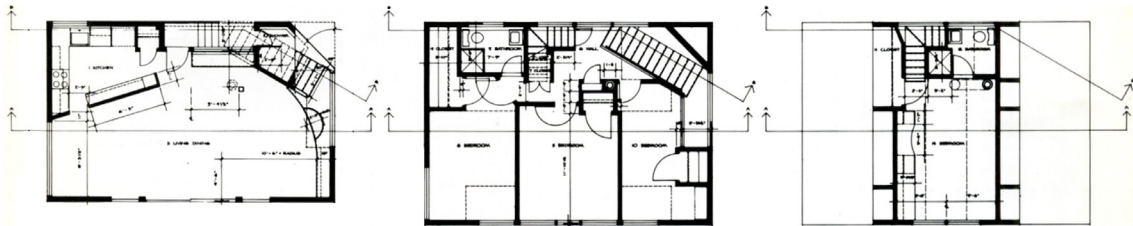
⁵⁰ *Ibidem*, p. 34



(9) Palazzo Massimo (1532-1536) | Roma, Itália (10) Villa Pignatelli di Montecalvo (1747) | San Giorgio a Cremano, Itália
Baldassarre Peruzzi (italiano, 1481-1536)



(11) Mount Vernon (1757) | Virginia, E.U.A.



(12) Trubek House (1970) | Massachusetts, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (sul-africana, 1931)
Plantas do rés-do-chão, piso 1 e piso 2 (da esquerda para a direita)



(13) Times Square | Nova Iorque, E.U.A.

ambiguidade descrito pelo autor, significados alternativos são combinados para tornar mais claros temas complexos,⁵¹ enquanto no quinto, uma ideia vai ganhando forma à medida que lhe são acrescentados elementos significativos, não sendo apresentada de uma só vez mas descoberta ao longo do poema.⁵² Este uso dos elementos de um poema em função do equilíbrio do todo aparenta ser análoga a definição de *contradição adaptada* em *Complexity and Contradiction*.

Quando elementos aparentemente inconciliáveis são resolvidos de forma tolerante e flexível, dentro de uma estrutura que admite improvisações, dão origem a uma *contradição adaptada*. Esta adaptação pode ser feita através de uma *distorção circunstancial*, como quando a fachada de um edifício é deformada em determinado ponto para se adaptar ao desenho da rua (9). Pela inclusão de um *dispositivo*, resolvendo a relação entre dois detalhes contraditórios através da introdução de um terceiro elemento, como a adaptação de uma ordem rígida a uma topografia irregular através do desenho do embasamento (10). Ou através de uma *excepção* introduzida para acomodar necessidades específicas sem comprometer a ordem geral, como a subtil quebra da simetria de uma fachada através da mudança de posição de algumas janelas, respondendo a necessidades específicas do programa (11), ou a introdução de uma diagonal dentro de uma composição perpendicular (12). Esta adaptação de detalhes, espaços e composições arquitectónicas torna-se ainda mais evidente no contexto da cidade, onde todos estes elementos se adaptam a uma ordem urbana geral (13). Esta acomodação subtil de uma ideia abstracta às circunstâncias reais dá origem a uma composição impura, mas próxima da intenção inicial e mais rica em significados.⁵³

Quando as contradições de um poema não são capazes de construir uma ideia global, Empson distingue duas possibilidades. No seu sexto tipo de ambiguidade, elementos contraditórios e aparentemente irrelevantes são transmitidos sem um objectivo claro, obrigando o leitor a desenvolver uma interpretação própria do texto,⁵⁴ enquanto no sétimo tipo, uma contradição total entre elementos reflecte a existência de ideias incompatíveis na cabeça do autor.⁵⁵ A sobreposição de elementos sem uma subordinação a uma ideia de conjunto é associada ao conceito de *contradição justaposta* de *Complexity and Contradiction*.

A coexistência de elementos inflexíveis, justapostos ou aglutinados, dá origem a

⁵¹ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus, 1949, p. 133-154

⁵² *Ibidem*, p. 155-175

⁵³ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 45-55

⁵⁴ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus, 1949, p. 176-191

⁵⁵ *Ibidem*, p. 192-233



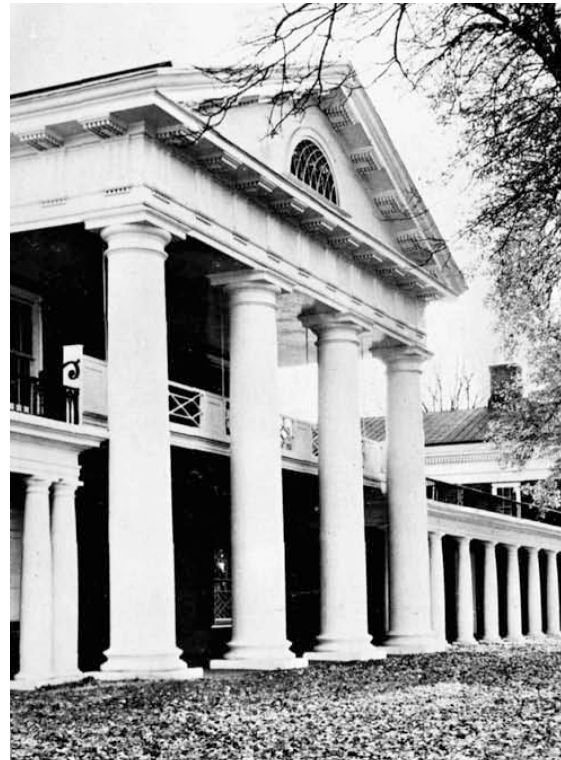
(14) Clearing House (1883-84) | Filadélfia, E.U.A. | Frank Furness (americano, 1839-1912)



(15) Mill Owners' Association Building (1951) | Ahmedabad, India | Le Corbusier (franco-suíço, 1887-1965)



(16) Auto-estrada | Detroit, E.U.A.



(17) University of Virginia (1822-1826) | Charlottesville, E.U.A. | Thomas Jefferson (americano, 1749-1826)

um conjunto de violentos contrastes e oposições, aparentemente irresolúvel. Elementos estruturais, ornamentais e funcionais podem coexistir de forma evidente em camadas sobrepostas, misturando diferentes formas, texturas, estilos ou escalas. Esta adjacência inclusiva (*superadjacency*) de elementos dissonantes pode acontecer de forma bidimensional, na decoração da fachada por exemplo (14), ou tridimensional, na justaposição de espaços com formas ou direcções distintas no mesmo edifício (15) ou no contexto da cidade (16). A existência de múltiplas camadas gera espaços intersticiais e tensões violentas que qualificam a forma arquitectónica, aumentando a sua ambiguidade e a capacidade de responder a necessidades complexas. A justaposição de elementos contrastantes em tamanho mas semelhantes em proporção, por exemplo, é uma das técnicas mais comuns para a obtenção de monumentalidade (17).⁵⁶

Elementos com vários níveis de significado ou capazes de responder a mais que uma função, contradições adaptadas a uma ideia global ou justapostas de forma violenta são instrumentos importantes na criação de ambiguidades. Uma arquitectura de difícil leitura, que reflecta complexidades e contradições inerentes ao seu programa ou ao contexto onde se insere, é capaz de gerar uma unidade verdadeiramente poética.

DRAMATISMO E O TODO DIFÍCIL

John Crowe Ransom alerta que a base de verossimilitude do texto poético não está na sua objectividade ou no rigor com se refere aos factos, mas na criação de um mito, de um milagre, através da sua dramatização. Este tratamento dramático do texto garante às personagens a sua própria substância. Ao contrário da analogia, cuja verossimilitude depende directamente dos factos que referencia, através da metáfora o poeta constrói uma identificação total e coesa a partir de uma semelhança parcial, criando uma imagem poderosa em termos afectivos, independentemente da qualidade dos objectos a que alude.⁵⁷

Como já foi referido, Cleanth Brooks defende que a coesão de um poema consiste na capacidade de apresentar as complexidades e contradições da experiência de forma unificada. O texto poético representa um equilíbrio de forças proporcionado por uma estrutura com qualidades específicas. O poeta não procura uma conclusão lógica mas uma conclusão dramática, harmonizando várias tensões entre elementos através de metáforas e símbolos.⁵⁸ O artista depende desses mecanismos poéticos para a construção de um todo

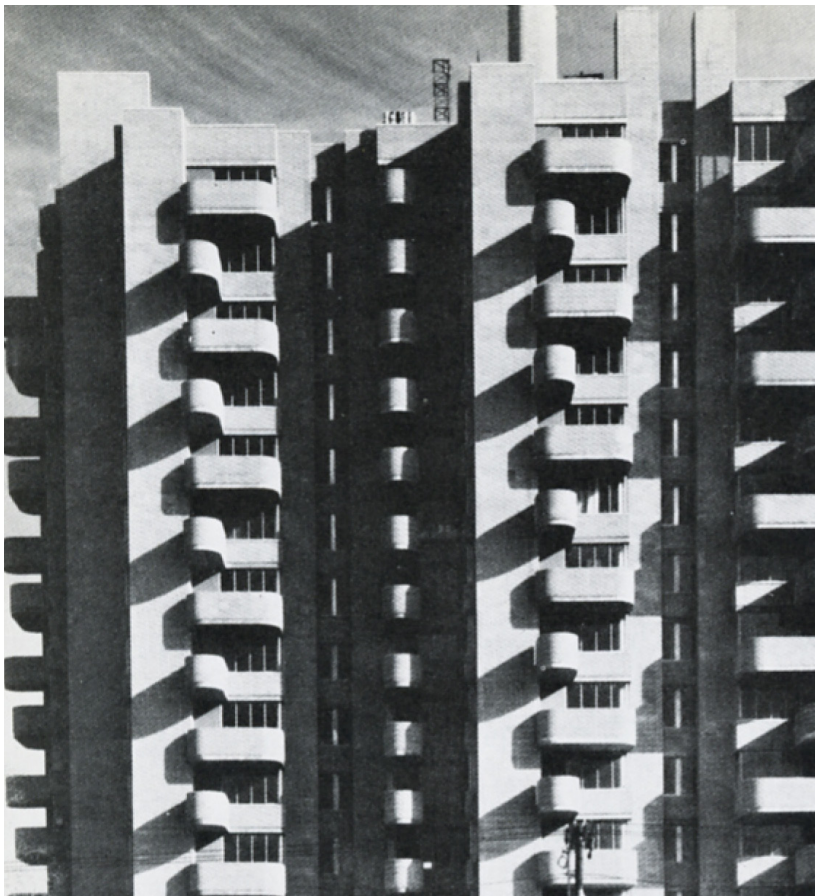
⁵⁶ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 56-69

⁵⁷ John Crowe Ransom, «Poetry: A Note on Ontology», 1934, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 871-874

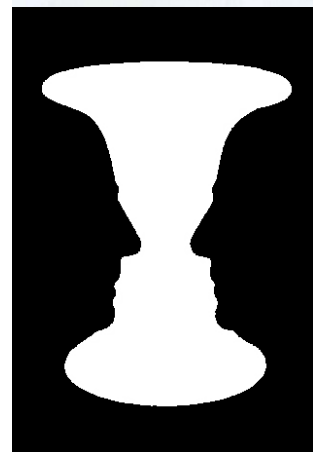
⁵⁸ Cleanth Brooks, «The Heresy of Paraphrase», 1947, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 963-364



(18) Sala de estar da Guild House com uma moradora | Guild House (1961) | Filadélfia, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-)



(19) Crawford House (1962-1966) | New Heaven, E.U.A. | Paul Rudolph (americano, 1918-1997)



(20) Jarro de Rubin | Edgar Rubin (dinamarquês, 1886-1951)

unificado. A métrica e o ritmo, por exemplo, são uma forma de justapor o material do poema de forma não violenta. A ficção, por outro lado, permite o afastamento entre objecto e sujeito, impedindo a analogia directa aos objectos e proporcionando uma experiência estética pura. As figuras de estilo, como as metáforas, possibilitam desvios na estrutura racional do discurso e aguçam a percepção, libertando os sentidos da tirania da ciência.⁵⁹ Enquanto a ironia, reflexo do reconhecimento das incongruências entre vários elementos, possibilita a associação de novos significados a símbolos existentes dentro do contexto da obra.⁶⁰

O poema é um simulacro da realidade, uma experiência em si e não um relato de uma experiência ou a abstracção de uma experiência. O seu sucesso depende da capacidade de transformar um Mito, uma ficção, em algo mais verdadeiro que os factos da História, desafiando o senso comum a sobrepor-se a razão.⁶¹ August Heckscher aproxima-se desta noção quando defende que na poesia «every point of view, every type of character, could receive its due – each successive reflection of the truth being put forward so convincingly, and with such objectivity, that one is almost persuaded by each in turn».⁶² Para ele, a ironia e o dramatismo tornam-se mais evidentes na sociedade contemporânea pois evidenciam a proximidade entre a criatividade e a destruição, a esperança e o perigo, reflectindo a convicção de que a melhor forma de enfrentar a realidade é encontrar significados entre as suas contradições e o seu caos aparente.⁶³

No mesmo sentido, Venturi refere que a acomodação da complexidades do contexto reforça simultaneamente o significado da ordem, evitando o simplismo minimalista ou formalista, e a validade das contradições, evitando o caos. Ele defende que a ordem deve ser forte o suficiente para resistir a mudanças programáticas e à evolução do contexto. Deve também resistir à presença dos objectos convencionais do presente, à sua imagem ordinária e à sobreposição caótica dos seus elementos, e ser capaz de articular o passado, o presente e o futuro utópico. O vestigial, o banal e o ideal (18).⁶⁴

Venturi utiliza esta noção para criticar os arquitectos Modernos, a sua incapacidade de utilizar os métodos ao seu dispor no presente e a tendência para tentar desenhar todos os elementos das suas composições, não deixando lugar para o improvisado e o inesperado. Defendendo que a herança cultural e a organização física dos objectos constituem

⁵⁹ John Crowe Ransom, «Poetry: A Note on Ontology», 1934, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 871-872

⁶⁰ Cleanth Brooks, «The Heresy of Paraphrase», 1947, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 966

⁶¹ *Ibidem*, p. 967-968

⁶² August Heckscher, *The Public Happiness*, New York: Atheneum, 1962, p. 287

⁶³ *Ibidem*, p. 286

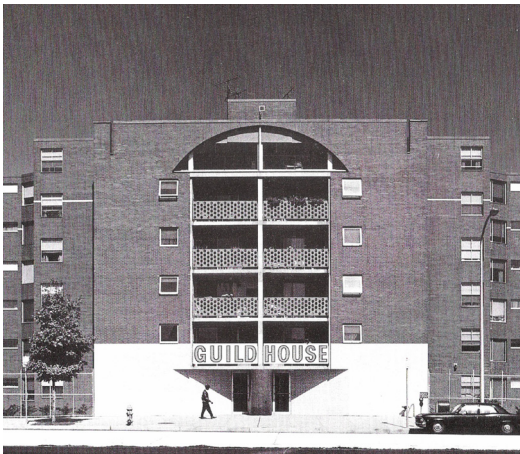
⁶⁴ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 41-42



(21) Pórtico do Langley Park (1730) | Norwich, Inglaterra | Sir John Soane (inglês, 1753-1837)



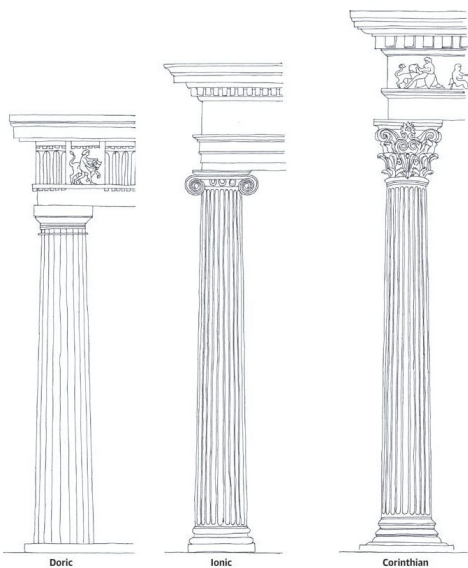
(22) Altar da catedral de Birnau (1746-50) Lake Constance, Alemanha | Peter Thumb (austriaco, 1681-1767)



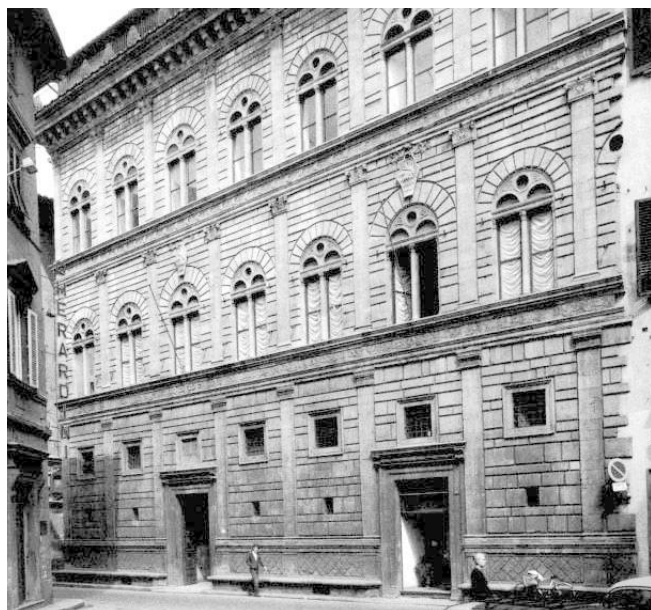
(23) Guild House (1961) | Filadélfia, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-)



(24) Jardins de Versalhes (séc. XVII) | Versalhes, França | André Le Nôtre (francês, 1613-1700) e, posteriormente, Jules Hardouin Mansart (francês, 1646-1708)



(25) Elementos estruturais Clássicos



(26) Palazzo Rucellai (séc. XV) | Florença, Itália | Leon Battista Alberti (italiano, 1404-1472)

contributos essenciais para a construção de significados, o autor critica a negação da História e do quotidiano por parte do Movimento Moderno (19). Através da ironia e da manipulação do convencional, o arquitecto pode construir significados simultaneamente novos e antigos, vívidos e banais.⁶⁵ Esta procura de significados mais precisos e eficazes socialmente é um tema central na construção teórica do arquitecto, estando presente no estudo de Las Vegas e orientando a sua prática arquitectónica até aos dias de hoje.

Partindo da psicologia da forma, Venturi tenta procurar métodos de relacionar o todo com as partes com vista a obter resultados mais coesos e ricos em dramatismo. Para ele, a percepção do todo resulta não só da soma das partes, tendo em conta a sua natureza, número e posição, mas também do trabalho do arquitecto na sua composição. Propriedades das partes podem ser evidenciadas ou articuladas entre si a vários níveis, obscurecendo ou clarificando as qualidades comuns (20). Da mesma forma, as propriedades do todo podem ser mais ou menos acentuadas, anulando ou promovendo a leitura dos elementos que o constituem. Nesse sentido, o arquitecto distingue alguns métodos de articulação entre as partes.⁶⁶

A *inflexão* é uma forma de articulação que promove a continuidade das partes enquanto fragmentos do todo. Este método, bastante utilizado pelos arquitectos Barrocos, implica que a percepção de uma parte só possa ser feita quando enquadrada no conjunto da obra. Elementos assimétricos em forma mas integrados numa composição simétrica (21), detalhes direccionais que potenciam a dinâmica do espaço (22), dualidades que acentuam determinado ponto da composição (23), conjuntos de elementos perfeitamente articulados de forma a acentuar a monumentalidade da composição através da sua coesão (24). A aplicação moderada destes elementos permite qualificar o todo, mantendo a percepção das suas partes, enquanto o seu uso extremo torna a composição contínua, submergindo os elementos de quebra e transição.⁶⁷

Na Arquitectura Renascentista, por outro lado, é pouco comum a distorção das partes em função do todo. Em vez disso, formas independentes são organizadas através de uma *hierarquia* claramente definida, garantindo uma visão de conjunto sem afectar as partes. A sobreposição dos seus elementos estruturais clássicos deixa evidentes a cornija, o friso, a arquitrave e a coluna (25), do mesmo modo que a conjugação das suas ordens separa claramente os elementos coríntios, jónicos e dóricos⁶⁸ (26). Noutros exemplos, contudo, um desses elementos independentes acaba por assumir um papel central na per-

⁶⁵ Ibidem, p. 44

⁶⁶ Ibidem, p. 88

⁶⁷ Ibidem, p. 88-99

⁶⁸ Ibidem, p. 100



(27) Anúncio escultural do casino-hotel Stardust | Las Vegas, E.U.A.



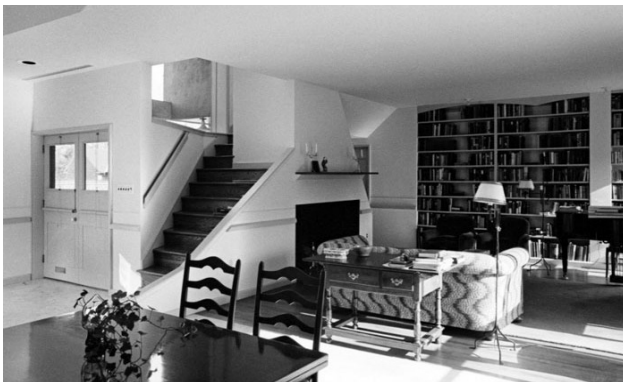
(28) Seagram Building (1958) | Nova Iorque, E.U.A. | Ludwig Mies van der Rohe (alemão, 1886-1969)



(29) Palácio Amalienborg (1750) | Copenhaga, Dinamarca | Nicolai Eigtved (dinamarquês, 1701-1754)



(30) Tocador | Palau Güel (1886-90) | Barcelona, Espanha | Antoni Gaudí (espanhol, 1852-1926)



(31) Vanna Venturi House (1959) | Chestnut Hill, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-)



(32) Vista aérea da strip de Las Vegas | Las Vegas, E.U.A.



(33) Anúncios da strip de Las Vegas | Las Vegas, E.U.A.

cepção do conjunto, dominando a composição. Neste caso, a noção de conjunto é obtida de forma simplificada, resolvendo dualidades através da introdução de um *agregador dominante*, como um detalhe escultural (27) ou a repetição de um elemento (28) ou textura (29) uniforme.⁶⁹

A coexistência de elementos de *igual importância compositiva*, pelo contrário, gera um todo mais ambíguo e de compreensão mais exigente, aumentando o seu dramatismo. Este tipo de conjunto potencia a unidade de expressão sobre a resolução do conteúdo, sobrepondo sem distinção fragmentos inflectidos, reconhecidas dualidades e contrastes violentos (30). A coexistência de formas circulares, rectangulares e diagonais com tamanhos semelhantes ou de tensões verticais e horizontais, de texturas e de ritmos com o mesmo valor compositivo gera uma arquitectura inclusiva e intensa, tornando-a mais valiosa do ponto de vista poético (31). Venturi defende que, num contexto cada vez mais complexo e em constante mutação como o actual, este tipo de ordem difícil é cada vez mais comum, mostrando ser a forma mais pertinente de solucionar os problemas⁷⁰ (32).

Citando Patrick Cruttwell, Hecksher defende: «A poem [...] maintains, but only maintains, a control over the clashing elements which compose it. Chaos is very near; its nearness, but its avoidance, gives the poetry its force».⁷¹ Um excerto citado por Venturi tanto em *Complexity and Contradiction*⁷² como em *Learning from Las Vegas*⁷³, mostrando claramente o ponto de contacto entre os dois trabalhos e as razões que o levaram da análise das qualidades da forma poética ao estudo do ordinário em Las Vegas (33) e Levittown (34).

NORTH PENN VISITING NURSES ASSOCIATION, E.U.A. (1960)

Desenhado por Venturi em colaboração com William Short, o edifício sede da North Penn Visiting Nurses Association ilustra a visão do arquitecto sobre contradições e ambiguidades em arquitectura nos primeiros anos da sua carreira. Segundo ele, a obra parte de um volume cúbico simples e é deformado por distorções circunstanciais, tornando-se simultaneamente simples e complexa.⁷⁴

O programa pedia espaços de características variadas, várias zonas de armazena-

⁶⁹ Ibidem

⁷⁰ Ibidem, p. 101-105

⁷¹ August Heckscher, *The Public Happiness*, New York: Atheneum, 1962, p. 289

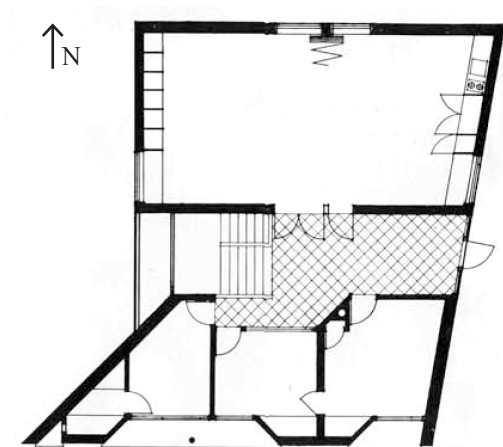
⁷² Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 104

⁷³ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 1

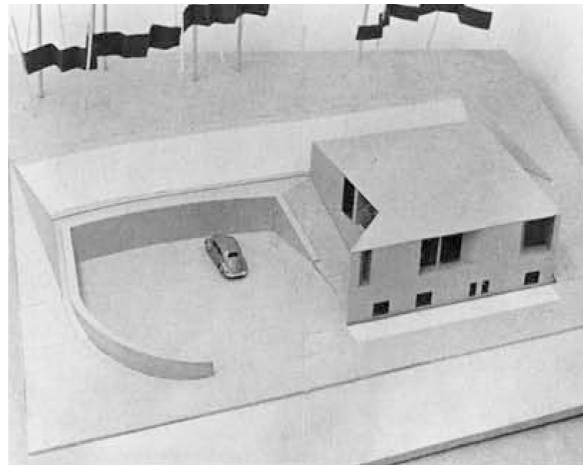
⁷⁴ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 109



(34) Referências simbólicas da decoração nas casas suburbanas norte-americanas | exposição *Signs of Life: Symbols in the American City* (1976)



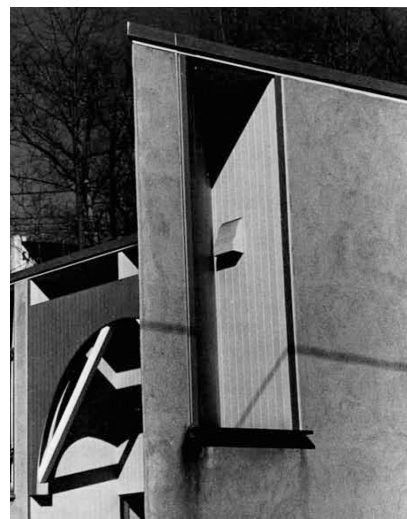
(35) Planta da sede da North Penn Visiting Nurses Association (1960) | Ambler, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e William Short (americano, 1925-1991)



(36) Maqueta



(37) Alçado oeste e envolve



(38) Aresta sudoeste

mento (35) e um parque de estacionamento para cinco automóveis. Uma vez que a área para o estacionamento era similar à superfície necessária para a implantação do edifício, os arquitectos decidiram dividir o lote em duas zonas com a mesma dimensão, uma negativa e outra positiva, criando uma dualidade (36). O edifício é pequeno e faz uso de um sistema estrutural convencional por razões económicas, as paredes perimetrais são portantes e as lajes são suportadas por barrotes de madeira e algumas vigas metálicas. A volumetria simples contrasta com o tratamento arrojado da escala para equilibrar a grande dimensão dos edifícios envolventes (37). A face Este do volume edificado é paralela ao limite do terreno, enquanto a aresta Sudoeste foi distorcida de forma escultural (38), assumindo um ângulo agudo acentuado e inflectindo-se em direcção ao estacionamento de forma a tornar a dualidade menos violenta. O parque estacionamento é delimitado por um muro de sustentação a Norte, de forma a controlar a inclinação do terreno, um muro em curva a Oeste e pelo volume edificado a Este. A planta rectangular é contrariada pela forma ligeiramente arqueada do muro de sustentação, simbolizando a pressão da terra que suporta, e pela simetria entre o limite curvo e a face distorcida do edifício, que inflectem na direcção um do outro.

A complexidade da composição da fachada do edifício contrasta com a volumetria simples e é o resultado de uma métrica regular distorcida de acordo com as necessidades interiores. As janelas a Sul recuam para criar sombreamento e desenhar os espaços de arrumação. A sua grande dimensão aumenta a escala do edifício, enquanto o seu remate superior, em contacto directo com a cobertura, lhe dá um carácter mais abstracto. As aberturas inferiores parecem maiores devido às molduras ornamentais em madeira, reflectindo de forma simples a contradição entre a escala interior e exterior (39).

A entrada principal está a uma cota ligeiramente superior e é acedida por uma rampa. A necessidade de se aceder ao edifício percorrendo o trajecto mais curto possível justificou a sua proximidade à rua. Complexa em composição e arrojada em escala, a entrada justapõe elementos rectangulares, diagonais e circulares. A abertura rectangular deriva do tipo de estrutura utilizada, enquanto os perfis tubulares metálicos aplicados na diagonal suportam o vão excepcionalmente mais amplo neste ponto, contrastando com os tubulares verticais aplicados nas janelas a Sul. A abertura em arco sobreposta a esta composição não deriva da natureza dos materiais ou da estrutura, o seu carácter é ornamental e simbólico, aumentando o dramatismo da entrada (40).

Apesar da sua pequena dimensão, esta obra materializa muitos dos princípios defendidos por Venturi no que toca a ambiguidade e ao dramatismo da forma arquitectónica. As reentrâncias da parede sul, por exemplo, têm uma *dupla função*, servindo simulta-



(39) Fachadas Sul e Este



(40) Entrada principal

neamente para criar sombreamento e desenhar espaços de arrumação. A parede Este do edifício adapta a contradição entre a estrutura perpendicular e o limite do lote através de uma *distorção* circunstancial. A justaposição dos elementos contraditórios da entrada gera *múltiplas camadas* e espaços intersticiais, enquanto a dualidade entre o parque de estacionamento e o edifício é resolvida através da *inflexão* de um dos vértices do volume.

«Double-functioning or vestigial elements, circumstantial distortions, expedient devices, eventful exceptions, exceptional diagonals, things in things, crowded or contained intricacies, linings or layerings, residual spaces, redundant spaces, ambiguities, inflections, dualities, difficult wholes, or the phenomena both-and»⁷⁵ são contributos essenciais para a arquitectura de Venturi enquanto poesia. A procura de significados mais ricos, numa arquitectura funcional e inclusiva, sustentou a obra do autor desde a crítica inicial ao Movimento Moderno à construção de uma teoria própria, passando por Las Vegas e pela procura do simbolismo na arquitectura através do ordinário.

⁷⁵ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 84

PARTE 2

ENTRE O ORDINÁRIO E O EXTRAORDINÁRIO

He started at the shape, which he and his brothers in the art have created over and over and over, over, over and over and over Las Vegas, and finally he said,

“Well, that’s what we call – what we sort of call – ‘free form.’”

Free form! Marvelous! No hung-up old art history for these guys. America’s first unconscious avant-garde! The hell with Mondrian, whoever the hell he is. The hell with Moholy-Nagy, if anybody ever heard of him. Artists for the new age, sculptors for the new style and new money of the... Yah! lower orders. The new sensibility – Baby baby baby where did our love go? – the new world, submerged so long, invisible, and now arising, slippy, shiny, electric – Super Scuba-man! – out of the vinyl deeps.

– Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1966)

Quando Denise Scott Brown convidou Robert Venturi para visitar Las Vegas, no final dos anos 60, a construção teórica de ambos ganhou uma nova dimensão. Os dois arquitectos aprenderam a encarar de frente o quotidiano americano da altura.

Até então, Venturi dedicara-se sobretudo ao estudo da História da arte e da arquitectura e à ontologia da forma poética. A influência de Donald Drew Egbert na sua formação permitiu-lhe encarar o Movimento Moderno como um período da História e não como a sua etapa final, tornando-o sensível aos ensinamentos da arquitectura do passado e crítico em relação ao autismo do meio académico. Simultaneamente, a amizade com Philip J. Finkelpearl e a influência do *New Criticism* despertou-o para a riqueza e complexidade da criação artística, levando-o a procurar caminhos para lá da doutrina Moderna.

Embora já no seu *Complexity and Contradiction*, Venturi alertasse para a necessidade dos edifícios serem capazes de sobreviver à máquina de cigarros,¹ esta referência reflectia mais o seu mau estar em relação à rigidez da estética Moderna que o fascínio pelo ordinário. A alusão às qualidades do *elemento convencional*, por exemplo, prendia-se com a sua capacidade de aumentar a riqueza de significado da forma arquitectónica através da tensão entre contradições e não com a defesa da arquitectura do *feito e ordinário* feita anos mais tarde.

Por seu lado, Denise Scott Brown situa na sua infância sul-africana o primeiro contacto com a disparidade entre uma referência cultural abstracta – a imagem da metrópole britânica – e a sua realidade – a fusão entre a herança colonial e a cultura nativa.² Mais tarde em Londres, ela aprendeu com o casal Smithson e os restantes professores da Architectural Association a procurar caminhos mais sensíveis do ponto de vista artístico e social, tentando enriquecer a doutrina Moderna.³ O seu interesse começou a focar-se na relação entre o *is* e o *ought*, ou seja, entre aquilo que é e o que deveria ser.⁴

¹ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 42

² Denise Scott Brown, «Invention and Tradition in the Making of American Place», 1986, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 5

³ Denise Scott Brown, «Between Three Stools», in *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990, p. 9

⁴ Denise Scott Brown, «Towards an Active Socioplastics», 2007, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 29

Apesar disso, só nos Estados Unidos a forma utópica e idealista de encarar os problemas adoptada pela pedagogia Moderna deu lugar a um realismo pragmático. Com Herbert J. Gans e outros professores, Scott Brown começou a valorizar a cultura popular americana como algo único e valioso.⁵ A sociologia e a arte Pop educaram-na na diversidade, levando-a a reconhecer valor nas manifestações culturais mais banais.

O estudo de Las Vegas surge desta forma enquadrado num movimento mais amplo, abrangendo pintores, músicos, escritores, sociólogos, entre outros. Todos eles partilhavam a vontade de desenvolver uma prática mais sensível e tolerante, aceitando os artefactos e contribuições da cultura popular, sejam elas de origem profissional ou amadora, e a variedade de hábitos e preferências das pessoas.

Em Las Vegas, Venturi e Scott Brown tentaram desenvolver mecanismos que lhes permitissem aprender da paisagem, tentando desenvolver uma análise liberta de preconceitos e da influência dos valores e gostos pessoais.⁶ Scott Brown utiliza a expressão *judgement with a sigh*⁷ para defender uma análise não direccionada, que distribua a atenção por todos os aspectos e prolongue o processo de aprendizagem o mais possível, atrasando a fase de julgamento para que este possa ser mais informado e tolerante. Aprender de todas as coisas implica um equilíbrio entre o desespero e a ilusão, aceitando o que nos rodeia sem abdicar da capacidade crítica.

Numa cidade dispersa e de carácter recreativo como Las Vegas, os dois arquitectos encontraram o terreno ideal para estudar o simbolismo na arquitectura. Ir de Roma a Las Vegas⁸ implicava exactamente isso, compreender a comunicação arquitectónica num contexto onde ela é mais evidente e significativa. Venturi e Scott Brown viram no simbolismo comercial – nos anúncios, *slogans*, logótipos e em todas as outras mensagens persuasivas – um exemplo claro de uma comunicação rica em associações, compreendida pelo público e formalizada de forma económica e com grande pragmatismo. Aprender destes símbolos não visava reproduzir as suas mensagens, mas desenvolver uma arquitectura mais próxima das aspirações e necessidades de quem a usa. Ir de Roma a Las Vegas para depois fazer a viagem de volta, de Las Vegas a Roma.

Por último, Venturi e Scott Brown reconheceram naquele contexto o mesmo

⁵ Denise Scott Brown, «Invention and Tradition in the Making of American Place», 1986, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 10

⁶ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 1

⁷ Denise Scott Brown, «Learning from Pop», 1971, in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York, Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 26-33

⁸ Robert Venturi, «A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture», 1978, in Enrique Walker (ed.), *Lo Ordinario*, Barcelona, Gustavo Gili SL, 2010, p. 67-82



(41) *Workers and Paintings* (1943) | Honoré Sharrer (americano, 1920–2009) | óleo sobre cartão (295 mm x 940 mm)



(42) *On the Balcony* (1955-7) | Peter Blake (inglês, 1932–) | óleo sobre tela (1213 mm x 908 mm)



(43) *Le Balcon* (1868-9) | Edouard Manet (francês, 1832–1883) | óleo sobre tela (1700 mm x 1250 mm)



(44) *Patio and Pavilion* (1956) | Alison (inglesa, 1928-1993) e Peter Smithson (inglês, 1923-2003), Nigel Henderson (inglês, 1917-1985) e Eduardo Paolozzi (escocês, 1924-2005) | instalação



(45) *Just What is It that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (1956) | Richard Hamilton (inglês, 1922–2011) | colagem (260 mm x 250 mm)

problema que Tom Wolfe descrevera com o título «Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't Hear You! Too Noisy) Las Vegas!!!!».⁹ No meio da hipercomunicação comercial é difícil construir qualquer significado. Ao aceitar o ordinário os arquitectos adoptavam um vocabulário carregado de alusões e conotações já estabelecidas e das quais seria difícil extrair novos significados. Mas uma obra de arte deve ser extraordinária, mesmo quando elogia a banalidade, quer através da tensão entre elementos contraditórios, do estranhamento ou da ironia.¹⁰

NOVOS AGENTES CULTURAIS

Em meados dos anos 50, Peter Blake partiu da obra de Honoré Sharrer *Workers and Paintings* (41) para pintar o seu *On the Balcony* (42). As diferenças entre os dois quadros evidenciam uma mudança importante na forma como os artistas viam o mundo que os rodeava. Na sua obra, Blake pinta quatro jovens alinhados num banco – em vez de um grupo de operários – envolvidos numa panóplia de objectos minuciosamente pintados – não se limitando à representação de obras de arte como fez Sharrer. Estes elementos têm as mais diversas origens, desde uma cópia de *Le Balcon* de Edouard Manet (43) aos mais triviais objectos de consumo – um maço de cigarros, um pacote de margarina ou um lata de sardinhas – passando por fontes dos *media* como as capas das revistas *Life* e *Weekly Illustrated* ou uma fotografia de Winston Churchill com a Família Real Inglesa.

No mesmo período, Alison e Peter Smithson escreviam sobre a revolução que os meios publicitários provocaram nas artes populares.¹¹ Para eles, a publicidade deixara de funcionar apenas como elemento de persuasão e promoção comercial. Ela apropriara-se do papel das belas-artes na definição do que é belo e desejável, redefinindo os símbolos de estatuto social que regulam a vida colectiva. Mais que isso, os elementos publicitários construíram um universo visual omnipresente, influenciando as esferas pública e privada – incluindo os mais reservados espaços domésticos.

A Pop Art dava assim os primeiros passos em Inglaterra, notavelmente através do Independent Group do qual faziam parte, para além do casal Smithson (44), Reyner Banham, Richard Hamilton (45), John McHale, Lawrence Alloway, entre outros. A participação do grupo na exposição *This Is Tomorrow* (1956) na Whitechapel Art Gallery foi um dos elementos fundadores do movimento, mas foi no encontro entre as experiências

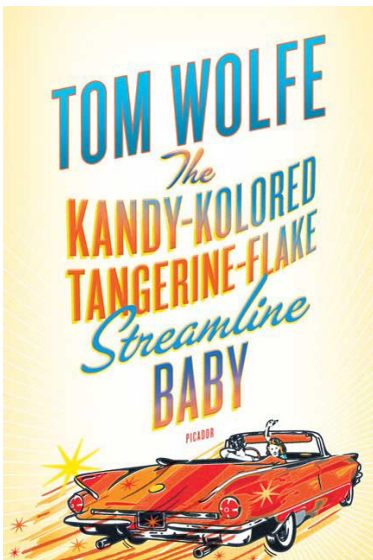
⁹ Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, London: Vintage, 2005 (1.^a ed. 1966), p. 3

¹⁰ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 70

¹¹ Alison e Peter Smithson, «But Today We Collect Ads», 1956, in Francis, Mark (ed.), *Les années pop: 1956-1968*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2001



(46) Pranchas de *surf* personalizadas



(47) *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1966) | Tom Wolfe (americano, 1932-) | o título do livro é adaptado de um artigo sobre a cultura adolescente norte-americana publicado na revista *Esquire* em 1964 - “There Goes [Varoom! Varoom!] That Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby” - e descreve um Chevrolet Impala de 1960



(48) Carro personalizado | George Barris (americano, 1925-)

de Londres e Nova Iorque e, mais tarde, da costa oeste dos Estados Unidos que a sua influência se tornou mais evidente na arquitectura e no urbanismo.¹²

Quando Reyner Banham chega a Los Angeles descreve, fascinado, a cultura de diversão e recreio de uma cidade com «...enough wealth and free time to develop activities that have nothing to do with the satisfaction of physical needs».¹³ Para ele, a cultura individualista dos habitantes da cidade impossibilita qualquer tipo de simbologia ou ritual comum. A Arte perde a sua dimensão cívica, tornando-se incapaz de representar a sociedade onde se insere ou afirmar a sua importância perante as restantes actividades individuais. *Doing your thing*¹⁴ tornou-se o estilo de vida da cidade e, culturalmente, parece não ser possível distinguir entre um surfista que vive em busca da onda perfeita e o arquitecto que procura desenhar o melhor edifício (46). Cada um faz aquilo de que gosta o melhor que sabe, tornando-se inútil defender gestos cívicos numa sociedade que parece ter abolido essa dimensão em favor da crescente diversidade dos gestos privados.

Este deslumbre pela emergência dos novos agentes culturais é evidente nas descrições que o escritor Tom Wolfe faz da frenética cultura adolescente (47):

«These kids are absolutely maniacal about form. They are practically religious about it. For example, the dancers: none of them ever smiled. They stared at each other's legs and feet, concentrating. The dancers had no grace about them at all, they were more in the nature of a hoedown, but everybody was concentrating to do them exactly *right*»¹⁵

Wolfe recorre abundantemente a comparações com formas de arte consideradas eruditas. Aliás ele assume sempre uma postura ambivalente, aparentando não ver diferenças significativas entre uma tapeçaria de Picasso e a forma dedicada e profissional com que se personalizam automóveis (48):

«But it's like one of these Picasso or Miró rugs. You don't walk on the damn things. You hang them on the wall. It's the same thing with Barris' cars. In effect, they're sculpture»¹⁶

Envolta pelo renovado fascínio pela cultura de massas e pelo ordinário, a própria cidade de Los Angeles começou a ser reavaliada como estrutura urbana. Até então vista no meio académico como uma cidade ingovernável, sem densidade ou organização aparente, excessivamente dependente do automóvel e esventrada por auto-estradas que isolavam guetos e alimentavam subúrbios, a cidade começou a ver enaltecidas as suas qualida-

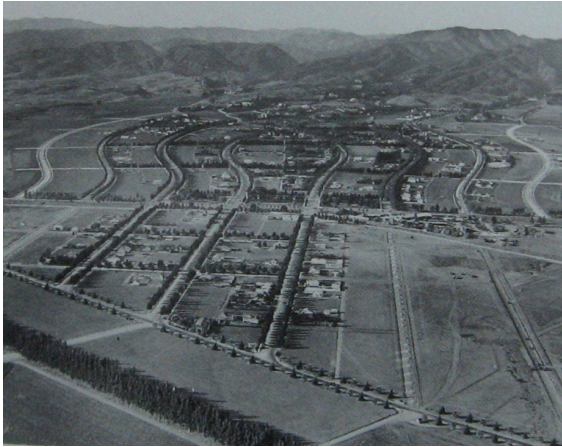
¹² Chantal Béret, «Une Architecture Pop?», in Francis, Mark (ed.), *Les années pop: 1956-1968*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2001

¹³ Reyner Banham, «The Art of Doing Your Thing», 1968, in Enrique Walker (ed.), *Lo Ordinario*, Barcelona: Gustavo Gili SL, 2010, p. 30 (publicado originalmente em *The Listener*, vol. 80, 1968)

¹⁴ *Ibidem*, p. 32

¹⁵ Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, London: Vintage, 2005 (1.ª ed. 1966), p. 77

¹⁶ *Ibidem*, p. 82



(49) Vista aérea de Beverly Hills (1922) | Los Angeles, E.U.A.



(50) Vista aérea de Beverly Hills (1952) | Los Angeles, E.U.A.



(51) Intersecção das auto-estradas de Santa Monica e San Diego | Los Angeles, E.U.A.

des por vários críticos e urbanistas. Reyner Banham, chegado de Londres, critica aqueles que tentam avaliar Los Angeles utilizando o modelo da cidade europeia.¹⁷ Para ele é inútil procurar o centro ou os limites urbanos da cidade porque ela não funciona dessa forma.

A cidade de *Nuestra Señora la Reina de los Angeles del Río de Porciúncula* foi fundada por colonos espanhóis e cedida aos Estados Unidos após a guerra com o México em 1848. Constituída por enormes fazendas, foi rapidamente parcelada e dividida em pequenas quintas e lotes para habitação unifamiliar de forma a responder ao rápido crescimento demográfico. Desde sempre funcionou com uma estrutura de núcleos urbanos independentes, cuja ligação implicava vários dias de viagem e que foram crescendo individualmente até se fundirem.

Nos anos 60 do século XIX, as conexões entre esses núcleos começaram a ser feitas através de um sistema de comboios interurbanos, reforçado por uma rede de transportes urbanos no interior de cada cidade. Já no final do século o mapa da Pacific Electric Railroad, com cerca de 2400km de caminhos-de-ferro, se aproximava bastante das dimensões actuais da grande Los Angeles. Apesar disso, o crescimento urbano incentivado por este sistema de transporte tornou-se um dos seus principais problemas, as estações e passagens de nível multiplicaram-se, tornando os horários pouco atraentes e as linhas pouco rentáveis. A produção em série do automóvel, no início do século XX, veio acentuar o declínio do sistema de caminhos-de-ferro, tornando-o obsoleto. A partir de 1924 e durante 40 anos, a rede de transportes públicos foi sendo desmantelada, abrindo caminho a um novo paradigma de mobilidade urbana.¹⁸

Banham descreve Los Angeles como um somatório de monocultivos sociais – Beverly Hills (49,50), Watts, Santa Monica, Long Beach, etc. Nela, as deslocções são muito maiores que numa cidade europeia e nascem com um propósito específico, não existem lugares comuns que proporcionem encontros casuais e a vida social está altamente dependente do automóvel.¹⁹ Longe de ser uma desordem total, a cidade possui um sistema integral que funciona de uma forma específica, mas que pode ser proveitoso. Banham reconhece o prazer de circular numa auto-estrada com a cidade de fundo e a beleza específica dessa obras de engenharia (51). Reconhece também uma iconografia específica mas altamente eficaz, menos dependente da forma urbana e associada às imagens disseminadas pelos filmes de Hollywood.

¹⁷ Reyner Banham, «Encounter with Sunset Boulevard», 1968, in Enrique Walker (ed.), *Lo Ordinario*, Barcelona: Gustavo Gili SL, 2010, p. 11 (publicado originalmente em *The Listener*, vol. 80, 1968)

¹⁸ Reyner Banham, «Roadscape with Rusting Rails», 1968, in Enrique Walker (ed.), *Lo Ordinario*, Barcelona: Gustavo Gili SL, 2010, p. 18-19 (publicado originalmente em *The Listener*, vol. 80, 1968)

¹⁹ Reyner Banham, «Beverly Hills, too, is a ghetto», 1968, in Enrique Walker (ed.), *Lo Ordinario*, Barcelona: Gustavo Gili SL, 2010, p. 23 (publicado originalmente em *The Listener*, vol. 80, 1968)

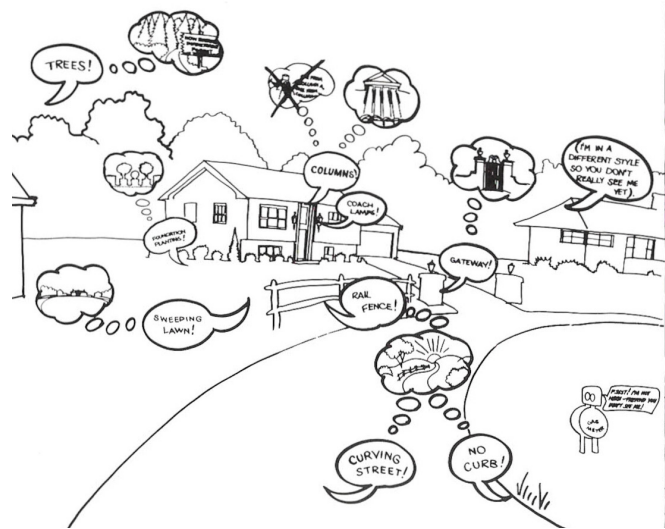


(52) Vista aérea de Levittown (actualmente) | New Jersey

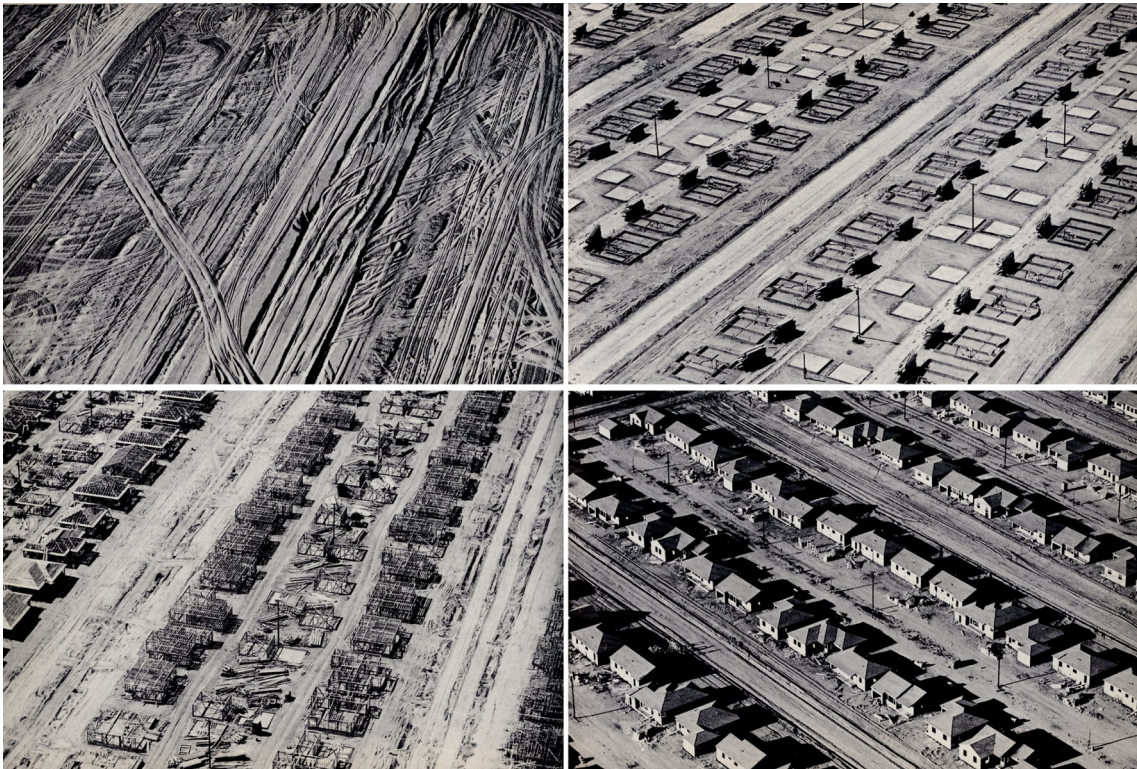


These houses are exactly the same.
They just look different.

(53) A mesma tipologia habitacional com dois tipos de alçado | Anúncio de uma imobiliária



(54) Simbologia residencial nos subúrbios norte-americanos do pós-guerra
Ilustração do curso *Learning from Levittown* (1970)



(55) Vista aérea de quatro fases de construção de um subúrbio residencial (1960) | Los Angeles, E.U.A

Nos mesmos anos, embora do outro lado do país, o sociólogo Herbert J. Gans dedica-se ao estudo de outro modelo de cidade pouco querido no meio académico.²⁰ Levittown, Nova Jérсия, é um bairro residencial produzido em massa, situado na área suburbana de Filadélfia. É o terceiro empreendimento do género da responsabilidade da empresa Levitt and Sons e possuía mais de 10 mil habitantes na altura (actualmente possui cerca de 43 mil). A cidade foi planeada por uma equipa de técnicos – um engenheiro com experiência em planeamento e alguns consultores especializados em infra-estruturas educacionais e recreativas – não contando com qualquer urbanista. Está organizada em blocos residências com uma escola, um parque e uma piscina no centro (52).

As casas foram desenhadas pelo departamento de arquitectura da firma. Levitt disponibilizou três tipologias – quatro quartos e estilo Cape Cod, três quartos e estilo Ranch e *duplex* de três ou quatro quartos e estilo Colonial – podendo ser conjugadas com dois tipos de alçado (53). O sistema construtivo era elementar e a poupança mais assinalável era feita na gestão logística dos meios, na organização das infra-estruturas e na produção em série dos elementos (54). As opiniões dos potenciais compradores eram registadas, mas só eram equacionadas alterações às tipologias caso a quebra de vendas o justificasse. A excessiva homogeneidade social das anteriores Levittowns, constituídas quase exclusivamente por habitantes brancos de classe média, suscitou críticas na imprensa. Receando que as críticas prejudicassem as vendas, Levitt decidiu atrair famílias de classe média-baixa e algumas famílias de classe média-alta (a mesma razão levou-o mais tarde a abandonar a políticas de discriminação racial).

Gans, professor de Denise Scott Brown em Filadélfia, era muito céptico em relação à capacidade dos arquitectos e urbanistas de solucionarem problemas da cidade.²¹ Ele acusava-os de tentar impor um estilo de vida específico às pessoas e de estarem excessivamente preocupados com utopias formais, limitando a sua capacidade de acção ou agindo sem respeito pelos valores que não partilhavam, um argumento parcialmente adoptado por Scott Brown.

Ao mudar-se para Levittown, Gans tenta desfazer alguns mitos relacionados com este tipo de urbanizações. No seu estudo, ele mostra que os habitantes destas áreas não têm hábitos ou aspirações muito diferentes dos restantes americanos, contrariando os que defendiam que viver nos subúrbios potenciava uma certa apatia social e cultural, estrangimentos de mobilidade e privacidade e a homogeneização das aspirações. Levittown

²⁰ Herber J. Gans, *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*, New York: Vintage Books, 1967

²¹ Denise Scott Brown, «Towards an Active Socioplastics», 2007, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 29

é em grande parte o que os seus habitantes desejam, e foi capaz de solucionar as carências habitacionais de muitos americanos (55). O trabalho deste sociólogo ajudou a perceber que este tipo de subúrbios residenciais dificilmente deixarão de existir no futuro próximo, por mais que se critique a sua forma, isolamento e modelo de desenvolvimento assente em interesses comerciais.

As contribuições de Gans, Banham, Wolfe e de muitos outros artistas e cientistas enquadram-se numa nova atitude em relação ao ordinário. A vontade de encontrar caminhos novos dentro da doutrina Modernista, contaminando-a com uma nova sensibilidade e métodos socialmente mais tolerantes, conduziu ao estudo e representação de novas realidades por parte dos artistas Pop. Embora altamente heterogénea e pouco dada a elaboradas construções teóricas ou a uma postura de manifesto,²² é possível reconhecer na génese do discurso da Pop Art elementos que influenciaram a construção teórica de Venturi e, principalmente, de Denise Scott Brown.

O fascínio pelos elementos exteriores à prática artística erudita não se limitava à busca de um estado primitivo, à cidade de crescimento espontâneo ou à arquitectura sem arquitectos.²³ Aceitar a cultura popular pressupunha compreender que deixou de ser possível separar os elementos de origem vernacular dos elementos de origem comercial. Assim como é impossível controlar a sua influência na produção artística ou nas aspirações da população. «Las Vegas, Los Angeles, Levittowns, the swinging singles on the Westheimer Strip, golf resorts, boating communities, Co-op City, the residential backgroufs to soap operas, TV commercials and mass mag ads, billboards and Route 66...»²⁴ fazem todos parte do mesmo universo visual, cada vez mais disseminado, homogeneizado e simultaneamente saturado e diversificado.

Estes eram os elementos através dos quais a arquitectura redefinia os seus limites, entre os símbolos da modernidade e os despojos do seu fracasso. Denise Scott Brown e Robert Venturi vão para Las Vegas e, mais tarde para Levittown, procurar aprender através deles, apropriá-los e instrumentalizá-los.

APRENDER DA PAISAGEM

Denise Scott Brown defende que a aceitação de todas as vertentes da cidade exis-

²² Catherine Grenier, «Nouveaux Réalismes et Pop Art, l'Art sans l'Art», in Francis, Mark (ed.), *Les années pop: 1956-1968*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2001

²³ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 94

²⁴ Denise Scott Brown, «Learning from Pop», 1971, in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 26



(56) Denise Scott Brown (1966) | Las Vegas, E.U.A.



(57) The Beach Boys | *Surfin' Safari*, o primeiro album, foi lançado em 1962



(58) *Band à Part* (1964) | Jean-Luc Godard (francês, 1930-) | longa-metragem (95min)



(59) Robert Venturi e Denise Scott Brown (1968) | Las Vegas, E.U.A.

tente, além de inevitável, é essencial para uma prática arquitectónica mais útil e democrática. «This pop city, this *here*, is what we have»,²⁵ importa por isso aprender a aprender dela, daquilo que se conhece e compreende e daquilo que se ignora (56). Daquilo que se gosta e daquilo que se detesta. Aprender da paisagem é uma forma de ser revolucionário e simultaneamente tolerante, colocando em questão a forma como se olha para as coisas antes das coisas em si. Scott Brown alerta ainda para o facto dos arquitectos e urbanistas partirem já com atraso nessa matéria, uma vez que há muito ela se tornou prática corrente nas ciências sociais, na música (57) ou no cinema (58).

O biólogo Robert K. Merton defendia que, quando certas actividades aparentemente disfuncionais persistem, é sinal que elas terão de ser funcionais para alguém.²⁶ Os métodos de análise dos arquitectos deveriam ser capazes de promover um conhecimento consciente dos artefactos culturais da sociedade, das suas necessidades e dos estilos de vida, ambições e gostos mais vulgares ou contraditórios.

No seu livro *I Am a Monument*, Aron Vinegar explora a noção de assombro (*wonder*) como um estado de espírito que nos afasta do ordinário, anulando a indiferença e deixando-nos alerta para os elementos mais vulgares do quotidiano.²⁷ A predisposição à perda de equilíbrio e orientação, aquando da tomada de consciência do desconhecimento de determinada realidade, foi o que levou Venturi e Scott Brown a tentar compreender a paisagem de Las Vegas (59). Para Stanley Cavell, o momento de assombro é o estádio inicial da atitude filosófica, tornando possível a perplexidade e a aporia.²⁸ A capacidade de se interessar por qualquer objecto, muito antes de perceber se as suas características são aceitáveis e instrumentalizáveis, é um método essencial para extrair significados e aprender de todas as coisas, inclusive as que não agradam ou reflectem valores alheios.

O assombro é, dessa forma, um instrumento útil para ultrapassar o cepticismo ou o estado de *gray everyday* descrito por Heidegger²⁹ de forma a encontrar predisposição para a aprendizagem. Por outro lado, esta atitude pressupõe o risco inverso, a de redundar numa fórmula vazia de pedantismo, um estado niilista e acrítico. Venturi e Scott Brown foram alvo de várias críticas nesse sentido. Muitos autores acusaram-nos de indecisão moral, das suas contribuições serem inócuas ou de se servirem de ironias superficiais.³⁰

²⁵ Denise Scott Brown, «On Pop Art, Permissiveness and Planning», in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 58

²⁶ *Ibidem*, p. 184

²⁷ Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 11-32

²⁸ Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Massachusetts: Harvard University Press, 1994, *apud* Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 15

²⁹ Martin Heidegger, *Being and Time*, Albany: New York Press, 1996, *apud* Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 17

³⁰ Manfredo Tafuri, *L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of*

Contudo estas críticas ignoram o carácter ambivalente do método de aprendizagem utilizado no estudo. Em *Complexity and Contradiction*, Venturi propõe uma atitude assente numa lógica de *both-and* em vez de *either-or*, admitindo a coexistência de elementos contraditórios e aceitando o facto de nem sempre ser possível encontrar uma resposta clara – ou um único caminho de saída – para determinado problema.³¹ O choque com a paisagem de Las Vegas é descrito pelos autores como um constante conflito de sentimentos contraditórios, atravessando os extremos do amor e do ódio sem ocupar qualquer posição entre os dois. Entre o desespero e a falsa esperança,³² Venturi e Scott Brown alimentam a ambivalência como forma de prolongar o momento de aprendizagem, deixando a questão eternamente em aberto, atrasando a orientação e a obtenção de significados lógicos ou de uma interpretação coerente.

Aliás, a leitura de contextos urbanos complexos como Las Vegas não pode ser reduzida ao estudo semântico das suas mensagens, à tradução linear dos seus códigos semióticos ou a qualquer outra síntese objectiva. Venturi e Scott Brown alertam para a perversidade do processo de aprendizagem: «we go back to go forward, down to go up».³³ Enquanto Scott Brown alerta para os riscos de retirar conclusões precipitadas, reforçando a ideia de que o estudo visava a reorientação de sensibilidades e interesses mais que a construção de um argumento:

«...what we learned from Las Vegas [...] is not to place neon signs on the Champs Elysées or a blinking “2 + 2 = 4” on the roof of the Mathematics Building, but rather [...] to learn a new receptivity to the tastes and values of other people and a new modesty in our designs and in our perception of our role as architects in society»³⁴

O desejo de atrasar a selecção e a crítica com vista a não ignorar nenhum aspecto do contexto estudado está associado à necessidade de distribuir uniformemente a atenção, defendida por Freud. Segundo ele, deve ser feito um esforço para não concentrar a atenção em nenhum aspecto particular, pois a partir do momento em que se aprofundam determinados aspectos em detrimento de outros as expectativas do sujeito sobrepõem-se ao objecto analisando, tornando-se difícil encontrar algo que já não se conhecesse à partida.³⁵

Esta posição sustenta as críticas de Venturi e Scott Brown aos métodos dos arquitectos

Language, 1974, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 164

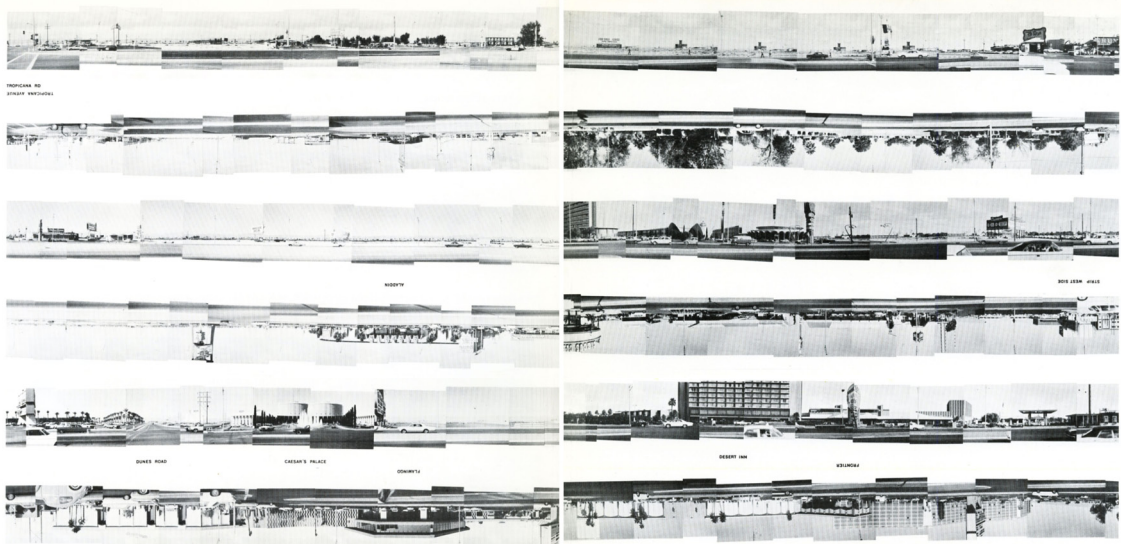
³¹ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 23

³² Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 18

³³ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 1

³⁴ *Ibidem*, p. xvi-xvii

³⁵ Sigmund Freud, «Recommendations for Physicians on the Psychoanalytic Method of Treatment», 1912, *apud* Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 28



(60) Alçados “Ed Ruscha” da strip de Las Vegas | foto-montagem do curso *Learning from Las Vegas* (1968)



(62) *Every Building on the Sunset Strip* (1966) | Ed Ruscha (americano, 1937-) | litografia



(61) Hotel Dunes e anúncios | vista aérea do curso *Learning from Las Vegas* (1968)



(63) “Good Year Tires, 6610 Laurel Canyon, North Hollywood” | *Thirtyfour Parking Lots* (1967) | Ed Ruscha (americano, 1937-) | litografia

e urbanistas da altura que se focavam em formas e sistemas conhecidos, ignorando ou criticando tudo o que não podia ser enquadrado no seu vocabulário formal. Este modelo de investigação era pouco eficaz em ambientes urbanos aparentemente caóticos como Las Vegas, ignorando o lado sensorial e emocional inerente à necessidade dos produtos da cultura industrial poderem ser consumidos mesmo em estado de distração. «How is it that in spite of “noise” from competing signs we do in fact find what we want on the Strip?»³⁶

No mesmo sentido Freud considera a concentração um mecanismo para manter afastado o que é irrelevante ou secundário num raciocínio, mas também e sobretudo, o que é contraditório, influenciando a direcção da análise.³⁷

Foi esta atitude freudiana imparcial e não julgadora que sensibilizou Denise Scott Brown para o trabalho de Ed Ruscha. As suas obras, editadas em 1962, influenciaram o registo fotográfico da arquitectura vernacular de Los Angeles desenvolvido por Scott Brown no período em que foi professora na UCLA. Mais tarde, durante o curso *Learning from Las Vegas* leccionado em Yale, Venturi e Scott Brown visitaram o estúdio de Ruscha com os seus alunos. Os registos fotográficos das fachadas da *strip* de Las Vegas (60) feitos no âmbito do estudo, assim como as vistas aéreas registadas pelos alunos (61), são claramente influenciadas pelo livro *Every Building on the Sunset Strip* (62), editado em 1966, e pelas fotografias tiradas para o *Thirtyfour Parking Lots* (63). Para Scott Brown as fotografias de *Every Building on the Sunset Strip*, mostrando a sucessão de edifícios da *strip* cuidadosamente numerados e sem qualquer tipo de comentário, são o exemplo mais fiel de como se deve representar o material de estudo, permitindo que ele fale por si próprio e evitando contaminá-lo com interesses pontuais e subjectivos.³⁸

A capacidade de Ruscha documentar factos «...with no art except the art that hides art»³⁹ é encarada como a forma mais apropriada para analisar o contexto complexo e hipersensível das novas paisagens de símbolos de consumo. O conforto com que Venturi e Scott Brown parecem encarar o lado imagético, superficial e imediatista de locais como Las Vegas é um dos pontos mais criticados do livro, sustentando acusações de falta de consciência social e de cederem acriticamente aos mais elementares impulsos comerciais.⁴⁰ Contudo, tal com já vimos, em nenhuma altura os autores parecem confor-

³⁶ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 4

³⁷ Sigmund Freud, «Inhibitions, Symptoms, and Anxiety», 1993, *apud* Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 32

³⁸ Denise Scott Brown, «On Pop Art, Permissiveness and Planning», in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 57

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ Denise Scott Brown, «Pop Off: Reply to Kenneth Frampton», in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row



(64) *Campbell's Soup Cans* (1962) | Andy Warhol (americano, 1928-1987) | tinta acrílica, liquitex e serigrafia sobre 32 telas (32 x 508 mm x 406 mm)



(65) *Campbell's Soup Can 1* (1968) | Andy Warhol (americano, 1928-1987) | tinta acrílica, liquitex e serigrafia sobre tela (920 mm x 610 mm)

táveis com a realidade que os rodeia.

Quando questionada sobre o que aprendera de Las Vegas, Denise Scott Brown admitiu que a resposta pode não ser muito clara, mas deverá ser procurada nas suas obras. Para ela, explicar o que aprendera de Las Vegas será como explicar o que aprendera do Pártenon.⁴¹ O estudo ontológico de um contexto é independente das ilações subjectivas que dele se podem retirar. O momento da análise deve ser separado do momento da síntese, de forma que a primeira possa ser mais abrangente e a segunda mais informada, libertando uma e outra de juízos prematuros. No seu ensaio *Negation*, Freud alerta: «Judging is the intellectual action which decides the choice of motor action, which puts an end to the postponement due to thought and which leads over from thinking to acting».⁴²

SÍMBOLOS DE CONSUMO E COMUNICAÇÃO ARQUITECTÓNICA

No seu livro *A Sociedade de Consumo*, Jean Baudrillard associa a adopção da simbologia comercial por parte dos artistas Pop com a vontade de transmitir rigorosamente as qualidades dos objectos representados.⁴³ Para ele, a banalidade destes objectos deixou de residir na sua função ou nas suas características formais para se alicerçar na sua imagem comercial, ou seja, no seu papel num sistema simbólico que define as hierarquias sociais, regulando a vida colectiva.

Quando Andy Warhol, em 1962, expôs na Ferus Gallery uma pintura com vinte e duas latas de sopa Campbell, dispostas da mesma forma que num qualquer supermercado, construiu um símbolo da própria banalidade (64). Warhol não se interessou pelas características formais das latas cilíndricas, como seria comum num quadro Cubista, ou pelas qualidades compositivas dos elementos do quadro ou pelo estudo do arranjo gráfico dos seus rótulos, comum numa composição abstracta.⁴⁴ Todo o investimento do artista foi concentrado na representação realista e hiper-pormenorizada da imagem comercial do produto (65). A imagem fria e genérica, resultado de meios semi-mecânicos – misturando pintura, serigrafia e estampagem, executadas em parte manualmente e em parte industrialmente – associa o carácter ordinário do objecto representado à dimensão impessoal típica da comunicação comercial, afastada do nível de experiência humana do discurso comum mesmo quando adopta o seu jargão.⁴⁵

Publishers Inc., 1984, p. 34

⁴¹ Denise Scott Brown, «Invention and Tradition in the Making of American Place», 1986, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 16

⁴² Sigmund Freud, «Negation», 1925, apud Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 81

⁴³ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995 (1.ª ed. 1970), p. 120-127

⁴⁴ Klaus Honnef, *Pop Art*, Köln, Taschen, 2005, p. 88

⁴⁵ Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 44



(66) Ordenamento dos elementos comuns e das margens numa auto-estrada norte-americana | Camden, E.U.A.

	SPACE · SCALE section 1in.:50 ft.	SPEED	SYMBOL sign-symbol· bldg. ratio
EASTERN BAZAAR		3 M.P.H.	
MEDIEVAL STREET		3 M.P.H.	
MAIN STREET		3 M.P.H. 20 M.P.H.	
COMMERCIAL STRIP		35 M.P.H.	
THE STRIP		35 M.P.H.	
SHOPPING CENTER		3 M.P.H. 50 M.P.H.	

(67) Variações formais da arquitectura comercial tendo em conta o contexto urbano | ilustração do curso *Learning from Las Vegas* (1968)

O fascínio de Warhol pela vitalidade da simbologia comercial, reflexo do incontável número de conotações associadas à sua imagem, levou-o a ver na sua representação um tema suficientemente rico para sustentar uma obra de arte. Do mesmo modo, esse fascínio parece estar presente quando Venturi e Scott Brown decidem ir para Las Vegas analisar o fenómeno da comunicação arquitectónica. Os autores quiseram compreender uma evolução contínua na iconologia da arte comercial popular que «... flaunts the cliché of a decade ago as well as the style of a century ago»,⁴⁶ misturando fontes da arquitectura erudita Moderna e da tradição vernacular de acordo com necessidades específicas. A utilização de formas ordinárias, ricas em associações, responde eficazmente à necessidade de comunicar e persuadir, misturando elementos heráldicos (os anúncios) e fisionómicos (os edifícios)⁴⁷ e deixando evidente a incapacidade da Arquitectura Moderna, demasiado preocupada com o desenho dos elementos espaciais e a clareza do conjunto, para responder eficazmente às mesmas necessidades.

Tal como Reyner Banham em Los Angeles, Venturi e Scott Brown tentaram perceber o funcionamento de Las Vegas para lá do caos aparente, procurando desse modo justificar as particularidades da sua forma. Las Vegas foi construída no deserto junto a uma linha de comboio, a ausência de pré-existências e o baixo preço dos terrenos incentivaram o seu crescimento exponencial e a sua baixa densidade. A cidade possui mais espaços vazios que edificadas e, exceptuando no núcleo original em volta de Fremont Street, estende-se ao longo da *strip*. Esta zona de crescimento linear foi o objecto do estudo mais aprofundado por Venturi e Scott Brown.

Construída a pensar na escala da circulação automóvel, a ordem da *strip* de Las Vegas não é evidente, notando-se contudo o contraponto entre dois tipos de ordenamento: o óbvio ordenamento visual e funcional dos elementos na rua e o difícil ordenamento visual dos edifícios e anúncios⁴⁸ (66). Os dois sistemas funcionam como *fenómenos gémeos*⁴⁹ elementos opostos e aparentemente contraditórios, mas intrinsecamente ligados a vários níveis. Esta dualidade possibilita a variedade e a mudança das margens inerentes ao impulso competitivo das empresas privadas e ao carácter persuasivo dos edifícios, ao mesmo tempo que impõe o mínimo de ordem nos espaços partilhados.

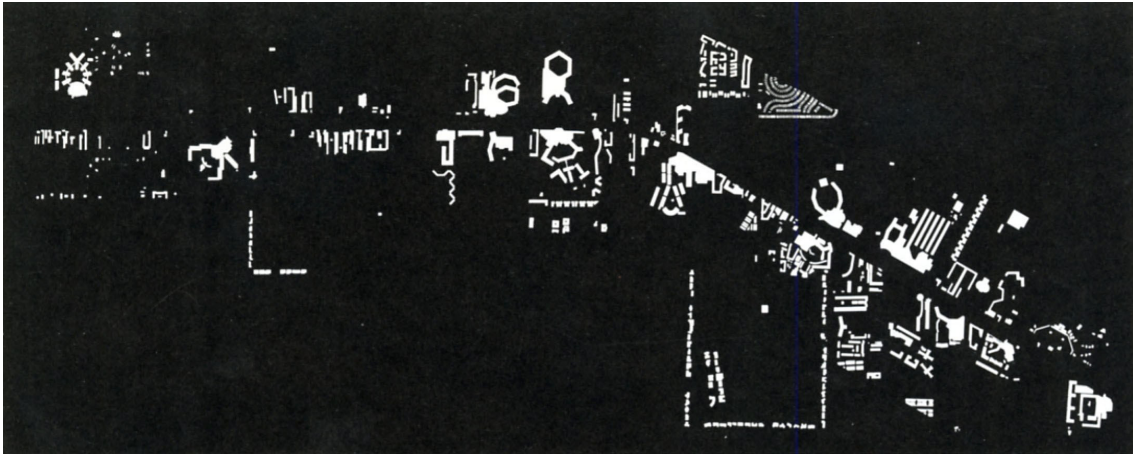
Compreender os métodos de persuasão dos edifícios de Las Vegas implica uma análise das variações formais da arquitectura comercial, tendo em conta o contexto urbano onde se inserem (67). No mercado a comunicação funciona por proximidade (os

⁴⁶ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 2-3

⁴⁷ *Ibidem*, p. 4

⁴⁸ *Ibidem*, p. 25

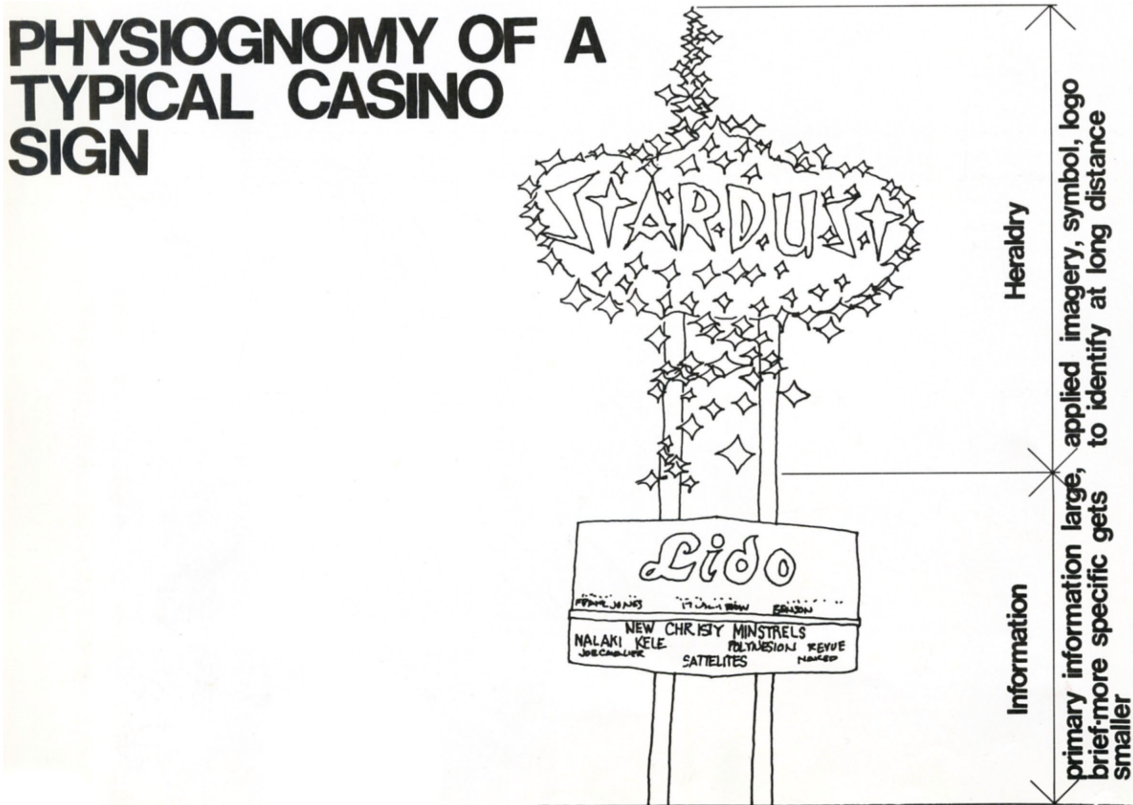
⁴⁹ *Ibidem*, p. 31



(68) Edifícios do strip de Las Vegas | Planta do curso *Learning from Las Vegas* (1968)



(69) Anúncios de Las Vegas de noite e de dia | Fotografias do curso *Learning from Las Vegas* (1968)



(70) Fisionomia de um típico anúncio de Las Vegas | Ilustração do curso *Learning from Las Vegas* (1968)

compradores sentem o cheiram o produto e a persuasão é feita oralmente), na cidade medieval, embora haja anúncios, a persuasão funciona através das portas e janelas (pela visão e o cheiro na mercadoria), enquanto na *Main Street* os anúncios soltam-se diante dos peões (ao longo do passeio) e os letreiros externos colocam-se perpendicularmente à rua. Neste contexto, a *strip* de Las Vegas corresponde a uma nova variação da relação edifício-anúncio-produto. Tanto os edifícios como as mercadorias afastam-se do passeio – as janelas dos supermercados não mostram os produtos – e a persuasão é feita por grandes anúncios junto à estrada (publicitam-se produtos ao longo da estrada e publicita-se o espaço junto ao estabelecimento).⁵⁰

A persuasão num contexto urbano difuso (*urban sprawl*) é feita através de símbolos no espaço em vez de formas no espaço. Tal como num quadro de Warhol, as formas diluem-se entre os *slogans*, os logótipos e as imagens comerciais. Nesta nova dimensão da paisagem os edifícios são baixos e dispersos, a sua implantação não evidencia qualquer intenção de fechamento ou direcção do espaço⁵¹ (68). Essa função é assegurada pelos grandes anúncios que estabelecem as relações e hierarquias espaciais e fornecem toda a informação necessária, de dia e de noite (69), com clareza e eficácia suficientes para que possam ser vistas a partir de um automóvel em andamento. Se os anúncios e as mensagens por eles transmitidos forem ignorados a *strip* torna-se um caos e será impossível a qualquer transeunte encontrar o que procura. A organização espacial não é intuitiva e depende destes dispositivos para funcionar, razão suficiente para justificar a sua dimensão.

Tom Wolfe vai mais longe e mostra como a competição comercial transforma estes anúncios em peças únicas e incrivelmente elaboradas:

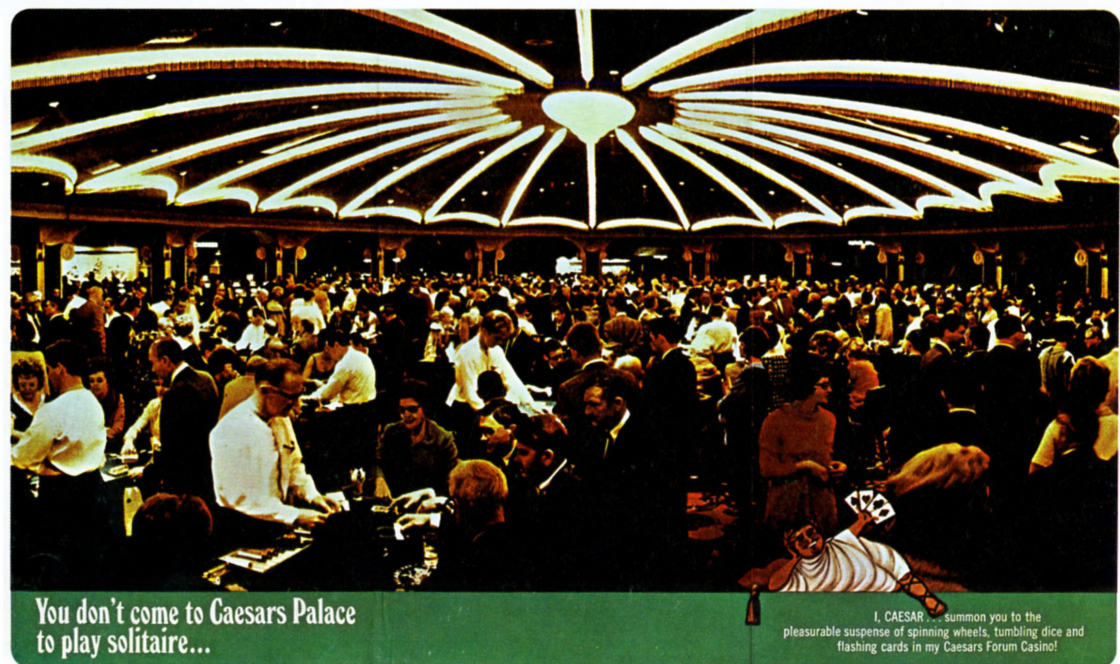
«All over Las Vegas the incredible electric pastel were repeated. Overnight the Baroque Modern forms made Las Vegas one of the few architecturally unified cities of the world – the style was Late American Rich – and without the bother and bad humor of a City Council ordinance. No enterprise was too small, too pedestrian or too solemn for The Look»⁵²

A velocidade de envelhecimento de um anúncio é mais próxima da de um automóvel que de um edifício, não pela sua degeneração física mas pelo que faz a concorrência (70). As partes mais monumentais e características do *strip* são também as mais facilmente substituíveis, enquanto as estruturas neutras (como os hotéis por detrás) sobrevivem a

⁵⁰ Ibidem, p. 9

⁵¹ Ibidem, p. 10

⁵² Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, London: Vintage, 2005 (1.ª ed. 1966), p. 11



(71) O espaço interior de Las Vegas | Folheto promocional do Caesars Palace



(72) Residência com símbolos aplicados | Bugalow típico do sul e oeste dos Estados Unidos da America

estas operações de cirurgia estética.⁵³

A proximidade dos concorrentes parece também ser a razão para a profusão de estilos e formas adoptados pelos anúncios, perante os quais o vocabulário da História da Arquitectura é inútil. «Boomerand Modern, Palette Curvilinear, Flash Gordon Ming-Alert Spiral, McDonald's Hamburger Parabola, Mint Casino Elliptical, Miami Beach Kidney».⁵⁴ Contudo, à parte da aparência única e ecléctica dos anúncio, a arquitectura dos casinos da *strip* conhece poucas variações – são complexos casino-hotel compostos por edifícios suficientemente próximos da auto-estrada para serem vistos e distantes para deixar no meio vias de serviço e estacionamento, afastados entre si tendo em conta as escalas de movimento dos automóveis e com uma forte dicotomia entre frente (festiva, virada para a auto-estrada) e traseira (residual, virada para o deserto).⁵⁵

O espaço interior destas estruturas separa-se fortemente do entorno exterior desértico, ganhando um carácter de oásis. Os tectos são baixos por razões de orçamento e acondicionamento de ar. Os espaços comuns destinam-se a multidões de indivíduos anónimos e sem conexões específicas, reflectindo uma sociedade fragmentada em termos de valores e hábitos, incapaz de expressões tradicionais de monumentalidade. A luz é constante, desvanecendo os limites do tempo e do espaço (muros e tectos não são superfícies que reflectem a luz, mas antes elementos indefinidos e obscuros) (71).⁵⁶

Poucos anos após Las Vegas, os autores desenvolveram um estudo semelhante sobre os subúrbios residências, adoptando Levittown como objecto e chamando-lhe *Remedial Housing for Architects Studio*. Embora com funções distintas, os dois sistemas urbanos partilham uma organização funcional simples e de sentido comum, apropriada à necessidade de grandes espaços e movimentos rápidos da circulação automóvel, incluindo a necessidade de simbolismo explícito. Ao contrário da função persuasiva da *strip*, aqui o simbolismo serve para sustentar o individualismo do proprietário (72). Ignorar os elementos simbólicos aplicados às tipologias habitacionais suburbanas de Levittown, resumindo o seu estudo a questões formais e espaciais, é ignorar as aspirações de uma larga maioria de americanos e limitar a capacidade dos arquitectos e urbanistas para melhorar as suas condições de vida.⁵⁷

⁵³ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 32-33

⁵⁴ Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, London: Vintage, 2005 (1.^a ed. 1966), p. 7

⁵⁵ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 33

⁵⁶ *Ibidem*, p. 44

⁵⁷ Robert Venturi, Steve Izenour, Denise Scott Brown, «Signs of Life: Symbols in the American City – The Home», 1976, in James Steele (ed.), *Architectural Monographs No 21: Venturi Scott Brown & Associates – On Houses and Housing*, London: Academy Editions, 1992, p. 58-59



(73) Rótulo da entrada da Guild House (1961) | Filadélfia, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-)



(74) O quotidiano encenado à entrada da Lieb House (1967) | Long Beach Island, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-)

Venturi e Scott Brown reconhecem que certos elementos arquitectónicos podem possuir vários níveis de significação. Significados denotativos ou objectivos estão, na maioria das vezes, associados a conteúdos heráldicos, enquanto significados conotativos ou subjectivos estão vulgarmente associados a características fisionómicas. Venturi dá o exemplo do letreiro colocado à entrada da sua Guild House (73):

«The label that said GUILD HOUSE denotes a meaning with their words; as such, is the heraldic element par excellence. However, the nature of the graphic art connotes institutional dignity, while the size of the letters connotes contradictorily a commercial character»⁵⁸

Ao ignorar o simbolismo das formas arquitectónicas um arquitecto não impede que lhe sejam associados significados. Qualquer forma é capaz de se transformar num significante, cabendo ao arquitecto associar um conteúdo à expressão fisionómica.

Os autores procuraram reencontrar métodos de significação arquitectónica da mesma forma que os artistas Pop procuraram reintroduzir a figuração na pintura: através do elemento ordinário⁵⁹ (74). Para eles a arquitectura faz parte de um sistema de comunicações de base antropológica que representa a realidade e condiciona a relação com os objectos artificiais do nosso meio.⁶⁰ Através da alusão a elementos da cultura popular – passados ou presentes, vernaculares ou comerciais, ordinários ou eruditos – o arquitecto pode obter e controlar significados mais ricos. Este simbolismo é obtido de forma empírica, através da adopção de elementos significantes existentes no contexto ou no imaginário popular, e não através de estudos científicos assentes em códigos da semiótica.⁶¹

Compreender o papel do simbolismo na produção arquitectónica, partindo da simbologia comercial como exemplo mais evidente da sua aplicação, não implica estar de acordo com os seus valores.

«If the commercial persuasions that flash on the strip are materialistic consumption and vapid subcommunication [...] it does not follow that we architects who learn from their techniques must reproduce the content or the superficiality of their messages»⁶²

SIGNIFICADOS NOVOS EM FORMAS ANTIGAS

Mesmo defendendo que a arquitectura se deve servir dos elementos mais

⁵⁸ Ibidem, p. 71

⁵⁹ Catherine Grenier, «Nouveaux Réalismes et Pop Art, l'Art sans l'Art», in Francis, Mark (ed.), *Les années pop: 1956-1968*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2001

⁶⁰ Alan Colquhoun, «Typology and Design Method», 1967, in Charles Jencks, George Baird, *Meaning in Architecture*, London: Barrie & Jenkins, 1970

⁶¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 88

⁶² Ibidem, p. 108

ordinários para criar significados, Venturi e Scott Brown sempre se preocuparam em fazer uma arquitectura que ultrapassasse a mera vulgaridade. Nesse aspecto eles afastam-se da postura mais contemplativa dos artistas Pop, talvez fruto da afinidade com os princípios do *New Criticism* e com a tradição Maneirista. Denise Scott Brown, em resposta às acusações de falta de consciência social feitas por Kenneth Frampton, clarifica: «Here we differ from the Pop artists: they are socially interpretative; we are, and should be, socially constrained».⁶³

No final de *Learning from Las Vegas*, os autores alertam para a necessidade de agrupar elementos ordinários de forma intencional, criando novos significados a partir dos antigos. O uso de elementos contraditórios, a descontextualização ou a ironia são apresentados como mecanismos ao serviço dos arquitectos de espírito tolerante, capazes de respeitar valores contrários aos seus sem abdicar do afastamento crítico.⁶⁴

No início do século XX, o Formalista russo Victor Shklovsky introduz o conceito de *estranhamento* como a função principal da actividade artística.⁶⁵ Ao contrário dos Simbolistas Russos, seus contemporâneos, ele não acreditava que a arte consistisse na capacidade de pensar sob a forma de imagens. Para ele, o propósito das imagens é representar diversos objectos e actividades através da sua associação a noções familiares, identificando o desconhecido através do conhecido. O significado desses objectos depende por isso das características das imagens que os representam, substituindo-se às características inerentes ao objecto representado.

O uso de imagens pode constituir um instrumento de pensamento, organizando os objectos em categorias, ou um instrumento poético, ilustrando uma determinada impressão. Enquanto instrumento de pensamento, o processo de *algebrização* – substituição do objecto por símbolos – permite transmitir uma grande quantidade de pensamentos num pequeno conjunto de palavras, permitindo uma grande economia do esforço perceptivo. Contudo, estes mecanismos não podem ser confundidos com a própria função da arte. Conceber a arte como criação ou reprodução de símbolos, além de excluir toda a produção artística abstracta, sobrestima a capacidade das imagens conseguirem, por si só, criar novos significados. A imagem não é um referente permanente para as mutáveis complexidades da vida, o seu propósito não passa por alertar para o seu significado, mas criar uma

⁶³ Denise Scott Brown, «Pop Off: Reply to Kenneth Frampton», in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 37

⁶⁴ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 68

⁶⁵ Victor Shklovsky, «Art as Technique», 1917, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 751-759

percepção imediata do objecto e das suas características.⁶⁶

Aliás, a percepção tende a tornar-se um mecanismo inconsciente e automático – a sensação de segurar uma caneta pela primeira vez é incomparável à sensação de o fazer pela milésima vez. Neste processo, os objectos são apreendidos de forma parcial, reconhecendo-se apenas algumas das suas características, e desaparecem sem ter deixado uma imagem minimamente rigorosa das suas qualidades. Consciente deste fenómeno, Tolstoy lamenta: «...if the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had never been».⁶⁷

O papel da arte passa, dessa forma, por devolver a consciência da vida, transmitindo a sensação dos objectos de acordo com a forma como são percebidos e não como são conhecidos. A arte tem a capacidade de isolar os objectos dos automatismos de percepção, aumentando a sua dificuldade e duração, uma vez que esse processo constitui por si só uma experiência estética que deve ser prolongada. Ao introduzir um elemento sem sentido aparente ou ao descrever determinado objecto sem utilizar o nome pelo qual é conhecido, o escritor bloqueia os mecanismos de resposta automática. A introdução de uma desarmonia dentro de um contexto harmónico é um método eficaz de provocar uma modificação semântica. A aparente desordem do ritmo poético é incompatível com os automatismos de percepção e a economia de linguagem inerentes à simples troca de um objecto pelo seu referente.⁶⁸

Shklovsky afirma: «Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important»,⁶⁹ algo com que Venturi e Scott Brown não concordarão na totalidade. Muito menos concordarão que o significado de uma obra aumenta à medida que o talento artístico diminui – uma fábula simboliza mais que um poema e um provérbio mais que uma fábula.⁷⁰ Tal como os artistas Pop, os dois arquitectos valorizam o papel dos automatismos da percepção, assim como a qualidade dos objectos e das imagens adoptadas. Não obstante, valorizam também a capacidade de os retirar dessa cadeia de significantes e significados, possibilitando a sua redescoberta, preferencialmente com uma nova subjectividade.⁷¹ Partilhando com Shklovsky o cepticismo em relação à capacidade da alusão a lugares comuns conseguir, por si só, construir novos significados.

Shklovsky nota ainda que as imagens usadas na poesia variam pouco de poeta

⁶⁶ Ibidem, p.753

⁶⁷ Leo Tolstoy, *Diário*, Março 1897, apud Victor Shklovsky, «Art as Technique», 1917, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 759

⁶⁸ Victor Shklovsky, «Art as Technique», 1917, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 759

⁶⁹ Ibidem, p.754

⁷⁰ Ibidem

⁷¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 68



(75) Hipercomunicação comercial | Folheto turístico de Las Vegas



(76) Anúncio do Caesars Palace e anúncios no Panteão de Piranesi | Fotografia e ilustração do curso *Learning from Las Vegas* (1968)

para poeta, de país para país ou de época para época:

«The images a given poet used and which you thought his own were taken almost unchanged from another poet [...] the poets are much more concerned with arranging images than with creating them»⁷²

Forçando uma aproximação, é possível estabelecer um ponto de contacto com as palavras T. S. Eliot:

«No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists»⁷³

O crítico literário Richard Poirier utiliza a expressão *decreative impulse* para descrever a obra poética de T. S. Eliot e a sua «extraordinary vulnerability [...] to the idioms, rhythms, artifacts, associated with certain urban environments or situations»⁷⁴ que tomam de assalto a própria voz do poeta. Venturi e Scott Brown utilizam um argumento semelhante para defender a capacidade da sua arquitectura *feia e ordinária* se tornar extraordinária, afirmando que é o uso de *clichés* e da linguagem comum do quotidiano que dão à literatura de Eliot e Joyce o seu carácter único.⁷⁵

«The intolerable wrestle with words and meaning»⁷⁶ a que Eliot se refere num dos seus poemas reflecte o conflito entre o tradicional significado das palavras e aquilo que o poeta quer dizer com elas quando as tenta tornar suas. As palavras, ainda que gastas, são o único material de que o poeta dispõe para expressar o seu mundo interior. O mesmo conflito assombrava Venturi e Scott Brown, entre a vontade de usar um vocabulário ordinário, rejeitando o expressionismo abstracto das formas Modernas, e a dificuldade de criar significados próprios a partir de formas populares cheias de associações impossíveis de controlar.

Num contexto saturado de denotações e conotações, onde as palavras e as formas foram submersas pela hipercomunicação comercial, torna-se difícil qualquer tipo de comunicação significativa. Os *slogans* e as imagens comerciais circulam independentes de qualquer contexto, capazes de atingir todo o tipo de público e simultaneamente afastadas de qualquer tipo experiência real⁷⁷ (75). São percebidos de forma automática, sem

⁷² Victor Shklovsky, «Art as Technique», 1917, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 752

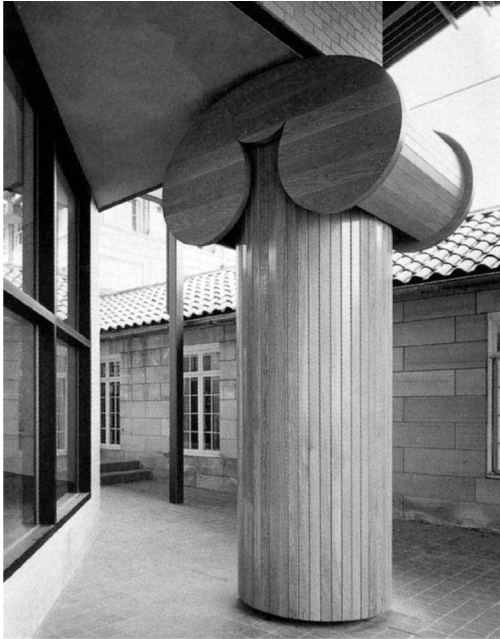
⁷³ T. S. Eliot, «Tradition and Individual Talent», 1917, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 761

⁷⁴ Richard Poirier, «T. S. Eliot and the Literature of Waste», 1967, in Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 58

⁷⁵ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 58

⁷⁶ T. S. Eliot, *Four Quartets*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1943, p. 13

⁷⁷ Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 37



(77) Allen Memorial Museum (1973) | Oberlin, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (americana, 1931-)



(78) Janelas convencionais na fachada lateral da Guild House (1961) | Filadélfia, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-)



(79) Contraste entre a composição monumental da fachada principal e restante corpo da Guild House (1961) | Filadélfia, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-)

que sejam compreendidos na sua totalidade, e qualquer gesto público que tente devolver a linguagem à participação cívica é imediatamente absorvido pela monotonia deste tipo de comunicação (76).

Em *Irony as a Principle of Structure*, Cleanth Brooks defende o uso da ironia como forma de obter significados novos⁷⁸. Para ele, as palavras, imagens e enunciados usados numa obra poética adquirem dramatismo através da tensão gerada pelas contradições que estabelecem entre si e com o conjunto da obra. Essa qualidade dramática torna a obra numa experiência unificada, permitindo a alteração do significado das partes através de diferentes níveis de ironia. O sarcasmo é a forma mais evidente de ironia, através dele o artista pode inverter por completo o significado original de determinada expressão. Contudo, aplicações mais subtis do tom irónico, como a introdução de um elemento inesperado ou insólito no contexto da obra, podem dar origem a significados mais ricos (77).

Brooks refere ainda que, no contexto actual, o uso da ironia é mais evidente e necessário devido à quebra do simbolismo comum e à delapidação da própria linguagem. O artista tenta procurar formas de atribuir significado a uma linguagem desgastada pela publicidade e pelos *media* e num contexto social heterogéneo onde valores incompatíveis e contraditórios se cruzam constantemente⁷⁹.

O tratamento da fachada da Guild House remete para este tipo de subtil ironia. A adopção de janelas convencionais com uma proporção ligeiramente distorcida e uma escala maior que o normal constituem justaposições insólitas de elementos tradicionais, fazendo conviver referências velhas e novas, libertando-as da alusão automática ao seu referente e promovendo novas associações (78). No mesmo sentido, a imagem pomposa da sua fachada principal, de composição simétrica e dividida em três pisos monumentais, sugere uma ordem colossal desmentida pelo restante edifício e os seus elementos ordinários (79). Na opinião dos autores, a ironia desta justaposição de significados contraditórios, quer na relação entre elementos e forma geral quer entre as conotações e denotações associadas a cada elemento, é o que torna uma obra ordinária em algo extraordinário⁸⁰.

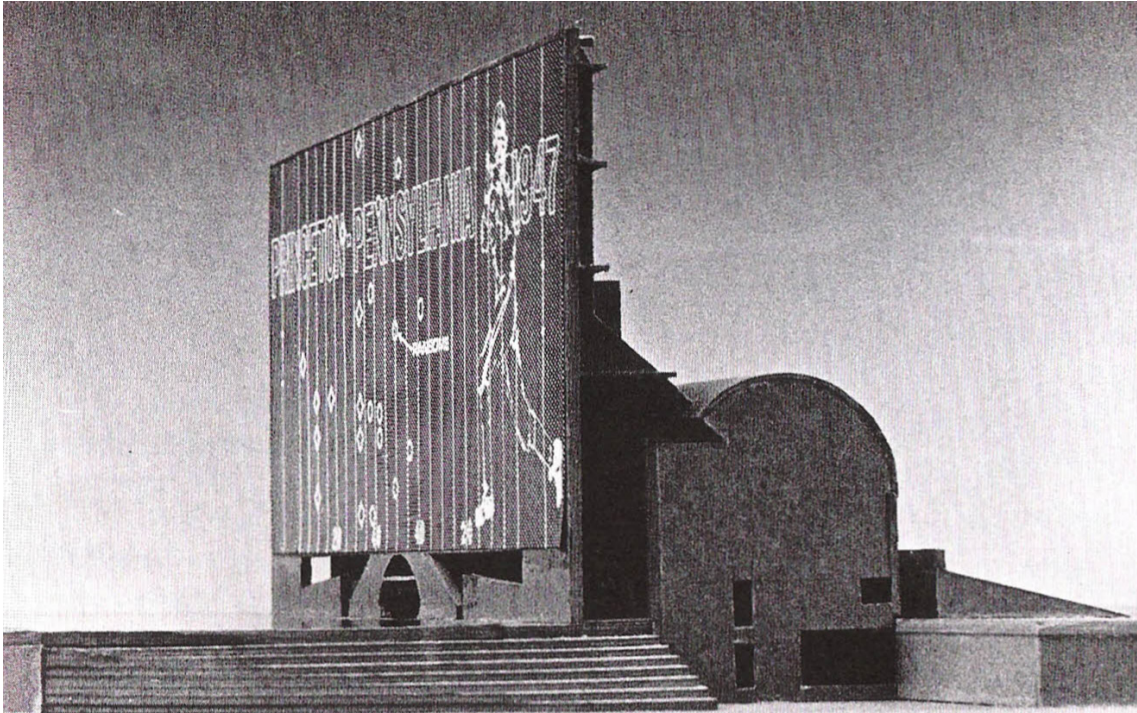
NATIONAL FOOTBALL HALL OF FAME, NEW JERSEY, E.U.A. (1967)

O projecto para o National Football Hall of Fame ajuda a esclarecer algumas das ideias sobre comunicação arquitectónica defendidas por Venturi e Scott Brown. A descri-

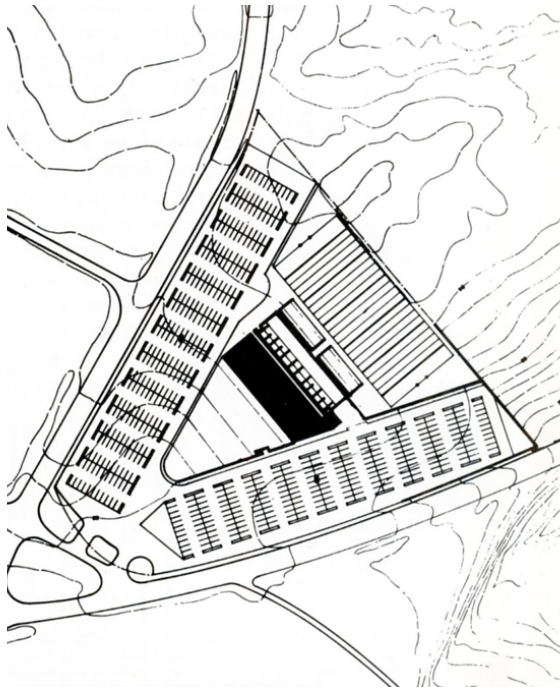
⁷⁸ Cleanth Brooks, «Irony as Principle of Structure», 1949, in Hazard Adams, *Critical Theory Since Plato: Revised Edition*, Connecticut: Wadsworth Publishing, 1992, p. 968

⁷⁹ *Ibidem*, p. 973

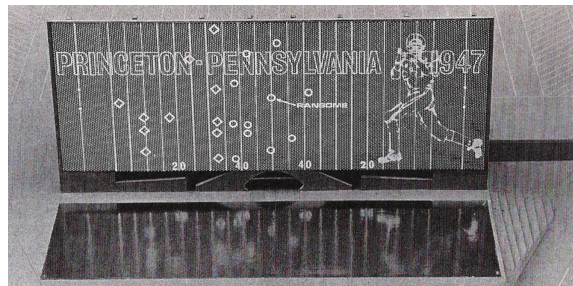
⁸⁰ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 70



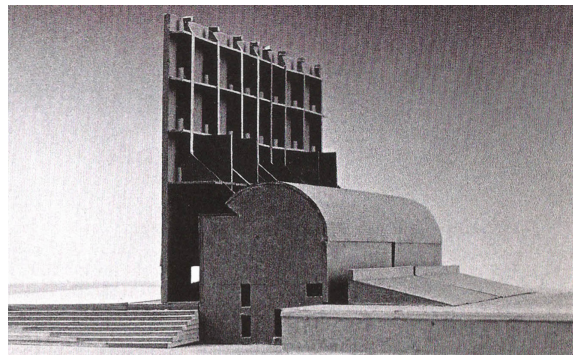
(80) Proposta para o National Football Hall of Fame (1967) | New Jersey, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (americana, 1931-)



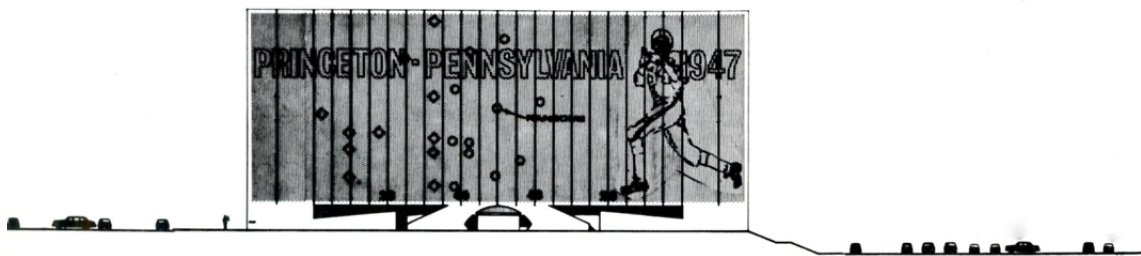
(81) Implantação



(82) Fachada principal



(83) Fachada lateral



(84) Alçado principal

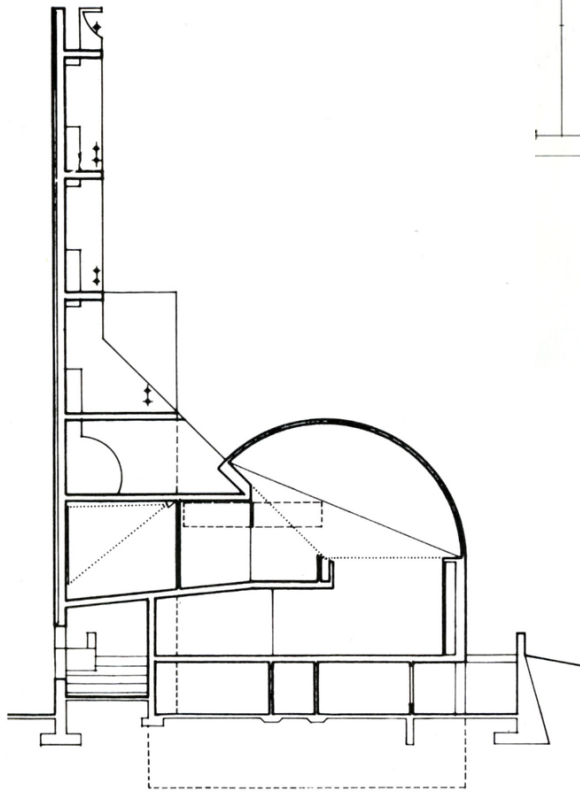
ção do programa definia claramente a volumetria máxima e as complexas relações entre os departamentos de administração e investigação, a biblioteca e o restaurante.⁸¹ O espaço expositivo tinha que albergar pelo menos um milhar de visitantes e os seus conteúdos estava perfeitamente definidos. A exposição reuniria mais de uma centena de jogadores seleccionados, meia centena de treinadores, personagens históricas ligadas ao desporto e algumas equipas seleccionadas, números que cresceriam todos os anos com a nomeação de novas personalidades. Paralelamente, a vertente pedagógica seria reforçada com as exposições *The Gold Medal Winners* – homens ilustres e exemplos de liderança – e *The Scholar Athletes* – veteranos formados na instituição. Entre os elementos expostos estariam relíquias (*sic*) e informações bibliográficas dos jogadores e factos históricos e informações técnicas sobre a modalidade.

Venturi e Scott Brown tentaram procurar técnicas de exposição apropriadas para um museu para as massas. A proposta consistia num *billboard* grande em tamanho mas económico em volumetria colocado na frente de um edifício em abóbada – os autores baptizaram o edifício de *billdingboard*⁸² (80). A frente, virada para o estacionamento, o parque e a auto-estrada (81), consistia num anúncio de 100 por 200 metros e com a proporção aproximada de um campo de futebol americano. Esta superfície era composta por luzes electronicamente programadas de forma a produzir uma sequência de imagens realistas, frases e diagramas sobre os jogadores. As informações veiculadas eram directas e apropriadas para espaços vastos e grandes velocidades, fornecendo estímulos ousados capazes de se afirmarem num ambiente saturado de mensagens (82). A sua estrutura é composta por elementos verticais de suporte e uma malha de passadiços de manutenção, estando visível na parte de trás do anúncio (83).

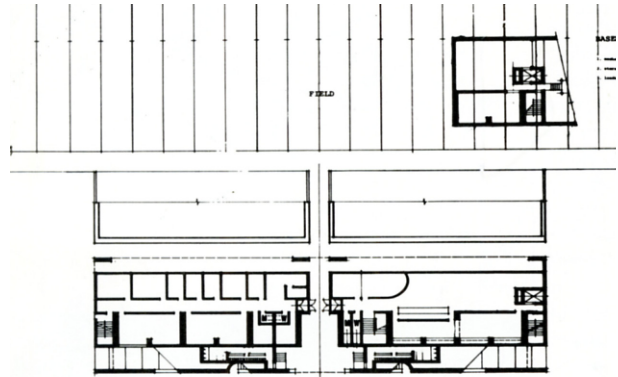
O acesso ao edifício é feito por baixo desta grande estrutura. Duas rampas simétricas, partindo dos parques de estacionamento situados nos dois lados do edifício, conduzem à entrada principal situada no centro da fachada, invisível a partir do exterior de forma a anular a monumentalidade da composição simétrica. As diagonais desenhadas no alçado pelas rampas de entrada são interrompidas em ambos os lados por duas outras, mais inclinadas, feitas por escadas estreitas de acesso directo ao museu. Por baixo dessas escadas está uma entrada para os departamentos administrativo e de investigação e o acesso directo ao campo, nas traseiras do edifício. Esta abertura tem a forma de uma bola de futebol parcialmente cortada ao nível do solo.

⁸¹ Robert Venturi, «A Billdingboard Involving Movies, Relics, and Space», 1968, in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 14-18

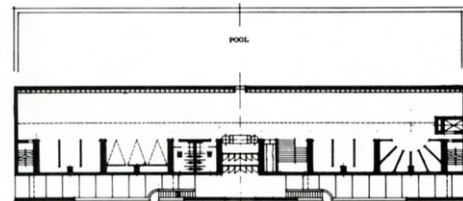
⁸² *Ibidem*, p. 15



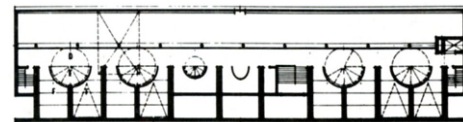
(85) Corte transversal



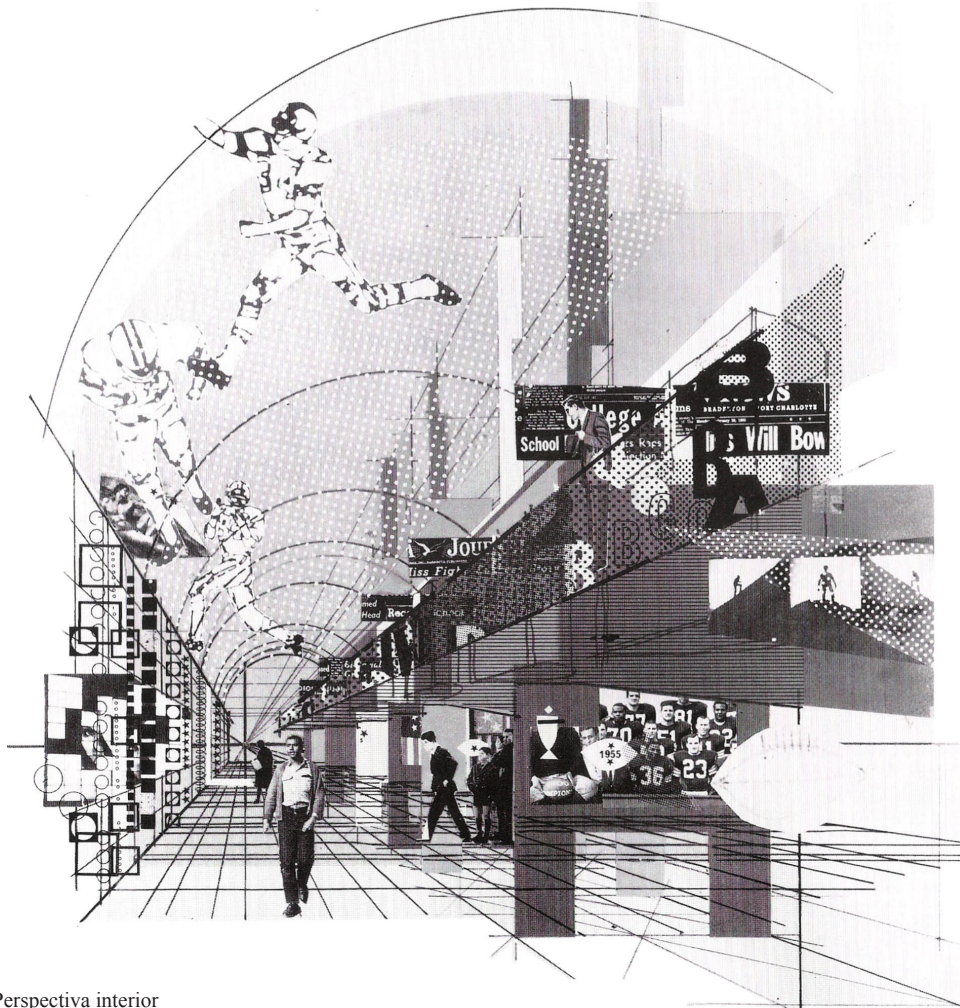
(86) Planta do piso 0



(87) Planta do piso 1



(88) Planta do piso 2



(89) Perspectiva interior

Os contrastes de escala da fachada principal são evidentes. A escala do anúncio é ambígua pois, apesar da grande dimensão, o carácter comercial anula a sua monumentalidade. Mais abaixo, a entrada simétrica, embora de menor dimensão, tem ambições claramente monumentais, reforçadas pelos rasgos profundos e abstractos que geram sombras carregadas (84). A unidade do alçado frontal contrasta com a fachada lateral onde a união entre anúncio e edifício se torna evidente.

No interior, os elementos verticais da estrutura do anúncio intersectam o volume de exposição formando nichos (85). Estes espaços estáticos e de pequena dimensão contrastam com o carácter dinâmico e a monumentalidade do volume principal, gerando zonas protegidas dentro de uma continuidade expansiva, zonas com iluminação variável dentro de um espaço de carácter neutro. O ritmo dos elementos verticais da estrutura não é constante, permitindo nichos de diferentes dimensões de forma a acomodar funções diversas. Alguns deles albergam os acessos verticais enquanto outros servem para a exposição de elementos específicos, como as relíquias e os vídeos biográficos dos jogadores (86, 87, 88). Na abóbada do espaço central são projectados os elementos mais importantes da exposição, como as secções *The Gold Medal Winners* e *The Scholar Athletes*.

Tanto no exterior como no interior do edifício as mensagens sobrepõem-se às formas na definição do espaço, quer através do anúncio de grandes dimensões que domina a paisagem ou através das projecções que cobrem as paredes (89). Paralelamente, o contraste entre escalas, a conjugação entre comunicação heráldica e fisionómica e a forma explícita como o anúncio se sobrepõe ao edifício geram significados ricos, verdadeiros e intencionais.

Apesar de não ter sido construído, este projecto ilustra muitos dos princípios que orientaram a arquitectura de Venturi e Scott Brown depois do estudo de Las Vegas e Le-vittown. A utilização do ordinário na criação de referências que permitam a aproximação entre arquitectura e público está presente, por exemplo, na importância dada às imagens e símbolos mais vulgarmente associados ao futebol americano. A mistura de vocabulários populares e eruditos é evidente na sobreposição do grande anúncio à composição simétrica, quase Barroca, dos elementos da entrada. O ênfase dado à comunicação arquitectónica, misturando elementos heráldicos e fisionómicos, e a predominância das imagens sobre as formas no espaço reflectem-se na importância dada aos vídeos projectados no interior, assim como a informação variável apresentada no exterior. Por fim, a divisão clara entre frente e traseira torna-se evidente na fachada lateral do edifício e na estrutura aparente do anúncio, tornando claro o carácter cenográfico desta arquitectura.

PARTE 3
COMPLEXIDADE PRÓPRIA PARA CONSUMO

And our children will live, Mr. Beale, to see that... perfect world, in which there's no war or famine, oppression or brutality. One vast and ecumenical holding company for whom all men will work to serve a common profit, in which all men hold a share of stock. All necessities provided, all anxieties tranquilized, all boredom amused. And I have chosen you, Mr. Beale, to preach this evangel.

Why me?

Because you're on television, dummy! Sixty million people watch you every night of the week, Monday through Friday.

I have seen the face of God!

You just might be right, Mr. Beale.

– *Network* (longa metragem - 1976), realização de Sidney Lumet

«Pluralism, multiculturalism, social concern, symbolism, iconography, impure art, pop art, popular culture, cultural relativism, the everyday American landscape, the uses and misuses of history, Italy, historical mannerism, the uncomfortably direct design solution, the uncomfortably indirect design solution and mannerist rule-breaking for today»¹

Depois de aprender da História e do quotidiano, Venturi e Scott Brown vão construindo as suas recomendações para a prática arquitectónica e planeamento urbano. Longe de assumirem uma postura pedagógica, estas recomendações reflectem antes uma noção clara do papel da arquitectura na sociedade actual e dos limites do trabalho do arquitecto.

Desde cedo Venturi e Scott Brown assumiram uma postura pragmática em relação ao seu trabalho. Para eles o arquitecto deve focar-se em utilizar os meios que são colocados à sua disposição para melhorar o ambiente que o rodeia, incluindo os sistemas construtivos correntes, a legislação aprovada, a capacidade económica do cliente, mas também os mecanismos de economia de mercado e da sociedade de consumo.² Trata-se de compreender as qualidades do sistema capitalista e usá-las de forma a melhorar a qualidade de vida das pessoas, minimizando os danos causados pelo seu mau funcionamento e contribuindo activamente para a sua melhora.

O estudo da arquitectura comercial de Las Vegas não se limitou ao seu carácter formal, Venturi e Scott Brown mostraram estar conscientes das mudanças sociais do pós-guerra e principalmente da força de um novo fenómeno cultural: o consumo. Jean Baudrillard define o objecto de consumo como aquele que viu o seu valor simbólico, alicerce da personalidade e estatuto social do individuo, sobrepor-se a qualquer valor funcional.³ O sistema industrial depende da geração de novas necessidades de personalização e afirmação social para escoar a sua produção, sustentando-se na publicidade, no ciclo de renovação da moda e, acima de tudo, no papel pedagógico e propagandístico dos *mass*

¹ Denise Scott Brown, «Towards an Active Socioplastics», 2007, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 42

² Denise Scott Brown, «Remedial Housing for Architects Studio», 1970, in James Steele (ed.), *Architectural Monographs No 21: Venturi Scott Brown & Associates – On Houses and Housing*, London: Academy Editions, 1992, p. 51

³ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995 (1.ª ed. 1970)

media.⁴ As especificidades técnicas destes últimos alteraram a forma como os indivíduos se relacionam entre si e com o mundo que os rodeia, produzindo imagens libertas de referências concretas e simplificando discursos.⁵

Vista deste prisma, a definição de arquitectura como *abrigo com decoração sobreposta* proposta por Venturi⁶ ganha uma outra dimensão. A defesa de uma união explícita entre um elemento estritamente funcional e elementos decorativos aplicados, deixando para estes últimos a definição das qualidades simbólicas e iconográficas do edifício, reflecte uma noção clara do que constitui o objecto de consumo e da forma como a arquitectura é comunicada através dos *mass media*.

O mesmo pragmatismo orientou os escritos de Denise Scott Brown sobre urbanismo. Embora sem recorrer às definições icónicas de Venturi,⁷ o paralelismo entre os princípios defendidos para a arquitectura e as recomendações para o planeamento urbano tornam-se claros. O relativismo cultural,⁸ os métodos de planeamento participado, a consciência dos determinantes naturais e culturais da forma urbana, a iconografia da cidade e o equilíbrio entre gostos individuais e identidade comunitária são aspectos fundamentais para Scott Brown. Da mesma maneira, o sistema económico e legislativo é defendido como um instrumento fundamental para o urbanista desenvolver o seu trabalho e definir os limites da sua capacidade de intervenção.⁹

Ainda que de forma involuntária, estas recomendações reflectiram convicções enraizadas na prática arquitectónica de ambos. Apesar de alicerçada no relativismo cultural e na tolerância, a arquitectura de Venturi e Scott Brown definiu-se também em oposição à prática arquitectónica dos seus pares. Conflitos entre *Grays* e *Whites*¹⁰ ou acrónimos como PoMo,¹¹ NeoMo ou Decon¹² constituíram um tema comum em alguns dos escritos mais recentes dos dois arquitectos. Reflexo da cristalização das suas teorias, mas também da forma como a sociedade vê e discute arquitectura.

⁴ Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, São Paulo: Coletivo Periferia, 2003 (1.ª ed. 1967)

⁵ August Heckscher, *The Public Happiness*, New York: Atheneum, 1962, p. 78

⁶ Robert Venturi, «A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture», 1978, in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 62-67

⁷ Robert Venturi, «Sweet and Sour», 1994, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 3-10

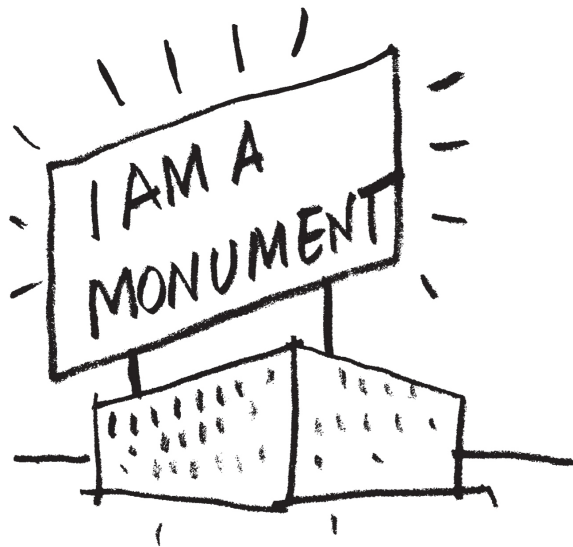
⁸ Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York: Basic Books, 1974

⁹ Denise Scott Brown, «The Public Realm», in *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990, p. 21-30

¹⁰ Jorge Figueira, «Open House: os “whites” e os “grays”», in *Jornal dos Arquitectos*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Setembro/Outubro de 2002, p. 65-67

¹¹ Paulo dos Santos Sousa, «Entrevista a Robert Venturi e Denise Scott Brown», in Paulos dos Santos Sousa, *Less is more: less is a bore: I am a whore: what is what*, Porto: Faup, 2011, p.250-271

¹² Robert Venturi, «A Not so Gentle Manifesto», 1994, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 11-15



(90) Recomendação para um monumento | Robert Venturi



(91) Edifício de Agronomia da Cornell University (1963-68) | Nova Iorque, E.U.A. | Ulrich Franzen (alemão, 1921-)

FUNÇÕES E SÍMBOLOS DA ARQUITECTURA

Envoltos na iconografia comercial de Las Vegas, Venturi e Scott Brown fizeram a sua *recomendação para um monumento*: um edifício convencional para melhor albergar a burocracia rematado por um anúncio a piscar dizendo: I AM A MONUMENT¹³ (90). Concebida como uma metáfora à inadequação da monumentalidade de grande escala, obtida exclusivamente por elementos arquitectónicos (91), para uma sociedade pluralista como a actual, esta imagem transformou-se num símbolo de como os autores pensavam e faziam os seus edifícios.

Apesar de reflectir a influência da arquitectura de persuasão comercial e do urbanismo dos símbolos sobrepostos às formas arquitectónicas de Las Vegas, o seu anúncio não transmite nenhuma mensagem claramente comercial. Muito menos se trata de uma defesa da arquitectura como mero suporte de mensagens e significados objectivos. Em última análise, pode-se dizer que o anúncio nem sequer sugere um significado válido, uma vez que anunciar explicitamente a sua monumentalidade não torna um edifício monumental.¹⁴ Seria o mesmo que um anúncio de Las Vegas dissesse: I AM AN ELECTRIC SIGN.¹⁵ A mensagem em si não justificaria a sua existência.

A *recomendação para um monumento* de Venturi e Scott Brown consiste sobretudo numa representação abstracta de como os objectos adquirem significado numa sociedade de consumo. Um edifício vulgar é suficiente para responder aos aspectos funcionais da arquitectura, mas apenas um elemento evidente e escultório pode chegar para lidar com os aspectos simbólicos de um monumento num mundo saturado de objectos e imagens de todo o tipo. Esta separação radical entre uso e imagem surge como uma das contribuições mais importantes da arquitectura dos autores, colocando-a no epicentro do espectáculo capitalista e convidando-nos a reflectir sobre ele.¹⁶

Já nos anos 50 os artistas Pop tinham reconhecido que a abundância de objectos, simultaneamente obedientes e alucinantes, transformou-se na fauna e na flora do ambiente humano. Este ecossistema, criado pelo homem, assenta no valor de troca e na renovação dos seus elementos, condicionando a diferentes níveis as relações homem-homem e homem-objecto.¹⁷ Compreender este novo ambiente implica um estudo das mutações sociais provocadas pela Revolução Industrial que influenciaram a sociedade

¹³ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas – El Simbolismo Olvidado de la Forma Arquitectónica*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1978 (1.ª ed. 1972), p. 184

¹⁴ Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 105

¹⁵ *Ibidem*, p. 99

¹⁶ Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 95

¹⁷ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995 (1.ª ed. 1970), p.17-18

do pós-guerra. Nesse sentido, os trabalhos sobre a sociedade de consumo desenvolvidos por filósofos como Guy Debord ou Jean Baudrillard, na charneira entre os anos 60 e 70 e por isso contemporâneos ao estudo de Las Vegas, podem ajudar a esclarecer algumas das opiniões sustentadas por Venturi e Scott Brown.

Uma das principais contribuições das tecnologias e técnicas de produção modernas na sociedade contemporânea foi o aumento da capacidade de produção de bens consumíveis, possivelmente exponenciado pela expectativa de um aumento proporcional dos lucros gerados.¹⁸ A evidência do excedente e a negação definitiva da escassez transformaram o conceito de igualdade num direito individual mensurável. O Homem é impelido para os objectos de forma a satisfazer as suas necessidades básicas e, por isso, o acesso a esses bens torna-se um requisito fundamental para o bem-estar dos indivíduos. O crescimento económico e, conseqüentemente, a abundância perspectivavam um nivelamento a qualidade da vida da população através da quantidade, tornando-se um aspecto essencial das democracias.¹⁹

Este princípio ignorava o facto do sistema de produção moderno ser, por natureza, neutro. A optimização da produção era um instrumento da obtenção de receitas e não de coesão social, podendo contribuir da mesma forma e com os mesmos objectivos para a erradicação da pobreza ou para o armamento nuclear. O crescimento de bens e equipamentos vem sempre acompanhado de prejuízos inerentes à sua dinâmica, sendo praticamente impossível dissociar as contribuições positivas das negativas ou anular estas últimas por completo através da intervenção do estado.²⁰

Por outro lado, o mito do crescimento ignora também o facto de não existir um limite para as necessidades. Os objectos respondem sempre a duas necessidades distintas: as finitas, associadas à função específica para a qual foram concebidos, e as sociais, associadas ao valor distintivo ou ao estatuto proporcionado pelos seus símbolos. O acesso generalizado aos bens de primeira necessidade trouxe consigo um aumento da necessidade de símbolos mais subtis de distinção social.²¹ A maioria dos objectos deixaram de estar associados a uma função específica para assumir a função de símbolos de desejo e estatuto, incorporando a necessidade de diferença e transformando-se em puros objectos de consumo.

O objecto de consumo é aquele que desempenha uma função social de troca, comunicação e distribuição de valores através de um conjunto de signos, tornando-se um

¹⁸ Ibidem, p. 47-53

¹⁹ Ibidem

²⁰ Ibidem, p. 54-55

²¹ Ibidem, p. 56



(92) *Supermarket Lady* (1969) | Hanson Duane (americano, 1925-1996) | escultura (93) *Randhurst Center* (1962) | Illinois, E.U.A.



(94) *Velveeta* (1965) | Mel Ramos (americano, 1935-) | óleo sobre tela (1520 mm x 1780 mm)

instrumento de classe. O que lhe confere o carácter de facto social não é a sua natureza estritamente funcional, mas a forma como dela se separa, tornando-se cultural. O consumo é uma forma de linguagem, um conjunto de operações destinadas a garantir entre indivíduos e grupos um determinado tipo de comunicação.²² Isolados da sociedade e de um contexto cultural específico como o nosso, os objectos de consumo não teriam sentido, voltando ao estatuto de simples instrumentos. Da mesma forma que, enquadrados na sociedade contemporânea, todos os objectos são passíveis de incorporar funções simbólicas e de estatuto social.

Consciente disso, o sistema industrial apoia-se na criação de riqueza e pobreza da mesma forma, utilizando a retórica da ascensão social como instrumento de incentivo ao consumo e, conseqüentemente, de escoamento da produção. O consumo passou a ser encarado como a última etapa da racionalização do sistema produtivo.²³ Nesse contexto, o indivíduo tornou-se mais importante como consumidor que como trabalhador ou economizador (92). A criação de um sistema de necessidades em contínua renovação e a educação dos indivíduos para o consumo passaram a ser competências do sistema capitalista e garante último da sua sobrevivência.²⁴

Os objectos são consumidos no contexto de outros objectos, numa cadeia complexa de significantes, relacionando a marca, a firma produtora, o anúncio ou a montra. O indivíduo é educado para a distinção destes códigos, habituando-se a julgar os produtos pela sua embalagem, associando-os à respectiva imagem de marca e adoptando os seus signos e *slogans* enquanto elementos diferenciadores da sua própria personalidade.²⁵ Os espaços de venda geram um ambiente único, afastado da sucessão do tempo e das estações, incentivando a amálgama de símbolos e a errância lúdica e tornando o acto de consumir uma prática cultural que abrange, sem distinção, o trabalho e o lazer, a natureza e a arte²⁶ (93).

A publicidade é o veículo mais importante da pedagogia do consumo. É através dela que são produzidas as necessidades e estabelecidos os símbolos de estatuto e diferenciação (94). As oposições reais entre indivíduos são substituídas por hierarquias artificialmente desmultiplicadas, focando-se em pequenas variações qualitativas que simbolizam diferenças de estilo e estatuto produzidas industrialmente e comercializáveis.²⁷ Paralelamente, a moda desempenha um papel fundamental na renovação desses signos

²² Ibidem, p. 79-80

²³ Ibidem, p. 81-85

²⁴ Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, São Paulo: Coletivo Periferia, 2003 (1.ª ed. 1967), p. 15

²⁵ August Heckscher, *The Public Happiness*, New York: Atheneum, 1962, p. 68

²⁶ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995 (1.ª ed. 1970), p. 16-21

²⁷ Ibidem, p. 87-94



(95) *Blow-Up* (1966) | Michelangelo Antonioni (italiano, 1912-2007) | longa metragem (111min)



(96) *Network* (1976) | Sidney Lumet (americano, 1924-2011) | longa metragem (121min)



(97) *Videodrome* (1983) | David Cronenberg (canadiano, 1943-) | longa metragem (87min)

de distinção e, conseqüentemente, na criação de novas necessidades. A sua renovação assemelha-se mais a um ciclo redundante que a uma contínua evolução sustentada pela inovação, pelo progresso e pelo afastamento crítico (95). O consumo é forçado através da reconversão acelerada, forçada e arbitrária das formas e das tecnologias, tornando obsoletos objectos que ainda são perfeitamente capazes de cumprir as funções para as quais foram concebidos. A criatividade parece ter sido substituída por uma combinação lúdica e indiscriminada de criações de vanguarda e artefactos da cultura popular de diferentes locais e épocas, feita de acordo com as necessidades e imposições do sistema produtivo.²⁸

Todo este sistema de produção de necessidades através da criação e renovação artificiais de símbolos de estatuto social e traços de personalidade sustenta-se em grande parte no sucesso dos *mass media*.²⁹ Eles são o principal meio de transformação cultural da sociedade, fornecendo constantemente novos modelos e fontes de inspiração e distinção social. Os *mass media* têm a capacidade de fundir as características técnicas inerentes ao seu método de difusão com as próprias mensagens que transmitem, transformando o mundo real e a sua figuração numa sucessão sistemática de imagens equivalentes ao nível do signo³⁰ (96). Dessa forma, dá-se uma simplificação dos conteúdos confusos e contraditórios da realidade através da sua tradução em imagens e sons, neutralizando a valor do acontecimento,³¹ transformando-o em *fait diver* e nivelando-o com os restantes conteúdos transmitidos, sejam eles reais ou fictícios.

O sucesso das imagens transmitidas por estes meios reside exactamente na sua capacidade de simplificar uma realidade, reflexo da necessidade de escolher apenas determinadas características a representar, e na ilusão de ser tomada pela realidade em si e não pela sua representação. Esta dualidade reflecte os perigos e as potencialidades da cultura da imagem numa sociedade de consumo.³² A simplicidade e o realismo permitem uma grande economia de meios de comunicação, representando tudo o que se quer, da forma que se quer e sem aparente complexidade, mas também uma sensação falaciosa de controlo por parte do receptor que julga estar perante a realidade e não de uma imagem que a representa (97).

Esta confusão permite que a relação entre significantes se estabeleça sem qualquer ligação com seu significado real. As imagens tornam-se referentes de si próprias, perdendo a ligação com as suas referências originais.³³ Um ídolo do cinema, ícone de

²⁸ Ibidem, p. 104-107

²⁹ Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, São Paulo: Coletivo Periferia, 2003 (1.ª ed. 1967), p. 22-23

³⁰ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995 (1.ª ed. 1970), p. 127-133

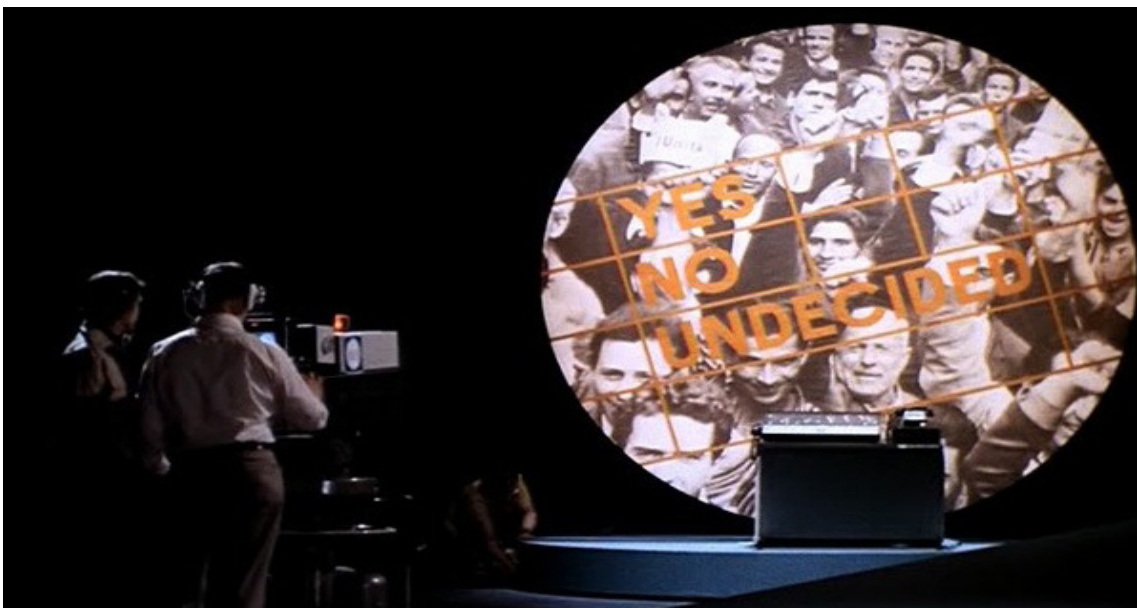
³¹ Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, São Paulo: Coletivo Periferia, 2003 (1.ª ed. 1967), p. 15

³² Ibidem, p. 16

³³ Ibidem, p. 19



(98) Marilyn Monroe, seis semanas antes de se suicidar, em *The Last Sitting* (1962) | Bert Stern (americano, 1929-) | fotografia



(99) *Network* (1976) | Sidney Lumet (americano, 1924-2011) | longa metragem (121min)

beleza e prestígio social, pouco ou nada tem em comum com o homem ou a mulher real que lhe dão forma (98). As imagens produzidas pelos meios de comunicação tornam-se referências para os comportamentos e aspirações das pessoas, invertendo o processo de representação. O mundo real vive da imitação das imagens, transformando os *mass media* no principal produtor de signos de desejo e distinção social, perfeitamente manipulados pelo sistema industrial.

Desde meados do século XX que se tornou evidente esta redução dos conteúdos promovida pelos *mass media*, aprofundando o afastamento do real através da simplificação dos discursos. Os problemas tendem a ser reduzidos a raciocínios de causa-efeito com o mínimo de variáveis e as opiniões divergentes tendem a representar estratos específicos da população e ideologias cristalizadas, evitando contradições e defendendo exactamente os princípios que se espera que defendam.³⁴ Apesar do acesso generalizado à informação e ao voto, o indivíduo sente conhecer e controlar cada vez menos o mundo à sua volta (99). As decisões políticas, económicas e as descobertas científicas que afectam o seu dia-a-dia surgem envoltas numa teia burocrática impossível de ser compreendida na totalidade por um só indivíduo, articulando conhecimentos académicos de que não dispõe e uma rede de interesses demasiado complexa.³⁵

Perante isto, as actividades de síntese, como a teologia ou a arte,³⁶ parecem ter perdido credibilidade junto do conhecimento científico, remetendo-se cada vez mais ao seu campo disciplinar. Para Baudrillard, a cultura do consumo submergiu a própria arte, submetendo-a aos mesmos processos de produção e consumo dos restantes objectos, ao ciclo da moda e à reciclagem. O seu *valor de uso*, como a capacidade de síntese e de crítica social, foi preterido em favor do seu *valor de troca* sociológico, instrumento de afirmação social e prestígio, e da sua capacidade de criar novas formas, alimentando a produção industrial.³⁷ A arte parece ter perdido o seu carácter transcendente, reduzindo-se a um jogo redundante de falsas inovações e falsas contradições perfeitamente integrado na lógica consumista.

O objecto arquitectónico, tal como qualquer outro objecto, está perfeitamente integrado nesta cultura do consumo. Mesmo as formas abstractas da Arquitectura Moderna, pensadas para evitar qualquer tipo de associação simbólica e gerar um afastamento crítico e moral em relação ao imediatismo consumista,³⁸ acabaram por se transformar em símbo-

³⁴ August Heckscher, *The Public Happiness*, New York: Atheneum, 1962, p. 40

³⁵ *Ibidem*, p. 5

³⁶ *Ibidem*, p. 16

³⁷ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995 (1.ª ed. 1970), p. 110-112

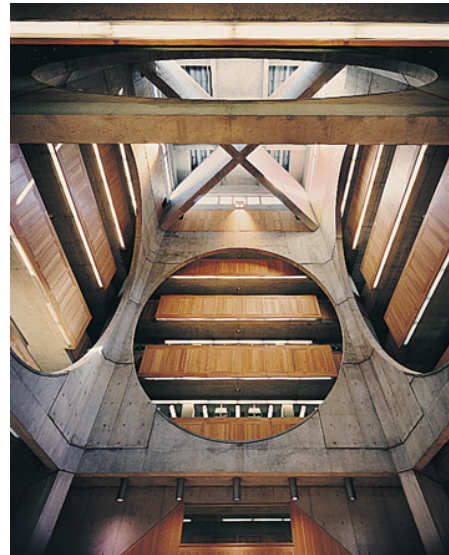
³⁸ Aron Vinegar, *I Am a Monument: on Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 70



(100) Uma permuta dos elementos comunicativos no Pavilhão de Barcelona (2011) | Paulo dos Sousa



(101) Telenovela | fotografia do curso *Learning from Levittown* (1970)



(102) Biblioteca da Phillips Exeter Academy (1965) | New Hampshire, E.U.A. | Louis Kahn (americano, 1901-1974)



(103) Assembleia Nacional do Bangladesh (1961-82) | Dhaka, Bangladesh | Louis Kahn (americano, 1901-1974)

los de diferenciação e prestígio. A arquitectura transforma-se também num instrumento social de troca, comunicação e diferenciação. Por mais que se tente colocar num patamar superior, transcendendo a mera vulgaridade em direcção a objectivos superiores, ela é irresistivelmente submergida pela ordem social (100). As suas formas tornam-se vulneráveis ao ciclo da moda e à simplificação imagética dos *mass media*.

Venturi e Scott Brown pareciam estar conscientes disso quando fizeram a sua *recomendação para um monumento*. Apesar disso, os autores não consideram a homogeneização das aspirações, a simplificação dos conteúdos e o final da transcendência como uma inevitabilidade dos métodos da sociedade de consumo, ao contrário de Baudrillard e Debord. O estudo de Las Vegas deixa, aliás, perceber que os autores reconhecem nas manifestações mais banais do ambiente comercial uma diversidade rica em significados, fonte de contradições genuínas e tensões verdadeiras.³⁹ Do mesmo modo que encaram os *mass media* como um instrumento útil para estudar os gostos e as aspirações alheias, informando sobre a forma como a arquitectura é valorizada pelos seus utentes⁴⁰ (101).

Não obstante, a aceitação dos ciclos da moda, do seu eclectismo e da necessidade de criar símbolos de individualidade e distinção social são aspectos importantes na arquitectura dos autores. Apesar do seu carácter abertamente polemista, a *recomendação para um monumento* reflecte exactamente isso: uma estrutura genérica e estritamente funcional, albergando todos os aspectos logísticos inerentes ao funcionamento do edifício, e um conjunto de elementos escultóricos de carácter simbólico a ela justapostos, de maneira a serem facilmente substituíveis de acordo com o gosto dos utentes e a sua evolução. Esta dualidade foi sendo assumida de forma clara na arquitectura de Venturi e Scott Brown, desde a defesa do *barracão decorado*⁴¹ em *Learning from Las Vegas* à definição da arquitectura como *abrigo com decoração sobreposta*⁴² desenvolvida anos mais tarde.

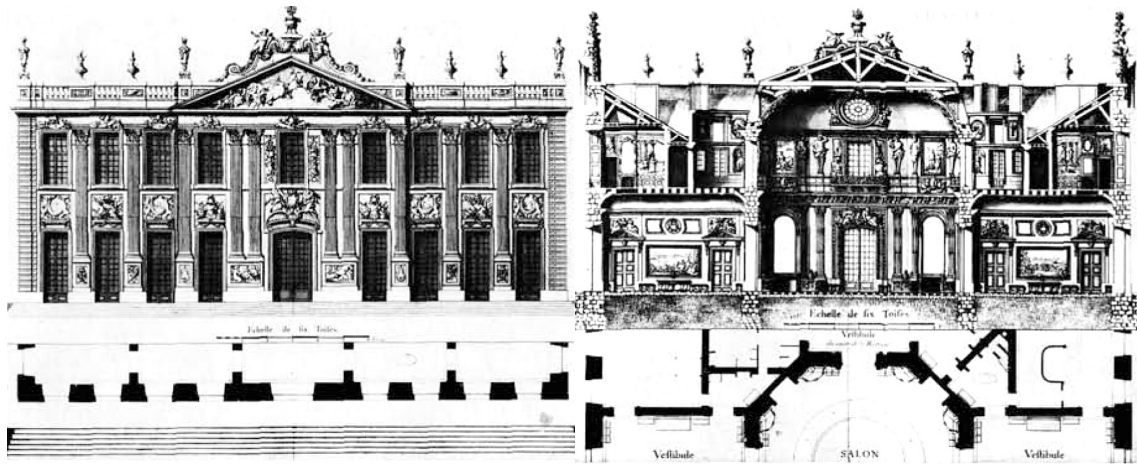
A noção de *abrigo* defendida por Venturi e Scott Brown foi evoluindo paralelamente à sua prática arquitectónica. Ainda nos anos 50, a distinção entre espaços servidores e espaços servidos feita por Louis Kahn permitiu a Venturi reconhecer que o equipamento mecânico, essencial para o funcionamento dos espaços que serve, não necessita de ter uma influência directa na forma do edifício (102). Por outro lado, a utilização da

³⁹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 105

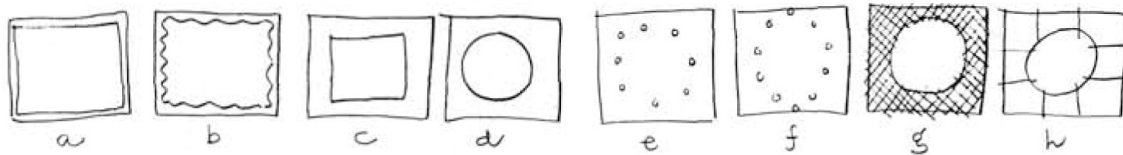
⁴⁰ Denise Scott Brown, «Remedial Housing for Architects Studio», 1970, in James Steele (ed.), *Architectural Monographs No 21: Venturi Scott Brown & Associates – On Houses and Housing*, London: Academy Editions, 1992, p. 51

⁴¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 64

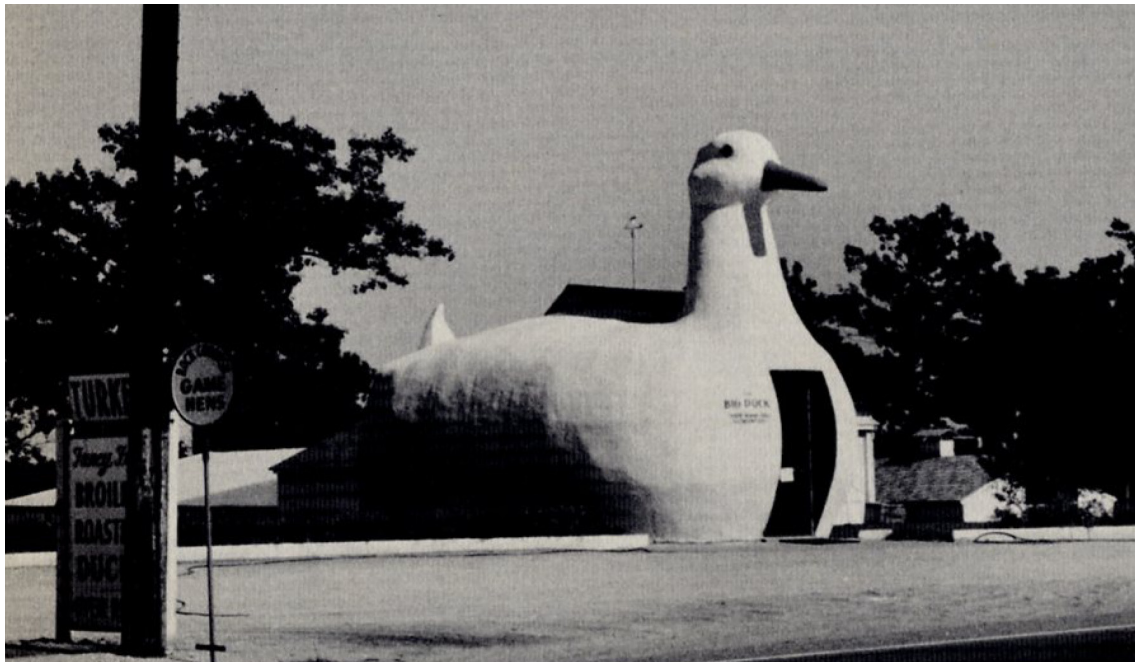
⁴² Robert Venturi, «A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture», 1978, in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 62-67



(104) Château de Marly (1684) | Marly-le-Roi, França | Jules Hardouin Mansart (francês, 1646-1708)



(105) Relações entre espaço interior e espaço exterior | Robert Venturi



(106) The Big Duck (1931) | Long Island, E.U.A. | Martin Maurer



(107) Restaurante Brown Derby em forma de chapéu (1926) | Los Angeles, E.U.A.



(108) Restaurante Johnnies Wilshire (1962) | Los Angeles, E.U.A.

parede como um elemento pousado no chão, contrariando a lógica miesiana de planos que direccionam o espaço dentro de uma malha estrutural regular, contribuiu para a noção de espaço estático e enclausurado (103). A poética de um espaço delimitado e moldado de forma intencional, livre do determinismo das formas mecânicas, permitiu a Venturi libertar-se do vínculo directo entre forma e função, reconhecendo que a qualidade de um espaço genérico, independentemente da forma como ele se adapta a um programa específico.⁴³

Já no seu *Complexity and Contradiction*, Venturi defende a distinção entre *dentro* e *fora*, lançando as bases daquilo que será a sua noção de *abrigo*. Para ele, a arquitectura serve na maioria das vezes para encerrar um espaço, delimitando-o de forma expressiva e criando uma distinção entre interior e exterior. Nessa separação, a parede torna-se um evento arquitectónico, reflectindo a tensão entre as especificidades do espaço interior – as funções que desempenha, a sua escala ou tipo de decoração – e o ambiente exterior – o seu papel junto dos outros edificios, o contexto social ou as mensagens que pretende transmitir publicamente (104). A dualidade *dentro/fora* pode inclusive reflectir contradições entre os dois espaços, gerando adaptações e justaposições entre elementos que podem ir desde o plano da fachada à estrutura do edificio, chegando por vezes a originar diferentes camadas de encerramento e espaços intersticiais (105). Essas contradições podem existir também entre diferentes espaços interiores do mesmo edificio, originando lugares intermédios que articulam espaços dominantes.⁴⁴

Ao adoptar a noção de Eliel Saarinen de edificio enquanto um espaço dentro de um espaço,⁴⁵ Venturi reconhece que a arquitectura é mais que a criação de uma forma com vista a desempenhar uma função, ela é também o reflexo de pressões externas vindas da arquitectura envolvente, do contexto cultural e económico e da necessidade de comunicar com ele. Mais tarde em *Learning from Las Vegas*, Venturi e Scott Brown vão mais longe e definem duas formas usadas pelos arquitectos para se adaptarem a essas pressões externas. A primeira delas acontece quando o espaço, estrutura e programa de um edificio são distorcidos por uma forma simbólica global, tornando o edificio numa escultura, originando aquilo a que os autores chamam *pato* (106, 107). A segunda acontece quando o espaço e a estrutura de um edificio estão ao serviço do programa e a eles se aplicam elementos simbólicos, originando um *barracão decorado* (108, 109). Venturi e Scott Brown alertam que ambas as classes de arquitectura são válidas e encontram exemplos ao longo

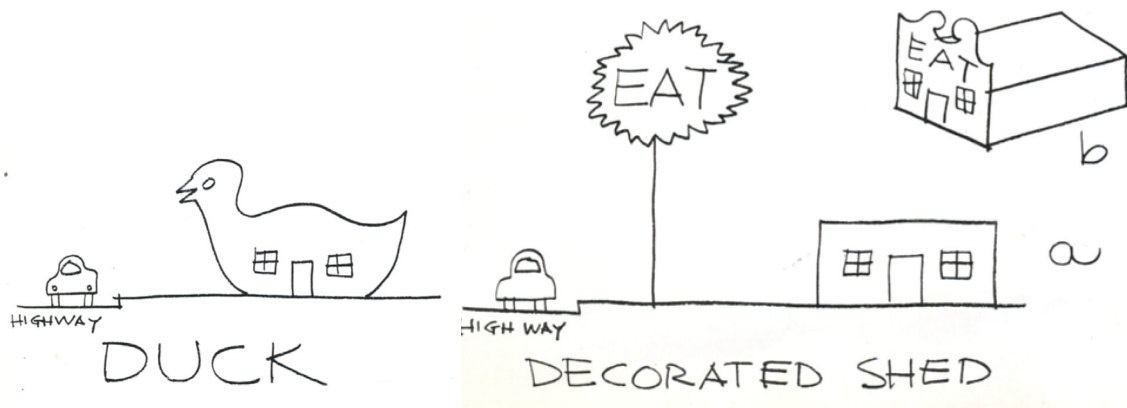
⁴³ Robert Venturi, «Louis Kahn Remembered: Notes from a Lecture at the Opening of the Kahn Exhibition in Japan», 1993, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 87-92

⁴⁴ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 70-87

⁴⁵ *Ibidem*, p. 70



(109) John Bargain Store | Long Island, U.S.A.



(110) Pato e Barracão Decorado | Robert Venturi



(111) Best showroom (1978) | Langhorne, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (americana, 1931-)



(112) Igreja de Santa Maria dell'Ammiraglio (séc. XII) | Palermo, Itália



(113) Mosteiro de S. Jorge (1716-1739) | Bavaria, Alemanha | Cosmas Asam (alemão, 1686-1739) e Egid Asam (alemão, 1692-1750)

da história da arquitectura, embora considerem que a primeira delas raramente se torna relevante nos dias de hoje⁴⁶ (110).

A noção de *barracão* (*shed*) surge desta forma como reflexo do estudo da arquitectura do *urban sprawl* e das estruturas convencionais usadas nos edifícios comerciais de Las Vegas e nas tipologias residenciais de Levittown.⁴⁷ Seis anos mais tarde, em 1978, esta designação foi substituída pela noção de *refúgio* (*shelter*), consolidando a sua definição como forma estrutural e espacial genérica, ordenada, construtivamente convencional, capaz de acomodar funções de forma flexível e capaz de aplicar os elementos arquitectónicos de forma iconográfica apenas se necessário⁴⁸ (111).

Paralelamente ao conceito de *abrigo*, também a noção de *decoração* foi evoluindo ao longo da carreira dos dois arquitectos. Os frescos e mosaicos Bizantinos, aplicados de forma independente da arquitectura, cobrindo indiscriminadamente paredes, pilares, abóbadas ou cúpulas, foram uma primeira influência (112). Padrões abstractos e composições figurativas ofuscavam por completo os elementos espaciais e estruturais onde eram aplicados, tornando-se o elemento mais importante do edifício. O mesmo acontecia na Arquitectura Barroca e os seus altos-relevos, embora aqui o dramatismo da decoração aplicada fosse intensificado pelas curvas e contracurvas dos elementos arquitectónicos, gerando um todo mais coerente⁴⁹ (113).

A composição das catedrais de planta basilical, cujas fachadas funcionam como um plano bidimensional justaposto ao corpo da igreja, torna evidente a vertente cenográfica desta arquitectura. Este elemento monumental funciona como uma tela, desempenhando um papel propagandístico e, por vezes, pedagógico através da representação de narrativas bíblicas e assumindo uma posição de destaque no contexto urbano, acentuado pelo contraste entre a fachada principal e os volumes laterais muito mais discretos⁵⁰ (114). As fachadas Maneiristas e Barrocas, por seu lado, evidenciam também um carácter cenográfico através da justaposição e adjacência de elementos contrastantes no plano da fachada. Os cânones Clássicos adoptados pela Arquitectura Renascentista passaram a admitir excepções no período Maneirista. O reconhecimento das limitações dessa ordem ideal, através da introdução de elementos contraditórios, serviu para despertar a consciência das suas qualidades. O vocabulário arquitectónico Renascentista, baseado nos elementos

⁴⁶ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 65

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Robert Venturi, «Sweet and Sour», 1994, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 3-10

⁴⁹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 79-80

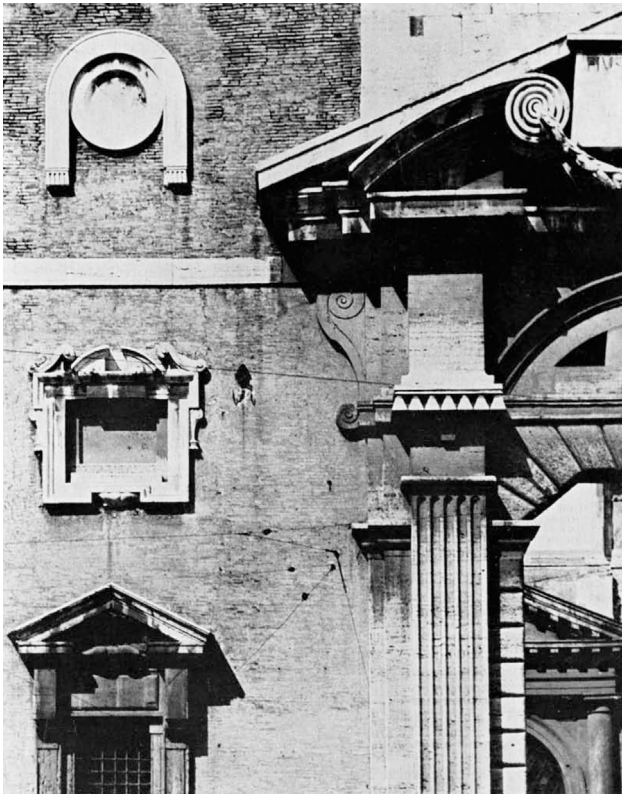
⁵⁰ Ibidem, p. 74



(114) Santuário de S. Maria dei Miracoli (séc. XVI) Saronno, Itália



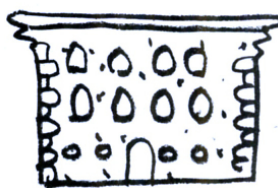
(115) Villa La Rotonda (1567-1580) | Veneza, Itália | Andrea Palladio (italiano, 1508-1580)



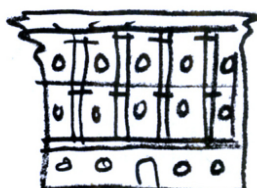
(116) Porta Pia (1561-1565) | Roma Itália | Michelangelo (italiano, 1475-1564)



(118) Edifício Carson, Pirie, Scott & Company (1899-1904) | Chicago, E.U.A. | Louis Sullivan (americano, 1856-1924)



STROZZI



RICELLAI



FARNESE



ODESCALCHI

(117) Evolução do Palácio Italiano | Robert Venturi

construtivos Clássicos (115), serve aqui para reforçar a imagem de estabilidade e firmeza do edifício. Libertos de funções estruturais, estes elementos tornam-se peças ornamentais aplicadas à superfície neutra das fachadas⁵¹ (116).

O modelo de palácio Renascentista italiano, com a sua distribuição em torno de um pátio rectangular e a sua fachada de três pisos com entrada central, serviu também de base a uma constante variação compositiva dos elementos do vocabulário construtivo Clássico. Venturi e Scott Brown reconhecem que a evolução mais significativa da arquitectura civil italiana da época dá-se na decoração da fachada⁵² (117). Além disso, esses elementos decorativos têm a capacidade de atribuir uma maior riqueza de escala ao edifício. Os armazéns da Carson, Pierie, Scott & Company de Louis Sullivan, por exemplo (118), possuem uma decoração mais minuciosa no rés-do-chão, permitindo uma relação mais próxima e uma escala mais humana, e elementos de maior dimensão nos pisos superiores associados à escala da cidade.⁵³

No contexto do Movimento Moderno, Venturi associa a arquitectura de Alvar Aalto às qualidades Maneiristas.⁵⁴ Ele realça a forma como a sua arquitectura acomodava excepções dentro de uma ordem ideal, dando espaço para a inclusão de elementos ordinários e gerando tensões subtis e violentas. No mesmo sentido, as formas do vocabulário moderno eram usadas de forma intencional e por vezes contraditória, adaptando-se aos materiais tradicionais (119).

Em *Learning from Las Vegas* a noção de ornamento surge no contexto da defesa do *barracão decorado*. Os grandes e escultóricos anúncios que marcam o espaço extenso de Las Vegas, independentes dos edificios que anunciam e pensados para a circulação automóvel a grandes velocidades, tornam-se a referência principal. A sua variedade e eclectismo e a velocidade com que são substituídos reflectem necessidades específicas da sociedade actual, mostrando que os meios mistos – palavras, imagens e esculturas – são mais eficazes que as formas arquitectónicas puras.⁵⁵ Através deles a arquitectura deixa de ser apenas o «jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz»⁵⁶ que Le Corbusier definiu. Estes anúncios não dependem exclusivamente da luz natural para definir as suas formas, emitindo luz própria em diferentes formatos e cores.

⁵¹ Robert Venturi, «Notes for a Lecture Celebrating the Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago», 1993, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 47-46

⁵² Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 74

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Robert Venturi, «Learning from Aalto», 1976, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 77-81

⁵⁵ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 1-2

⁵⁶ Le Corbusier, *Por uma Arquitectura*, São Paulo: Perspectiva, 2009 (1.ª ed. 1923)



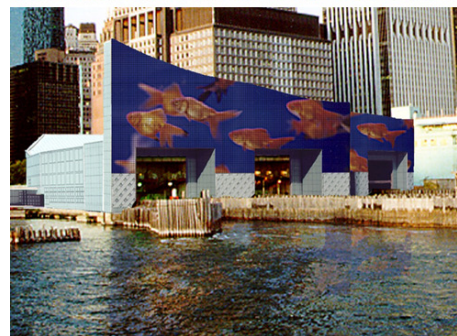
(119) Igreja Vuoksenniska (1958) | Imatra, Finlândia | Alvar Aalto (finlandês, 1898-1976)



(120) Referências simbólicas da decoração nas casas suburbanas norte-americanas | exposição *Signs of Life: Symbols in the American City* (1976)



(121) Casa em Delaware (1978) | Delaware, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (americana, 1931-)



(122) Projecto para o terminal de Ferry de Whitehall (1995) | Whitehall, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (americana, 1931-)

Já em Levittown, as casas produzidas em série transformam-se num todo rico e heterogêneo através dos elementos decorativos que lhes são aplicados. Estes pequenos ornamentos sustentam a individualidade dos seus habitantes e reflectem o seu estatuto e aspirações sociais (120), mostrando que, apesar de uma casa não ser um lar, é muito provável que um lar se materialize numa casa.⁵⁷ Venturi e Scott Brown concluem que as formulações retórico-ambientais do nosso tempo, sejam elas cívicas, comerciais ou individuais, são feitas através dos meios mais puramente simbólicos, menos estáticos, mais económicos e mais adaptáveis à escala das cidades contemporâneas, às relações que nelas se estabelecem, ao pluralismo dos gostos e ao ciclo da moda.⁵⁸

Decorar o barracão consiste por isso na aplicação de elementos ornamentais explícitos e provenientes das mais diversas fontes, reforçando ou contradizendo a lógica estrutural e a morfologia dos elementos arquitectónicos.⁵⁹ Embora os sistemas estruturais contemporâneos e a simbologia histórica raramente se consigam associar num todo harmonizado, sendo quase inevitável que o ornamento se torne *appliqué*, Venturi vê aí uma forma de gerar contradições e enriquecer o significado (121). Para ele, o ornamento simplificado e reduzido a duas dimensões, através da pintura ou do recorte de silhuetas, resulta numa eloquente expressão da essência do estilo.⁶⁰ Mais tarde a consciência de que o píxel substituiu o néon, abrindo novas possibilidades de personificação, levou Venturi a redefinir a sua noção de *decoreação sobreposta*, resumindo-a como uma superfície de elementos electrónicos ornamentais, significantes e iconográficos, capazes de garantir a originalidade, variedade e constante mudança de significados e serem fontes de luz e não apenas reflectores⁶¹ (122).

Os símbolos aplicados desta forma respondem melhor à necessidade de distinção social e personificação dos indivíduos, ao mesmo tempo que saciam a fome de imagens dos *mass media*.⁶² A importância dada aos elementos que sustentam a experiência visual do edifício, separando-os claramente da estrutura, é análoga à noção de *optical formant* desenvolvida por Henri Lefebvre. Para o filósofo, a visão assumiu-se como o sentido mais importante na sociedade contemporânea. As informações provenientes dos restantes

⁵⁷ “A House is not a Home” (1964) é uma música escrita por Burt Bacharach e Hal David e interpretada por Dionne Warwick cujo título foi adaptado por Reyner Banham para o artigo “A Home is not a House” (1965) in “Art in America: 2”, New York: Brant Publications, 04/1965

⁵⁸ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 87

⁵⁹ *Ibidem*, p. 70

⁶⁰ *Ibidem*, p. 113

⁶¹ Robert Venturi, «Sweet and Sour», 1994, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 3-10

⁶² Robert Venturi, «Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or *Plus ça Change... plus a Plea for Pattern all over Architecture with a Postscript on my Mother’s House*», 1982, in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 109



(123) Câmara Municipal de Boston (1963) | Boston, E.U.A. | Gerhard Kallmann (alemão, 1915-2012), Michael McKinnell (americano, 1935-) e Edward Knowles (americano,)

sentidos tornam-se elementos de transição para o visual, fundindo-se numa imagem. Este processo permite que uma parte do objecto possa ser tomada pelo seu todo, sobrepondo a imagem à experiência. A lógica de visualização permite que toda a vida social se torne um espectáculo, uma simulação, tornando a experiência do espaço dependente de uma intensa, agressiva e repressiva experiência visual.⁶³

Venturi e Scott Brown tentam antecipar este fenómeno, procurando instrumentos que permitam ao arquitecto controlar os conteúdos simbólicos e iconográficos que serão inevitavelmente associados ao seu trabalho. Para eles, este controlo deve ser feito através da separação entre estrutura e símbolo – uso e imagem – de maneira a responder a ambos de forma económica e eficaz, aceitando o mundo como ele é e focando-se em melhorar o futuro através do presente.

FORMA, FORÇAS E FUNÇÕES DA CIDADE

Denise Scott Brown defende que arquitectura e urbanismo são duas faces da mesma moeda e, embora diferentes, devem-se reflectir uma na outra.⁶⁴ Paralelamente às suas reflexões sobre arquitectura, em conjunto com Venturi, ela desenvolveu uma teoria própria em relação ao urbanismo, evidenciando a mesma postura pragmática e tolerante em relação à sociedade de consumo. Essa construção teórica reflecte os anos passados em Londres, a influência do Brutalismo do casal Smithson,⁶⁵ mas sobretudo a sua experiência americana desde que chegou àquele país, no final dos anos 50, até aos dias de hoje.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o regresso dos veteranos e as migrações da população rural dos estados do sul para as cidades do norte provocaram um grande crescimento urbano e suburbano nos Estados Unidos. Nos anos 50, o governo federal disponibilizou fundos para um ambicioso programa de renovação urbana, mais tarde conhecido como Urban Renewal. Cidades como Pittsburg, Boston (123) ou Chicago foram alvo de profundas intervenções. Uma parte substancial dos núcleos urbanos históricos foram demolidos para dar espaço a parques, edificios de escritórios e equipamentos, numa tentativa de inverter o seu processo de decadência. Alguns bairros periféricos foram destruídos ou esventrados por novas auto-estradas, criadas para facilitar o acesso aos centros urbanos, enquanto outros viram as suas ruas comerciais cortadas ao tráfego automóvel.⁶⁶

⁶³ Henri Lefebvre, "From *The Production of Space*", 1974, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 186-187

⁶⁴ Denise Scott Brown, «Paralipomena in Urban Design», in *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990, p. 6

⁶⁵ Denise Scott Brown, «Between Three Stools», in *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990, p. 9

⁶⁶ Denise Scott Brown, «The Rise and Fall of Community Architecture», in *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990, p. 32

Muitas destas intervenções acabaram por isolar bairros outrora dinâmicos, desviando o fluxo rodoviário das suas áreas comerciais. Muitas comunidades pobres não tiveram outra opção senão mudar-se para habitações sociais, enquanto a classe média fugia para os novos empreendimentos residenciais suburbanos. As habitações construídas nos núcleos urbanos, originalmente pensadas para a classe baixa ou média-baixa, acabaram por se transformar em habitações de renda alta dando origem a um violento processo de *gentrification*.⁶⁷

No livro *The Death and Life of Great American Cities*,⁶⁸ Jane Jacobs denunciou a arrogância intelectual com que os urbanistas encaravam os hábitos dos cidadãos e o simplismo com que analisavam os problemas urbanos. Para ela, a razão do insucesso das renovações urbanas da década anterior residia na sua obsessão pela racionalidade. Os métodos de então ignoravam os mecanismos de coesão social, a capacidade das comunidades se auto-regenerarem e, de modo geral, todos os factores aparentemente disfuncionais, demasiado complexos ou que contrariassem os cânones formais Modernistas. Alertando para o facto das grandes intervenções urbanas não garantirem por si só a revitalização dos espaços, Jacobs defende a procura de uma cidade densa, com diversos usos e edifícios de várias idades e estados de conservação de forma a responderem às necessidades das diversas classes sociais. Argumento mais tarde adoptado por Denise Scott Brown:

«...poor and semi-poor people need old housing, and [...] not all areas of the city should be renewed beyond the point where people with low income can afford them. In the best of worlds this shouldn't be necessary; in our world it's better than no housing»⁶⁹

Quando Denise Scott Brown chegou a Filadélfia para estudar urbanismo, em 1958, a polémica gerada em torno das políticas do Urban Renewal estava ainda bem viva. No início dos anos 50, o plano pedagógico da Penn's School of Fine Arts, da responsabilidade de G. Holmes Perkins, baseava-se o modelo definido por Gropius para Harvard.⁷⁰ A escola viveu intensamente a euforia dos anos de Urban Renewal e a frustração dos seus fracassos. No final dos anos 60, as teorias de Jane Jacobs já dominavam o modelo pedagógico da escola, atraindo um grupo de cientistas sociais que partilhavam a cepticismo em relação à capacidade dos urbanistas de salvarem as cidades.

Scott Brown foi introduzida ao método analítico das ciências sociais por Herbert J. Gans. O interesse pela cultura popular levou o sociólogo a desviar o foco da sua análise

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Jane Jacobs, *Morte e Vida de Grandes Cidades*, São Paulo: Martins Fontes, 2009 (1.ª ed. 1961)

⁶⁹ Denise Scott Brown, «On Houses and Housing», in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 11

⁷⁰ Denise Scott Brown, «A Worm's Eye View», 1984, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 108

para as áreas suburbanas (ver capítulo anterior), alertando para as necessidades e gostos específicos das pessoas e questionando a forma como a retórica funcionalista Moderna lidava com essas questões. Gans não acreditava que as alterações formais pudessem, por si só, resolver os problemas urbanos, defendendo que o planeamento de empregos e educação deve vir primeiro que o planeamento físico.⁷¹

Na mesma linha de pensamento estava Paul Davidoff, outro professor da Penn. O seu trabalho focou-se no desenvolvimento de teorias e métodos que visavam envolver as comunidades na tomada de decisões sobre o seu planeamento, tentando garantir uma participação efectiva das classes mais baixas e das minorias étnicas. Davidoff defendia que os planeadores urbanos deviam ser pragmáticos, tendendo mais para a conservação que para a destruição e tentando compreender a natureza dos processos urbanos – a sua complexidade, a sua extensão temporal e os múltiplos actores envolvidos.⁷²

Scott Brown reconhece a sua influência, alinhando com ele na crítica às visões utópicas e ao voluntarismo simplista dos arquitectos e urbanistas Modernos, alertando que essa atitude tende a tornar-se mais lesiva que vantajosa. Não obstante, ela crítica a postura fechada e defensiva destes cientistas em relação à prática arquitectónica⁷³. Tanto Gans como Davidoff consideravam o método dos arquitectos pouco rigoroso, baseando-se na intuição, e pouco democrático, tendendo a ser coercivo em vez de comprometido. Scott Brown refuta, acusando-os de apenas valorizarem uma atitude analítica em relação aos problemas, ignorando que esta deve ser complementada por uma visão sintética e criativa na procura de soluções.⁷⁴

Ainda em Filadélfia, David Crane defende que a especificidade do trabalho de um urbanista reside, em grande parte, no facto de guiar as decisões de outros projectistas, quer no sector público quer no sector privado. Um dos instrumentos mais eficazes do planeamento urbano é a definição de uma *capital web*, ou seja, a regulação dos empreendimentos futuros através da concepção de uma rede de usos urbanos e do desenho do sistema de circulação – pedonal, rodoviário ou ferroviário, colectivo ou individual.⁷⁵ Paralelamente, ele alerta para o facto de certos aspectos da forma urbana reflectirem forças presentes na sociedade ou no contexto natural onde a cidade se insere. Estes *determinantes da forma urbana* são inúmeros, podendo derivar da estrutura económica, de hábitos culturais, da

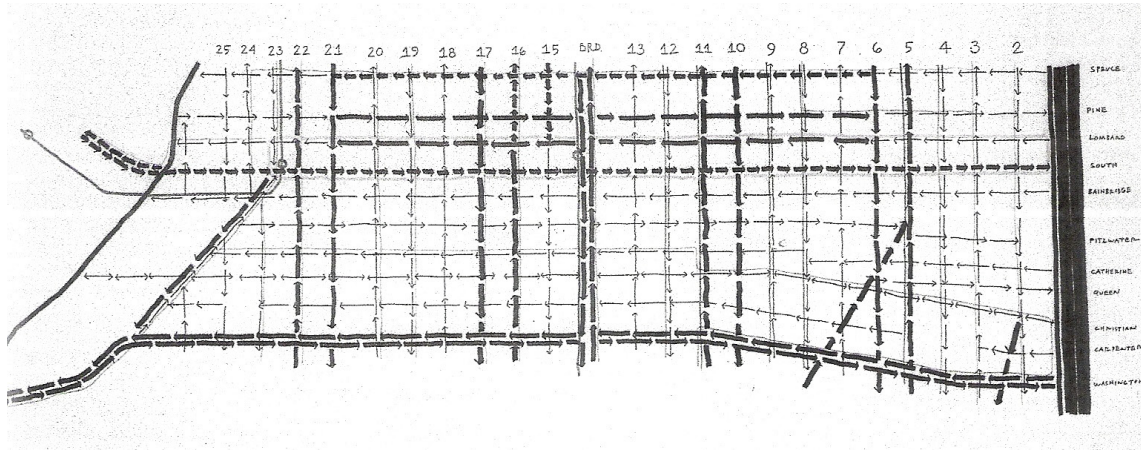
⁷¹ Denise Scott Brown, «Towards an Active Socioplastics», 2007, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 29

⁷² *Ibidem*, p. 32

⁷³ *Ibidem*, p. 35

⁷⁴ Denise Scott Brown, «On Analysis and Design», in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 29

⁷⁵ Denise Scott Brown, «The Public Realm», in *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990, p. 23



(124) Organização do tráfego urbano no âmbito do planeamento de South Street (1970) | Filadélfia, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (americana, 1931-)



(125) Empreendimento privado de uso público

topografia, do sistema de águas ou de qualquer outro factor humano ou natural.⁷⁶ Para Scott Brown, apenas o urbanista tem a formação adequada para fazer a síntese entre estas *determinantes da forma urbana* – ou *forma, forças e funções*⁷⁷ como lhe chama.

Tanto os sociólogos como os economistas desdenhavam o método criativo e não tinham interesse nem capacidade para fazer a ponte entre as duas disciplinas ou entre os métodos de análise e de acção. Para Scott Brown, cabia por isso ao urbanista investigar como determinadas forças se materializam em determinadas formas e, com esse conhecimento, tentar perceber que novas formas poderão se adequar às forças emergentes. Na sua opinião, o papel do urbanista passa também por saber seleccionar as informações provenientes das análises sociológicas e económicas com vista a sustentar o seu processo de desenho.⁷⁸

O relativismo cultural de Gans, os métodos de planeamento participado e o pragmatismo de Davidoff, a consciência dos determinantes da forma urbana de Crane e, mais tarde, a iconografia de Las Vegas, constituem contribuições claras para pensamento de Scott Brown. No curso *Remedial Housing for Architects or Learning From Levittown*, leccionado no ano de 1971 em Yale, estas contribuições enquadraram o estudo das formas de habitar dos americanos. Nele foi analisado o que constituía um lar para diferentes grupos de pessoas e de que forma as forças externas – situação e aspirações socioeconómicas, *marketing* imobiliário, literatura, *media*, publicidade, etc. – influenciavam essa construção. O objectivo era sustentar uma prática arquitectónica e urbanística mais informada no que toca ao funcionamento do mercado imobiliário, às políticas públicas de habitação e às estratégias de construção de habitações de renda baixa.⁷⁹

No artigo *The Public Realm*, Scott Brown expõe algumas das suas posições em relação ao planeamento urbano. Para ela, a principal diferença entre urbanismo e arquitectura reside no facto da primeira ter que lidar com as decisões de pessoas que não partilham ligações claras entre si. No seu trabalho, um urbanista deve focar-se em questões de planeamento e implementação, lidando com um espectro temporal mais longo e escalas mais variadas. O seu papel assenta igualmente na relação dos constituintes urbanos que são exclusivamente do domínio público, como o sistema de circulação da cidade (124) ou os espaços verdes, com os seus elementos intermédios, como empreendimentos privados de uso público (125), e os elementos públicos dos edificios privados, como a fachada ou

⁷⁶ Denise Scott Brown, «Towards an Active Socioplastics», 2007, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 38

⁷⁷ *Ibidem*, p. 41

⁷⁸ *Ibidem*, p. 40

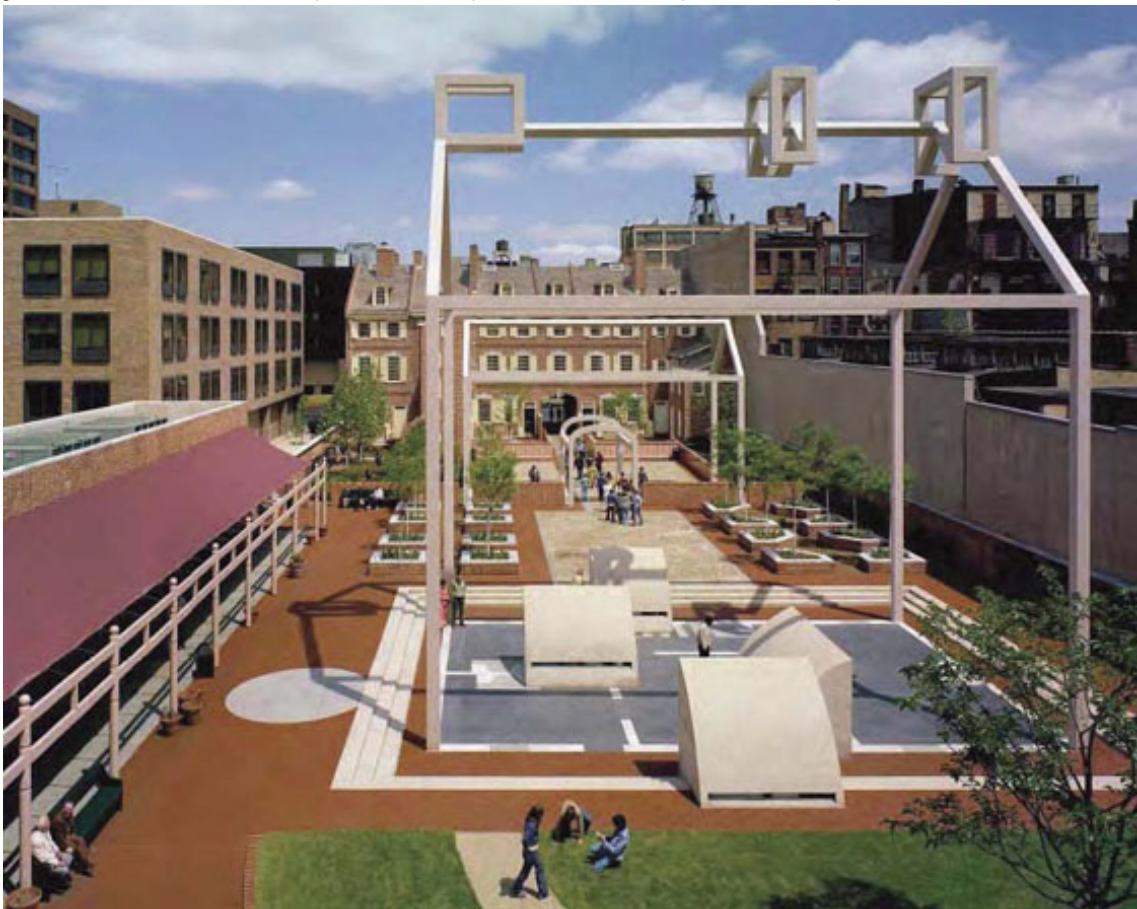
⁷⁹ Denise Scott Brown, «Remedial Housing for Architects Studio», 1970, in James Steele (ed.), *Architectural Monographs No 21: Venturi Scott Brown & Associates – On Houses and Housing*, London: Academy Editions, 1992, p. 51-57



(126) Variações de estilo nas portas de entrada de residências



(127) Western Plaza, Pennsylvania Avenue (1977) | Washington D.C., E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (americana, 1931-)



(128) “Edifício fantasma” do Benjamin Franklin Memorial (1972-76) | Filadélfia, E.U.A. | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (americana, 1931-)

a porta de entrada⁸⁰ (126).

O urbanista precisa de ser capaz de distinguir também os edifícios de acesso público que servem para satisfazer necessidades individuais e privadas, como os centros comerciais ou as praias, daqueles que possuem um carácter cívico, servindo os interesses comuns de uma comunidade e aglutinando símbolos que contribuem para o sentimento de cidadania⁸¹ (127, 128). Não obstante, independentemente da sua dimensão ou escala existem edifícios privados ou semipúblicos que, devido à sua função ou simbolismo, se tornam do interesse público. Cabe ao urbanista reconhecer casos em que se justifica um controlo específico da actividade privada ou locais sobre os quais diferentes membros da comunidade possuem direitos específicos⁸² – propriedade, exploração, usufruto, etc.

O papel do planeamento urbano varia de época para época e de cidade para cidade, dependendo da ideologia política, das características urbanas ou das condições económicas. A influência do sector público pode variar entre a mera regulação da iniciativa privada, como em Las Vegas, e o financiamento e gestão integral dos projectos de renovação urbano. Em qualquer dos casos, o urbanista é um elemento importante no processo, defendendo os interesses comuns afectados pelos empreendimentos urbanos de responsabilidade privada, garantindo que estes não têm em conta apenas o interesse económico imediato.⁸³

O moralismo simplista baseado na vontade de fazer bem às pessoas, alicerçando-se em temas abstractos como densidade, identidade, escala humana ou progresso, torna-se ineficaz perante a pressão dos interesses económicos e a complexidade burocrática que gravitam em torno dos locais onde se tomam decisões. Os planeadores urbanos devem ser estrategas, não se deixando instrumentalizar por interesses particulares. O seu papel é definir e perseguir os interesses fundamentais da comunidade, consciente que a noção de interesse comum é vaga e está em constante mutação, deixando espaço para o inesperado e munindo-se dos mecanismos legais e administrativos disponíveis. Na perseguição dos seus objectivos, ele deve saber assumir o papel de conselheiro dos *decision-makers*, definindo estratégias para a aplicação dos fundos existentes, quer estes se situem no sector público ou no sector privado.⁸⁴

Scott Brown define cinco instrumentos à disposição do urbanista para o desenvolvimento do seu trabalho.⁸⁵ Ela alerta ainda para a necessidade deste processo ser sustentado

⁸⁰ Denise Scott Brown, «The Public Realm», in *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990, p. 21

⁸¹ Ibidem

⁸² Ibidem

⁸³ Ibidem

⁸⁴ Ibidem, p. 23

⁸⁵ Ibidem, p. 23-27

do pelo conhecimento da evolução histórica da arquitectura da cidade, da sua identidade simbólica – nomeadamente a herança do passado, o gosto dominante e a forma como a comunidade se projecta no futuro – e de aspectos particulares da articulação entre os edifícios e dos condicionantes naturais presentes na cidade – topografia, cursos de água, etc.. Para além disso, o urbanista deve ser capaz de definir mecanismos que lhe permitam transmitir estes conhecimentos de forma clara, mas não coerciva, aos arquitectos responsáveis por novas intervenções nesse contexto urbano.⁸⁶

Os mecanismos legais, como planos directores ou zonamento, são o primeiro desses cinco instrumentos. Eles permitem controlar a relação entre a escala urbana e a escala arquitectónica e entre construções de diferentes épocas ou que satisfazem diferentes funções. Permitem também controlar o papel urbano e as características gerais dos novos edifícios, definindo usos, volumetrias, silhuetas ou materiais. Os princípios estabelecidos devem ser criticados e, se necessário, reformulados tendo em conta os resultados práticos das suas orientações.

As construções da responsabilidade exclusiva do sector público, por seu lado, devem servir para o urbanista ilustrar e orientar o desenvolvimento urbano futuro, mediando a inovação artística. O desenho do sistema de circulação, dos edifícios públicos ou cívicos e dos jardins ou outros espaços comuns descobertos devem ilustrar os gostos e hábitos da comunidade, relacionando-os com as formas arquitectónicas e a distribuição dos espaços públicos.

Paralelamente, a *revisão dos projectos* deve ser feita apenas em casos específicos e por uma equipa multidisciplinar, evitando que reflecta a opinião de apenas uma pessoa ou de uma área de formação. Sempre que possível devem ser usados critérios quantitativos e não qualitativos, evitando julgamentos de gosto, sempre lesivos para a riqueza e variedade das formas urbanas.

No mesmo sentido, o plano director deve ser acompanhado por *orientações de projecto escritas e ilustradas*, clarificando a lógica subjacente às suas recomendações. Estas orientações devem ser menos impositivas e mais evocativas, transmitindo imagens mentais através de desenhos e palavras de forma a incentivar o entusiasmo do projectista, defendendo o interesse comum sem esmorecer a dinâmica criativa.

Por último, a *apresentação do plano* à comunidade e restantes grupos de interesse, promovendo a partilha de informação, o aconselhamento, a compreensão das intenções gerais do plano e a sua confrontação com a opinião pública, contribui de forma significativa para o sucesso do trabalho de planeamento.

⁸⁶ Ibidem, p. 26

Para Scott Brown, um urbanista deve estar consciente das variantes que pode controlar a cada momento e das que não pode, aprendendo a utilizar os meios que estão seu dispor – económicos, construtivos, políticos – de forma a chegar o mais próximo possível do seu objectivo. Acima de tudo, ele deve resistir à ilusão de poder controlar mais variáveis que o próprio cliente.⁸⁷ Arquitectos e urbanistas, quer trabalhem no sector público ou no sector privado, devem saber os limites da sua própria autoridade, tentando equilibrar a sua formação enquanto projectistas e os seus conhecimentos económicos, políticos e sociais.

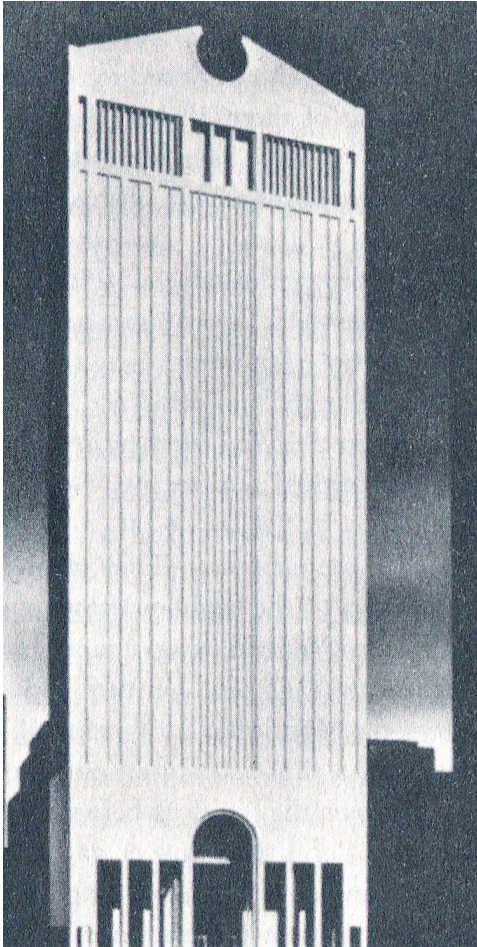
Embora, ao contrário da *recomendação para um monumento*, as recomendações para o planeamento urbano não sustentem de forma clara uma reflexão sobre o consumo e o papel da arquitectura como imagem, elas reflectem a mesma visão da sociedade contemporânea. No contexto da cidade, o pragmatismo e a postura realista com que Venturi e Scott Brown encaram os problemas tornam-se ainda mais evidentes. A consciência do pluralismo de gostos e o relativismo cultural, uma das razões para a separação entre estrutura e símbolo na arquitectura, justificam aqui a defesa de métodos de planeamento mais flexíveis e tolerantes. A postura de manifesto, assumida em relação à arquitectura, dá lugar a uma posição mais moderada, focada nos mecanismos de gestão e no facto de existirem diversas formas de responder a determinado problema. Não obstante, a importância da imagem na noção de iconografia urbana, reconhecendo a influência do ciclo da moda, da publicidade e dos *mass media*, assim como o seu papel no nivelamento do passado e do presente, do vulgar e do erudito, deixam perceber que os fenómenos reconhecidos são os mesmos, embora os métodos de intervenção sejam claramente menos violentos.

POMO, NEOMO E DECON

Na introdução de seu *Learning from Las Vegas*, Venturi e Scott Brown deixaram clara a sua postura em relação às construções teóricas dos outros arquitectos: «We think the more directions that architecture takes at this point, the better. Our does not exclude theirs and vice-versa».⁸⁸ Defendendo a riqueza e ambiguidade sobre a clareza e unidade e a contradição e redundância sobre a harmonia e simplicidade, os dois arquitectos não poderiam pensar de outra forma. Apesar disso, a tolerância e o relativismo cultural com que encaravam as opiniões divergentes foram deixando de se aplicar aos seus colegas dentro do campo disciplinar da arquitectura.

⁸⁷ Denise Scott Brown, «The Public Realm», in *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990, p. 28

⁸⁸ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. xi



(129) Edifício da AT&T (1984) | Nova Iorque, E.U.A. Philip Johnson (americano, 1906-2005)



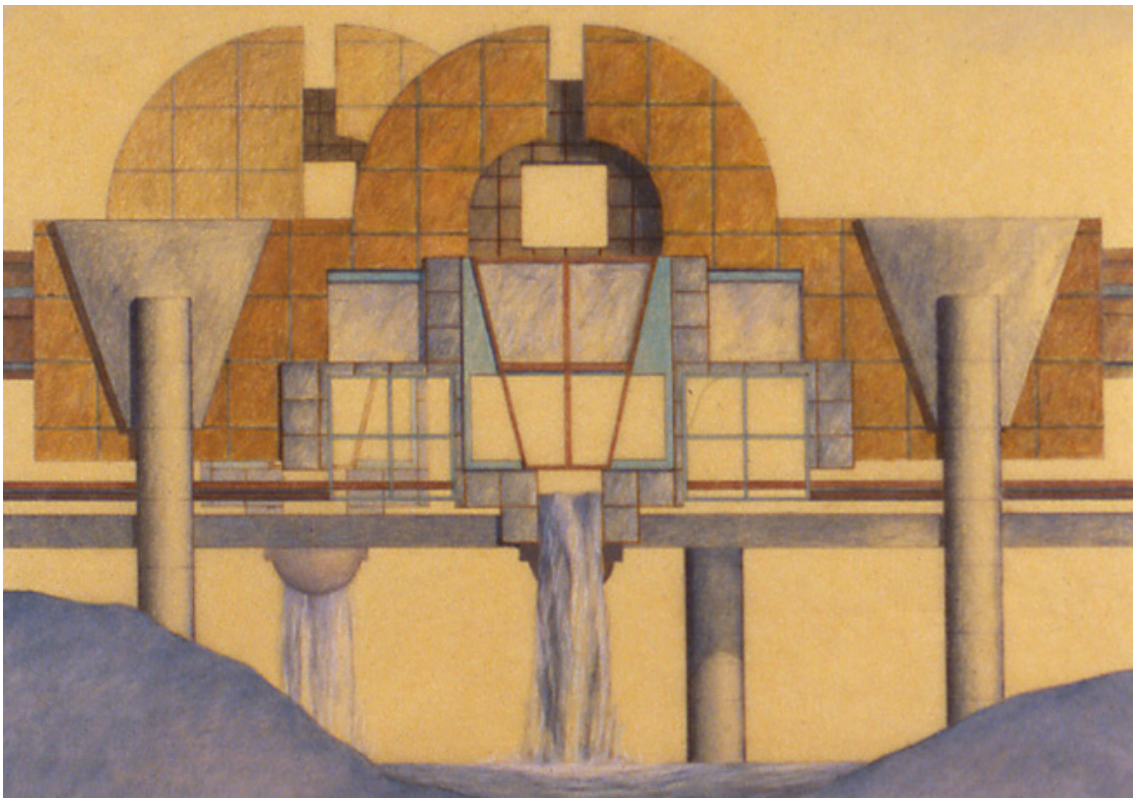
(130) Philip Johnson na revista Time (8 de Janeiro de 1979)



(131) Armário de mgno George III (1770) | Thomas Chippendale (inglês, 1718-1779)



(132) Barracão decorado com remate em forma de armário de Chippendale (1972) | Robert Venturi



(133) Proposta para o Fargo-Moorhead Cultural Center Bridge (1977-79) | Fargo e Moorhead, E.U.A. | Michael Graves (americano, 1934-)

Já nos anos 80, Venturi manifestava o seu desconforto em relação ao rumo que a Arquitectura Pós-Moderna tomou.⁸⁹ Embora concordasse com os princípios que estiveram na base do movimento, ele rejeitava qualquer relação entre os seus escritos sobre simbolismo e a génese desta teoria. A Arquitectura Pós-Moderna aceitara o simbolismo, mas não sabia muito bem o que fazer com ele, usava-o de forma arbitrária e expressivista. Os vocabulários utilizados eram pouco variados, substituindo as formas Modernas por um «...parvenu Classicism, with, in its American manifestation, a dash of Deco and a whiff of Ledoux».⁹⁰ A adopção de símbolos não se adaptava aos diferentes programas, não gerava contrastes entre *frente* e *trás* ou *dentro* e *fora*, não contribuía para aproximar a arquitectura do gosto popular e, ainda mais grave, voltou a redundar em discussões estereis e limitadas ao âmbito académico.⁹¹ Denise Scott Brown apelidou esta arquitectura de PoMo, uma versão ligeira e superficial dos princípios Pós-Modernos.⁹²

A sede da AT&T, desenhada por Philip Johnson e concluída em 1984 (129), enfureceu Venturi, Scott Brown e os seus discípulos na mesma proporção do seu sucesso junto dos *media* (130). Eles acusaram Johnson de simplismo, defendendo que a cobertura do edifício em forma de armário Chippendale (131) ignorava a contradição entre símbolo e estrutura, limitando-se a ser um gesto de exuberância gratuita⁹³ (132). Talvez fosse verdade, mas tornava-se evidente que a discussão sobre o simbolismo histórico na arquitectura estava a entrar num campo demasiado subtil. Ninguém fora deste debate entre arquitectos percebia muito bem a diferença ou via nela razões para um ódio tão visceral.

Também o ênfase na estrutura defendido pelos New York Five – Peter Eisenman, Michael Graves (133, 134), Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier – foi fortemente criticado por Venturi.⁹⁴ Para ele, a sua arquitectura partia de uma adaptação pretensiosa de construções teóricas de outras disciplinas, como a linguística, cuja pertinência para resolver problemas arquitectónicos concretos era muito questionável. As formas resultantes promoviam a abstracção e a universalidade, ignorando particularidades funcionais ou culturais, resultando num conjunto de pilares, vigas e paredes distorcidas de forma arbitrária (135). Venturi criticava-os por adoptarem os princípios errados do

⁸⁹ Robert Venturi, «Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or *Plus ça Change... plus a Plea for Pattern all over Architecture with a Postscript on my Mother's House*», 1982, in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 108-119

⁹⁰ *Ibidem*, p. 113

⁹¹ *Ibidem*, p. 109

⁹² Paulo dos Santos Sousa, «Entrevista a Robert Venturi e Denise Scott Brown», in Paulos dos Santos Sousa, *Less is more: less is a bore: I am a whore: what is what*, Porto: Faup, 2011, p.250-271

⁹³ Denise Scott Brown, *The Making of an Eclectic*, 1979, in Brett Steele (ed.), *AA Words 4: Having Words*, London: AA Publications, 2009, p. 90-96

⁹⁴ Robert Venturi, «Sweet and Sour», 1994, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 6-9



(134) Ampliação da Benacerraf House (1969) | New Jersey, E.U.A. | Michael Graves (americano, 1934-)



(135) House VI (1972-75) | Cornwall, E.U.A. | Peter Eisenman (americano, 1932-)

Movimento Moderno, nomeadamente o expressionismo formal da sua última fase.

A adaptação revivalista daquele vocabulário levou-o a baptizar esta arquitectura de NeoMo.⁹⁵ Da mesma forma que, mais tarde, a profusão aparentemente caótica de formas abstractas, sustentada por teorias semióticas, que esteve na base do Desconstrutivismo levou-o a apelar pejorativamente esta arquitectura de Decon.⁹⁶

Venturi lamenta que a simplicidade formal e a consistência simbólica tenham tornado a arquitectura fácil de identificar, nomear, copiar, aprender, ensinar, promover, publicitar, publicar, desenhar e exhibir.⁹⁷ A proliferação de teorias, nomes e movimentos transformaram a arquitectura em moeda de troca, alimento para a fome de *slogans* dos jornalistas. Os arquitectos já não são avaliados pelo seu trabalho, mas pelas imagens das suas obras, pelos textos que escrevem e pelos *ismos* que criam.⁹⁸ Talvez Venturi tenha razão, mas não serão designações como PoMo, NeoMo e Decon reflexo da mesma atitude? A profusão de nomes parece um reflexo inevitável do funcionamento de uma sociedade que Venturi se dedicou a defender.

Tom Wolfe descreve o Pós-Modernismo como algo que identifica o que se deixou para trás sem definir qualquer destino particular.⁹⁹ No mesmo sentido, Fredric Jameson descreve a Pós-Modernidade como o período em que a Modernidade foi ultrapassada, tendo ou não sido atingida a modernização.¹⁰⁰ Tendo-se caracterizado por uma transcendente ânsia de progresso – a democracia, a qualidade de vida, a higiene, a igualdade de oportunidades – a modernidade serviu de *Telos*, de fim último para o qual todos os esforços se deveriam direccionar, e de diferenciação entre um futuro desejado e um passado que insistia em não desaparecer. Do ponto de vista artístico, era clara a noção de progressão, pressupondo que a verdadeira *obra de arte* surgiria da superação da obra anterior e o génio artístico era o motor dessa superação.¹⁰¹

A Pós-Modernidade surgiu assim no rescaldo de uma utopia prolongada e intensamente vivida, deparando-se, simultaneamente, com a concretização de muitos dos seus objectivos e com a certeza de ser impossível concretizá-los a todos. Nesse sentido, ela

⁹⁵ Robert Venturi, «Architecture as Elemental Shelter, The City as Valid Decon», 1991, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 261-264

⁹⁶ Ibidem, p. 265-269

⁹⁷ Robert Venturi, «Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or *Plus ça Change... plus a Plea for Pattern all over Architecture with a Postscript on my Mother's House*», 1982, in Peter Arnell, Ted Bickford, Catherine Bergart (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 114

⁹⁸ Robert Venturi, «*Ceci Tuera Cela* Is Now *Cela Est Devenu Ceci*: Some Thoughts Concerning Architecture and Media», 1991, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 275-277

⁹⁹ Tom Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, New York: Picador, 1981, p. 101

¹⁰⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, p. 310

¹⁰¹ Ibidem, p. xi

tornou-se o presente em si mesmo – a olhar para si mesmo – sem uma aparente perspectiva de futuro que o transcenda e sem uma (o)posição clara em relação à História e aos seus períodos. Artisticamente, perdida a noção de progresso, deixou de haver uma razão para limitar a produção artística e o conceito de *obra de arte* foi substituído pelo de *texto*.¹⁰² A inclusão de todo o tipo de temas e estéticas nivelou ideias até então antagónicas, como o passado e o futuro ou o popular e o erudito, da mesma forma que permitiu o convívio de teorias e princípios até então incompatíveis. A arte adoptou determinadas qualidades estéticas e referenciais até então rejeitadas, mas perdeu a capacidade de se transcender¹⁰³ na perseguição de um projecto colectivo.

Talvez Venturi e Scott Brown estejam certos e se deva decorar a construção sem construir a decoração,¹⁰⁴ procurando que a produção de imagens resulte de um esforço consciente e pragmático sem comprometer a economia e funcionalidade do edifício. Ou talvez a intensa, agressiva e repressiva visualização descrita por Lefebvre¹⁰⁵ só possa ser obtida através de uma intervenção mais radical, sustentada pela criação de *slogans* e pela sua promoção mediática. Lefebvre defende que a lógica de visualização da sociedade contemporânea se sustenta na interdependência entre a palavra escrita, capaz de criar modelos e pontos focais da prática, e o processo de espectacularização, através do qual o olhar se transforma na totalidade.¹⁰⁶ A verdade é que, numa cultura de consumo de símbolos como a nossa, lamentar a *textualização* da arquitectura é uma atitude tão heróica como qualquer utopia Moderna. Provavelmente é o caminho certo para que a arquitectura progrida de forma linear e não em círculos, mas talvez cada sociedade tenha a arquitectura que merece.

HOTEL MIELMONTE NIKKO KIRIFURI, NIKKO, JAPÃO (1992-97)

O hotel Kirifuri em Nikko ilustra bem a noção de cenografia arquitectónica defendida por Venturi e Scott Brown. A grande dimensão do conjunto hoteleiro, a sua complexidade programática e o facto de ter marcado o primeiro contacto dos arquitectos com a cultura japonesa tornam mais evidentes as formas simbólicas justapostas, assim como a sua clara separação dos elementos estruturais e arquitectónicos. Entre alusões subtis e analogias dramáticas, as formas ornamentais são sempre evidentes e a sua intenção des-

¹⁰² Ibidem, p. 77

¹⁰³ Ibidem, p. 189

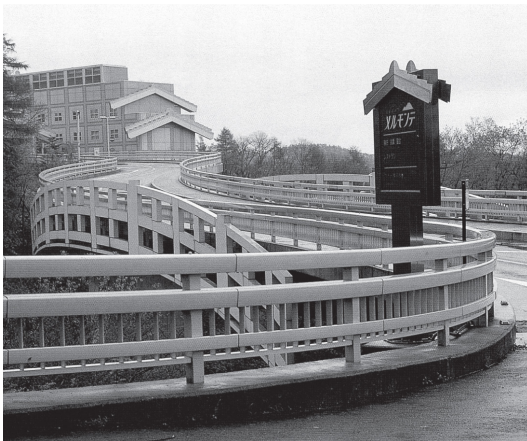
¹⁰⁴ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: The MIT Press, 1972, p. 109

¹⁰⁵ Henri Lefebvre, “From *The Production of Space*”, 1974, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 186-187

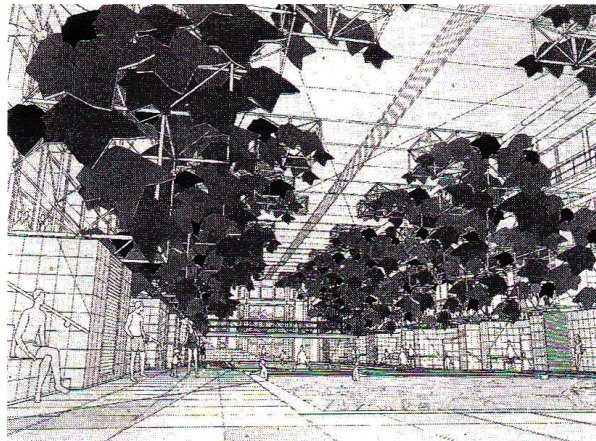
¹⁰⁶ Ibidem



(136) Hotel Mielmonte Nikko Kirifuri (1992-97) | Nikko, Japão | Robert Venturi (americano, 1925-) e Denise Scott Brown (americana, 1931-)



(137) Ponte de acesso



(138) Piscinas comunitárias



(139) Edifícios do hotel

crita de forma clara pelos arquitectos (136).

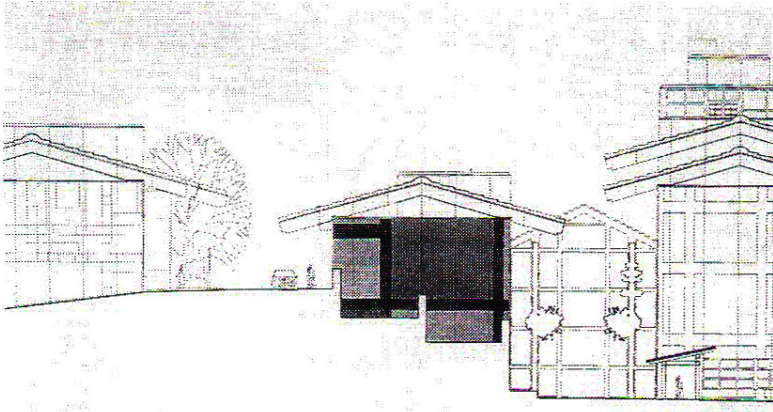
O complexo é acedido através de uma ponte para veículos e peões que atravessa uma ravina e o restante programa está dividido em três partes, dando origem a três zonas distintas. A primeira reúne as funções do hotel, recepção geral, instalações sanitárias públicas, campo de ténis interior, creche, dois espaços para refeições, cozinha, serviços, instalações para os empregados, administração e estacionamento subterrâneo. A segunda consiste num edifício polidesportivo, reunindo piscina interior, balneários, sala de convívio, uma galeria com espaços comerciais, zona de restauração e diversos equipamentos termais. Por último, a terceira relaciona-se com a floresta e clareira envolventes, constituindo a paisagem de fundo do edifício e um espaço de passeio servido por uma rede de percursos e miradouros.¹⁰⁷

Venturi e Scott Brown projectaram um conjunto de edifícios funcionais, capazes de responder a diversos tipos de utilizadores e adaptar-se às variações sazonais de ocupação. A sua estrutura adopta tecnologias de construção actuais e os diferentes volumes orientam-se de forma a aproveitar o sol e as vistas da paisagem. Do ponto de vista simbólico, os arquitectos tentaram equilibrar o respeito pelo património natural envolvente e a alusão à riqueza cultural japonesa presente e passada, assim como os elementos universais inevitáveis num mundo globalizado. Estas alusões geram relações de vários tipos, umas vezes harmoniosas e outras dissonantes.

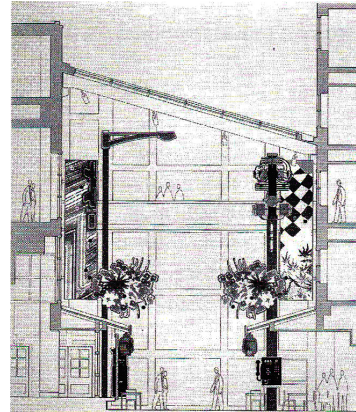
A ponte foi pensada como um signo capaz de ser visto desde a auto-estrada, juntando uma estrutura de betão armado contemporânea e planos decorativos que simbolizam uma ponte tradicional japonesa, dispostos de ambos os lados e escondendo parcialmente a estrutura (137).

O edifício polidesportivo foi implantado de forma a também ser visto desde a auto-estrada, constituindo mais um sinal de identificação. A superfície de vidro e os contornos geométricos da estrutura genérica geram um forte contraste com a paisagem, equilibrado pelas cores neutras e pela fragmentação do volume de forma a se adaptar à topografia do local. Uma grade de betão com representações bidimensionais de árvores e ornamentada com silhuetas de flores em alumínio colorido contribui para a riqueza da fachada, criando várias camadas decorativas. Aos motivos orgânicos juntam-se alusões à herança cultural, como as representações inspiradas na estrutura dos telhados tradicionais japoneses colocadas nas empenas laterais. As distorções de escala dos elementos e o seu contraste com

¹⁰⁷ Robert Venturi, Denise Scott Brown, «Toward a Scenographic Architecture for Today: Generic Form with Ordinary-Extraordinary Signs: A Description of the Design of the Kirifuri Resort Project in Nikko», 1995, in Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 191-192



(140) Corte transversal dos edifícios do hotel



(141) Corte transversal do foyer



(142) Foyer do hotel



(143) Foyer do hotel

a estrutura do edifício acentuam a variedade de significados.

No interior do polidesportivo, o sentido de teatralidade é acentuado pelas conexões visuais entre as diferentes actividades – piscinas, locais de passeio, restaurantes e jardim interior. As piscinas comunitárias ocupam o grande espaço central, enquanto os espaços de utilização individual se dispõem lateralmente. Elementos de aço em forma de asna suportam ornamentos que sugerem a silhueta de folhas de árvore suspensas (138). Estas folhas estão pintadas de verde num lado e amarelo quente do outro, uma alusão às estações do ano, filtrando a luz zenital de dia e reflectindo a luz artificial durante a noite.

As funções associadas ao hotel estão dispostas numa série de edifícios integrados na arborização, sugerindo a escala de uma pequena aldeia, ainda que com acesso automóvel até ao seu interior (139). Ao longo do *foyer* estão os restaurantes, café, salas de conferências e áreas comerciais. Elementos bidimensionais, coloridos, estilizados e colocados perpendicularmente ao seu eixo principal decoram este espaço, aludindo à diversidade e graça de uma aldeia tradicional japonesa (140). Os elementos assumem as fontes mais diversas – históricas, vernaculares, eruditas, comerciais, naturais, abstractas – e muitos deles são aplicados através de vinil laminado, preto e branco ou colorido (141, 142). A amálgama de símbolos e escalas do *foyer* contrasta com a tranquilidade da paisagem exterior, visível a partir dos seus extremos.

O planeamento da floresta envolvente, da responsabilidade de uma equipa de arquitectos paisagistas, deu todo o ênfase à densa vegetação local, submergindo os edifícios. A colaboração entre departamentos foi um dos pontos mais destacados por Venturi e Scott Brown, assumindo que apenas no Japão foi possível dedicarem-se exclusivamente ao trabalho criativo.¹⁰⁸ Algo que a ineficiência, irracionalidade, falta de confiança e insensibilidade da burocracia da maioria dos países não permite, obrigado o arquitecto a ser também advogado, contabilista, vendedor e psiquiatra.

A profusão de símbolos e alusões directas à cultura japonesa assumiram o papel principal no desenho do complexo, tentando expandir o alcance das formas puramente arquitectónicas (143). Este tratamento iconográfico levou o representante do cliente a

¹⁰⁸ Robert Venturi, Denise Scott Brown, «Toward a Scenographic Architecture for Today: Generic Form with Ordinary-Extraordinary Signs: A Description of the Design of the Kirifuri Resort Project in Nikko», 1995, in Robert Venturi:

assumir o receio de acabar com uma *Madame Butterfly*,¹⁰⁹ embora no final acabasse por reconhecer a dimensão humana da obra. Venturi e Scott Brown reconheceram aqui uma boa metáfora para os perigos deste tipo de abordagem.

Graças à sua dimensão e complexidade programática, este hotel fornece exemplos diversos e evidentes da separação entre estrutura e decoração defendida por Venturi e Scott Brown, assim como os seus respectivos papéis. A relação entre a estrutura da ponte e a sua silhueta, ou entre os volumes edificados e a representação de telhados tradicionais japoneses colocados nos seus topos, deixa perceber de forma inegável o carácter falso e puramente simbólico deste tipo de decoração. A utilização indistinta de referências ao passado e presente, ao local e universal e ao erudito e popular, evidente por exemplo no *foyer* do hotel, mostra como estas fontes se tornaram equivalentes do ponto de vista simbólico, embora os autores defendam a sua capacidade de gerar tensões e contradições verdadeiras. Por último, a utilização de elementos figurativos, mais ou menos estilizados, a par de formas abstractas, mostra como a referência ao ordinário como método de comunicação arquitectónica evoluiu desde Las Vegas, assumindo aqui um carácter marcadamente cenográfico e referencial mais próximo da analogia que da metáfora.

Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room, Massachusetts, The MIT Press, 1996, p. 203-206

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 206

CONCLUSÃO

A dissolução da fronteira entre alta e baixa cultura submergiu o arquitecto no espectáculo capitalista. O estado burocrático, democrático ou totalitário, deixou de ser o reflexo exclusivo da cultura e dos valores de uma classe dominante em favor de um sistema abstracto, produtor e consumidor de objectos e catalisador de uma economia globalizada.¹ Este sistema sobrevive através da afirmação da sua inexistência, da sua invisibilidade, assente numa retórica que incentiva a liberdade de escolha e a ascensão social de forma a satisfazer as suas próprias necessidades.²

A sobrevivência do sistema de produção depende da constante criação de necessidades que alimentam o consumo. O ciclo da moda, apoiando-se na retórica do progresso e da inovação tecnológica, promove a obsolescência programada dos objectos, substituídos muito antes de perderem o seu valor de uso. A publicidade e os *mass media* arbitram a sucessão dos símbolos de distinção social e de desejo, transformando a linguagem em *slogans* e a realidade em imagens.³ O passado e o presente, o privado e o público, o popular e o erudito, os dogmas e a ideologias fundem-se num todo homogeneizado, nivelado, transformando conflitos reais em divergências circunstanciais, perfeitamente integradas no sistema social de troca. Os avanços e recuos da História submergem-se num espectáculo esquizofrénico, no qual tudo é presente.⁴

Os artistas Pop reconheceram esta nova realidade, adoptando os logotipos e os *slogans*, as celebridades e os artistas amadores como a flora e a fauna deste novo ambiente, totalmente artificial e humanizado. A dissolução das esferas pública e privada numa esfera social homogénea⁵ enfraqueceu a dimensão cívica da sociedade.⁶ Os espaços públicos, por exemplo, passaram a servir as necessidades privadas de multidões solitárias, indivíduos sem ligações claras entre si. Discursos de síntese, como a religião ou a arte,

¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, p. 1-6

² Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995 (1.ª ed. 1970), p. 59-66

³ *Ibidem*, p. 128-131

⁴ Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, São Paulo: Coletivo Periferia, 2003 (1.ª ed. 1967), p. 85

⁵ Kenneth Frampton, «The Status of Man and the Status of His Objects: A Reading of *The Human Condition*», 1979, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 362-377

⁶ Reyner Banham, «The Art of Doing Your Thing», 1968, in Enrique Walker (ed.), *Lo Ordinario*, Barcelona: Gustavo Gili SL, 2010, p. 30

perderam a sua capacidade de criação de símbolos comuns, importantes na afirmação da identidade das comunidades.⁷

Na tentativa de recuperar o seu estatuto de artista, o arquitecto coloca-se algures entre dois extremos: adoptar e deixar-se submergir pelos novos símbolos da ordem social, tentando depois resgatar significados novos de significantes gastos; ou optar por um vocabulário abstracto de forma a afastar-se criticamente do espectáculo capitalista, mesmo sabendo que essa linguagem será inevitavelmente absorvida pela sociedade de consumo.⁸

Robert Venturi e Denise Scott Brown são um claro exemplo da primeira opção. A formação de ambos permitiu-lhes reconhecer nas complexidades e contradições da realidade a matéria-prima do seu trabalho. A proximidade com o *New Criticism*, sensibilizou Venturi para as qualidades de uma forma poética inclusiva, capaz de harmonizar conteúdos diversos através do dramatismo e da ironia, gerando paradoxos, ambiguidades e tensões. Enquanto a influência de sociólogos e planeadores urbanos, como Herbert J. Gans ou Paul Davidoff, introduziu Scott Brown no relativismo cultural e na procura de métodos de intervenção tolerantes e pragmáticos, reflectindo-se mais tarde nas noções de julgamento suspenso e na capacidade de aprender de todas as coisas.

Estas influências tornaram evidentes, para ambos, as limitações impostas pelo vocabulário Moderno, não só do ponto de vista poético como na relação entre a arquitectura e o público. Influenciados pelos artistas Pop, Venturi e Scott Brown procuraram novos caminhos para a arquitectura através do estudo do quotidiano e da cultura de massas, tentando encontrar métodos mais eficazes para responder aos problemas mais vulgares e às aspirações consumistas da classe média norte-americana.

Em Las Vegas e Levittown, o vocabulário dos dois arquitectos explode numa parafernália de alusões e referências. Para ambos deixa de ser possível ou desejável distinguir o passado do presente, o erudito do popular, o doméstico e o comercial, tornando-se inevitável adoptar todos estes significantes e seus infinitos significados, aprendendo a controlar as ambiguidades e as ironias daí resultantes. Tal como os artistas Pop, eles reconhecem um novo vernacular, contaminado pelas aspirações e símbolos criados artificialmente pela sociedade de consumo, fonte de informação válida para o arquitecto, matéria-prima da produção artística e instrumento eficaz na comunicação arquitectónica. Já não parece ser possível voltar à inocência de uma cultura popular livre do espectáculo

⁷ August Heckscher, *The Public Happiness*, New York: Atheneum, 1962, p. 16

⁸ Manfredo Tafuri, «L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language», 1974, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 148-173

esquizofrénico consumista. Charles Jencks alerta:

«The architect should be trained as a radical schizophrenic (everything must be radical today), always looking two ways with equal clarity: towards the traditional slow-changing codes and particular ethnic meanings of a neighborhood, and towards the fast-changing codes of architectural fashion and professionalism»⁹

O pragmatismo de Venturi e Scott Brown conduziu a uma adopção patente dos artefactos do vocabulário popular, transformando-os em símbolos. Estes elementos assumem a forma de *appliqué*, deixando evidente o seu carácter cenográfico e efémero, sobrepondo-se a formas genéricas, estritamente funcionais. A separação entre o valor simbólico e o valor de uso, condição elementar do objecto de consumo, torna-se evidente, chegando a ser acentuada de forma violenta. O carácter falso da decoração sobrepõem-se ao carácter real e permanente da estrutura, expressando claramente as contradições entre o eclectismo histórico e os métodos construtivos contemporâneos e reduzindo a experiência física do edifício a uma intensa, expressiva e agressiva visualização.

A adopção de um vocabulário popular traz consigo uma outra dificuldade. Os elementos ordinários estão carregados de referências e conotações, muitas delas difíceis de identificar e controlar. Sendo certo que estes elementos aumentam o significado da obra arquitectónica através das alusões simbólicas, não é tão claro que esses significados possam ser controlados pelo arquitecto. Uma vez submerso na hipercomunicação comercial, é difícil ao arquitecto reconquistar a distância crítica que lhe permita construir um discurso original. A capacidade de T. S. Eliot e James Joyce de atribuir significados novos a expressões gastas, servindo-se da ironia e da descontextualização, foi para Venturi e Scott Brown uma descoberta importante. A alusão e a referência devem assumir um carácter metafórico, conquistando uma certa independência em relação ao referente e evitando redundar em analogias directas.

No seu *The Language of Post-Modern Architecture*, Charles Jencks apresenta os argumentos a favor deste tipo de atitude:

«A Post-Modern building is...one which speaks on at least two levels at once: to other architects and a concerned minority who care about specifically architectural meaning, and to the public at large, or the local inhabitants, who care about other issues concerned with comfort, traditional building and a way of life»¹⁰

Manfredo Tafuri, por outro lado, utilizando o exemplo do *edifício fantasma* do

⁹ Charles A. Jencks, «Post-Modern Architecture», 1977, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 309-316

¹⁰ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli, 1981, p. 6 (1.ª ed. 1977)

Benjamin Franklin Memorial (128 - página 120), defende:

«In place of *communication*, there is a flux of *information*; in place of architecture as language, there is an attempt to reduce it to a *mass medium*, without any ideological residues; in place of an anxious effort to restructure the urban system, there is a disenchanting acceptance of reality, bordering on extreme cynicism»¹¹

Mesmo antagônicos, ambos os argumentos reflectem características presentes na arquitetura dos autores. Apesar de lhes ser associada uma postura populista, Venturi e Scott Brown nunca abdicaram do seu lugar dentro do meio acadêmico e da defesa das suas convicções, mesmo quando as referências não conquistaram um afastamento crítico evidente em relação aos referentes. Peter Eisenman acusa-os de representar uma realidade inexistente¹² através de uma simbologia vazia, um simulacro da simulação, mas talvez outra coisa não fosse possível numa sociedade que se dedica a consumir os símbolos do próprio consumo.

¹¹ Manfredo Tafuri, «L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language», 1974, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 164

¹² Peter Eisenman «The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End», 1984, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 526

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MONOGRAFIAS

- ADAMS, Hazard (ed.), *Critical Theory since Plato*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992
- ALEXANDER, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge: Harvard University Press, 1964
- ARNELL, Peter, BICKFORD, Ted, BERGART, Catherine (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984
- ARSÉNE-HENRY, Charles, et al (eds.), *Hans Ulrich Obrist: Interviews: Volume 2*, Milano, Edizione Charta, 2010
- BANHAM, Reyner, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, London: Penguin Books, 1971
- BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995 (1.ª ed. 1970)
- BAUDRILLARD, Jean, *Les Objets Singuliers: Architecture et Philosophie*, Paris: Calmann-Lévy, 2002
- BLAKE, Peter, *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964
- BROWNLEE, David, DELONG, David, HIESINGER, Kathryn (eds.), *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates*, New Heaven: Yale University Press, 2001
- CAPELLA, Julli (ed.), *Oscar Tusquets Blanca Enciclopedia*, Barcelona: Electa, 2003
- DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, São Paulo: Colectivo Periferia, 2003 (1.ª ed. 1967)
- DEBORD, Guy, *Comments on the Society of the Spectacle*, London: Verso, 2002 (1.ª ed. 1988)
- DIAMONSTEIN, Barbaralee, *American Architecture Now II*, New York, Rizzoli, 1985
- EGBERT, Donald Drew, PERSONS, Stow (eds.), *Socialism and American Life: Volume 1*, Princeton: Princeton University Press, 1952
- EGBERT, Donald Drew, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton: Princeton University Press, 1980
- EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, Meridian Books, Inc., New York, 1955
- FRANCIS, Mark (ed.), *Les années pop: 1956-1968*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2001
- GALISON, Peter, THOMPSON, Emily (eds.), *The Architecture of Science*, Cambridge: The MIT Press, 1999
- GANS, Herbert, *The Levittowners*, London: Vintage Books, 1967
- GANS, Herbert, *Popular Culture and High Culture*, New York: Basic Inc, 1974
- HAYS, K. Michael (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: MIT Press, 1998
- HECKSCHER, August, *The Public Happiness*, New York: Atheneum Publishers, 1962
- HONNEF, Klaus, *Pop Art*, Köln, Taschen, 2005
- JACOBS, Jane, *Morte e Vida de Grandes Cidades*, São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1.ª ed. 1961)
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke

- University Press Books, 1990
- JENCKS, Charles, BAIRD, George (eds.), *Meaning in Architecture*, New York: George Braziller, 1969
- JENCKS, Charles, *What is Post-Modernism?*, London: Academy Editions, 1989
- KRACAUER, Siegfried, *The Mass Ornament*, Cambridge: Harvard University Press, 1995 (1.^a ed. 1963)
- MOOS, Stanislaus von, *Venturi, Scott Brown & associates: Buildings and projects*, 1986-1998, New York: The Monacelli Press, 1999
- MULAZZANI, Marco (ed.), *Giuseppe Vaccaro*, Milano: Electa, 2002
- NESBITT, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1996
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998 (1.^a ed. 1966)
- NORTH, Michael (ed.), *A Norton Critical Edition: T. S. Eliot: The Waste Land*, New York: Norton & Company, 2001
- PORTOGHESI, Paolo, *Depois da Arquitectura Moderna*, Lisboa: Edições 70, 1999
- REISMAN, David, *The Lonely Crowd*, New Haven: Yale University Press, 1969 (1.^a ed. 1961)
- SCHWARTZ, Frederic (ed.), *Venturi Scott Brown and Associates*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995
- SCOTT BROWN, Denise, *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990
- SCULLY, Vincent, *The Shingle Style and the Stick Style*, New Haven: Yale University Press, 1971 (1.^a ed. 1955)
- SPIER, Steven (ed.), *Urban Visions: Experience and Envisioning the City*, Liverpool: Liverpool University Press, 2002
- STEELE, Brett (ed.), *AA Words 4: Having Words: Denise Scott Brown*, London, AA Publications, 2009
- STEELE, James (ed.), *Architectural Monographs No 21: Venturi Scott Brown & Associates – On Houses and Housing*, London, Academy Editions, 1992
- TERÁN, Ben, BLÁZQUEZ, Juan (eds.), *Distorsiones Urbanas*, Madrid: Basurama, 2006
- THOMAS, George (ed.), *William L. Price: Arts and Crafts to Modern Design*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2000
- THOMAS, George, et al (ed.), *Frank Furness: The Complete Works*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1991
- VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, Catálogo: *Signs of Life: Symbols in the American City*, Washington DC: Aperture Inc., 1976
- VENTURI, Robert, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Cambridge: MIT Press, 1996
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and Systems: for a Mannerist Time*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard Uni. Press, 2004
- VINEGAR, Aron, *I Am a Monument on Learning in Las Vegas*, London: MIT Press, 2008
- WALKER, Enrique (ed.), *Lo Ordinario*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010
- WOLFE, Tom, *The Kandy-Colored Tangerine-Flake Streamline Baby*, London: Vintage, 2005 (1.^a ed. 1966)
- WOLFE, Tom, *From Bauhaus to Our House*, New York: Picador, 1981

TRABALHOS ACADÉMICOS

- AHLAVA, Antti, *Architecture in Consumer Society*, Helsinki: University of Art and Design, 2002
- BANDEIRA, Pedro, *Arquitetura Como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitetónicas*, Guimarães: Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007
- GOMES, Eurico, *A casa Venna Venturi ou a importância do significado no objecto arquitetónico*, Coimbra: Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2011
- SOUSA, Paulo Ricardo dos Santos, *Less is more: Less is a bore: I am a whore: What is what?*, Porto: Faup, 2011

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

- Arquitecturas Bis: 22, Barcelona: La Gaya Ciencia SA, 05/1978
- Art in America: 2, New York: Brant Publications, 04/1965
- Casabella: Rivista Internazionale di Architettura: 658, Milano: Electa, 07/1998
- Domus: 787, Milano: Editoriale Domus SPA, 11/1996
- Domus: 888, Milano: Editoriale Domus SPA, 01/2006
- Jornal dos Arquitectos: 207, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 09-10/2002
- Lotus International: 72, Milano: Electa, 05/1992
- Lotus International: 73, Milano: Electa, 09/1992
- Lotus Internacional: 74, Milano: Electa, 11/1992
- Lotus Internacional: 75, Milano: Electa, 02/1993
- MAS Context: Ownership: issue 13, Chicago: MAS Studio, 2012
- nu: imagem: #6, Coimbra: NUDA/AAC – Núcleo de Arquitectura, 12/2002
- Perspecta: vol. 12, Cambridge, The MIT Press, 1969
- Zodiac: 4, Milão: Zodiac Architecture, 09/1990
- Zodiac: 7, Milão: Zodiac Architecture, 03-08/1992
- Zodiac: 10, Milão: Zodiac Architecture, 12/1993
- Zodiac: 20, Milão: Zodiac Architecture, 1999

REFERÊNCIAS ONLINE

- Learning from Denise and Bob Venturi, <<http://www.metropolismag.com/html/vsba/index.html#introduction>>, [acedido a 20/03/2012 16:00]
- Reyner Banham Loves Los Angeles, <<http://vimeo.com/22488225>>, [acedido a 4/06/2012 22:00]
- VSBA: Venturi Scott Brown, <<http://venturiscottbrown.org/>>, [acedido a 16/09/2012 17:30]
- VSBA: Architects and Planners, <<http://www.vsba.com/>>, [acedido a 8/03/2012 15:30]

CRÉDITOS DAS IMAGENS

- 1 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 45
- 2 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 96
- 3 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 17
- 4 Ibidem, p. 33
- 5 Ibidem, p. 23
- 6 Ibidem, p. 25
- 7 Post Stick, <<http://poststick.com/wp-content/uploads/2012/06/la-rambla-la-rambla3.jpg>>, [acedido a 5/09/2012 16:44]
- 8 Tumblr, <<http://www.tumblr.com/tagged/ledoux.+project+for+a+gateway+bourneville>>, [acedido a 18/09/2012 15:35]
- 9 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 45
- 10 Ibidem
- 11 Ibidem, p. 48
- 12 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 169
- 13 BLAKE, Peter, *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 34-35
- 14 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 56
- 15 Flickr, <<http://www.flickr.com/photos/27655859@N06/6868985258/>>, [acedido a 18/09/2012 12:27]
- 16 BLAKE, Peter, *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 57
- 17 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 58
- 18 STEELE, James (ed.), *Architectural Monographs No 21: Venturi Scott Brown & Associates – On Houses and Housing*, London, Academy Editions, 1992, p. 23
- 19 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 67
- 20 Wikipedia, <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Rubin2.jpg>>, [acedido a 18/09/2012 12:20]
- 21 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 99

- 22 Ibidem, p. 90
- 23 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 76
- 24 Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Vue_%C3%A0_vol_d%E2%80%99oiseau_des_jardins_de_Versailles.jpg>, [accedido a 5/09/2012 17:45]
- 25 The Guardian, <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/sep/11/identify-greek-orders-architecture>>, [accedido a 18/09/2012 11:49]
- 26 The Institute at Palazzo Rucellai, <<http://www.palazzorucellai.org/StandardPage.aspx?id=8>>, [accedido a 18/09/2012 12:04]
- 27 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 7
- 28 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 50
- 29 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 80
- 30 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 103
- 31 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 99
- 32 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 31
- 33 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 110
- 34 Ibidem, p. 110
- 35 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 109
- 36 Ibidem
- 37 Ibidem, p. 110
- 38 Ibidem
- 39 Ibidem
- 40 Ibidem
- 41 MoMA, <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78465>, [accedido a 6/09/2012 11:01]
- 42 Tate Modern, <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-on-the-balcony-t00566>>, [accedido a 6/09/2012 10:57]
- 43 Musée d'Orsay, <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4089>, [accedido a 6/09/2012 10:58]
- 44 FRANCIS, Mark (ed.), *Les années pop: 1956-1968*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2001, p.
- 45 HONNEF, Klaus, *Pop Art*, Köln, Taschen, 2005, p. 41
- 46 BANHAM, Reyner, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, London: Penguin Books, 1971, p. 48
- 47 Ibidem, p. 222
- 48 WOLFE, Tom, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, New York: Picador, 2009
- 49 BANHAM, Reyner, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, London: Penguin Books,

- 1971, p. 98
- 50 Ibidem
- 51 Ibidem, p. 89
- 52 Fotomontagem do autor a partir das fotos: Bing Maps, <<http://binged.it/UeiJXa>>, [acedido a 6/09/2012 11:25]
- 53 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 27
- 54 BLAKE, Peter, *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 106-107
- 55 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 28
- 56 MAS Context: Ownership: issue 13, Chicago: MAS Studio, 2012, p. 31
- 57 Last.FM, <<http://www.lastfm.com.br/music/The+Beach+Boys/+images/5685755>>, [acedido a 6/09/2012 11:59]
- 58 Análise Indiscreta, <<http://analiseindiscreta.files.wordpress.com/2010/07/band-a-part.jpg>>, [acedido a 6/09/2012 12:01]
- 59 MAS Context: Ownership: issue 13, Chicago: MAS Studio, 2012, p. 20
- 60 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 26-27
- 61 Ibidem, p. 52
- 62 VINEGAR, Aron, *I Am a Monument on Learning in Las Vegas*, London: MIT Press, 2008, p. 75
- 63 Ibidem, p. 76
- 64 Future Modern, <<http://futuremodern.blogspot.pt/2009/06/andy-warhol-at-ferus-gallery-1962.html>>, [acedido a 17/09/2012 19:43]
- 65 HONNEF, Klaus, *Pop Art*, Köln, Taschen, 2005, p. 89
- 66 BLAKE, Peter, *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 108
- 67 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 8
- 68 Ibidem, p. 17
- 69 Ibidem, p. 82
- 70 Ibidem, p. 52
- 71 Ibidem, p. 49
- 72 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Catálogo: Signs of Life: Symbols in the American City*, Washington DC: Aperture Inc., 1976, p. 11
- 73 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 71
- 74 Ibidem, p. 65
- 75 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 59
- 76 MAS Context: Ownership: issue 13, Chicago: MAS Studio, 2012, p. 23-25
- 77 VINEGAR, Aron, *I Am a Monument on Learning in Las Vegas*, London: MIT Press, 2008, p. 19
- 78 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 117

- 79 Ibidem
- 80 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 15
- 81 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 117
- 82 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 17
- 83 Ibidem, p. 115
- 84 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 118
- 85 Ibidem
- 86 Ibidem
- 87 Ibidem
- 88 Ibidem
- 89 Ibidem, p. 119
- 90 Ibidem, p. 100
- 91 Ibidem, p. 96
- 92 Kroutchev Planet Photo, <<http://theworldofphotographers.wordpress.com/2011/07/06/hanson-duane-sculptor/>>, [acedido a 7/09/2012 10:07]
- 93 Pleasant Family Shopping, <http://pleasantfamilyshopping.blogspot.pt/2012/08/randhurst-is-50_16.html>, [acedido a 6/09/2012 19:52]
- 94 HONNEF, Klaus, *Pop Art*, Köln, Taschen, 2005, p. 67
- 95 Screen Insight, <<http://screeninsight.blogspot.pt/2012/02/blow-up-michelangelo-antonioni-1966.html>>, [acedido a 6/09/2012 11:49]
- 96 The Movie Brothers, <<http://themoviebros.files.wordpress.com/2011/12/videodrome-1983-04-g.jpg>>, [acedido a 7/09/2012 10:21]
- 97 I Love Hot Dogs, <<http://ilovehotdogs.net/post/212992217/network-1976-nothings-gonna-stop-us-now>>, [acedido a 7/09/2012 10:30]
- 98 Flickr, <<http://www.flickr.com/photos/53035820@N02/6814358550/in/set-72157629529716033>>, [acedido a 7/09/2012 10:52]
- 99 I Love Hot Dogs, <<http://ilovehotdogs.net/post/212992217/network-1976-nothings-gonna-stop-us-now>>, [acedido a 7/09/2012 10:43]
- 100 SOUSA, Paulo Ricardo dos Santos, *Less is more: Less is a bore: I am a whore: What is what?*, Porto: Faup, 2011, p. 137
- 101 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 27
- 102 ArchDaily, <<http://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn/kielbryant/>>, [acedido a 7/09/2012 12:21]
- 103 ArchDaily, <<http://www.archdaily.com/83071/ad-classics-national-assembly-building-of-bangladesh-louis-kahn/parliament5/>>, [acedido a 7/09/2012 12:17]
- 104 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 71
- 105 Ibidem, p. 74
- 106 BLAKE, Peter, *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*, New

- York: Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 104
- 107 BANHAM, Reyner, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, London: Penguin Books, 1971, p. 112
- 108 Ibidem, p. 119
- 109 Ibidem, p. 61
- 110 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 65
- 111 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 107
- 112 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 80
- 113 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 76
- 114 Ibidem, p. 86
- 115 Villa La Rotonda, <<http://www.villalarotonda.it/en/larotondadelpalladio.htm>>, [accedida a 19/09/2012 23:22]
- 116 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 63
- 117 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972, p. 77
- 118 Ibidem
- 119 VENTURI, Robert, *Complexity and Contradition in Architecture*, New York: Museum Modern Art & Graham Foundation, 1966, p. 18
- 120 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, Catálogo: *Signs of Life: Symbols in the American City*, Washington DC: Aperture Inc., 1976, p. 4
- 121 STEELE, James (ed.), *Architectural Monographs No 21: Venturi Scott Brown & Associates – On Houses and Housing*, London, Academy Editions, 1992, p. 88
- 122 ArchDaily, <http://www.archdaily.com/130389/interview-robert-venturi-denise-scott-brown-by-andrea-tamas/01_ferry-terminal-day-skyline-01-vsba/>, [accedido a 7/09/2012 13:32]
- 123 SCOTT BROWN, Denise, *Urban Concepts*, London: Architectural Design, 1990, p. 35
- 124 Architizer Blog, <http://www.architizer.com/en_us/blog/dyn/47351/new-board-game-gives-you-the-thrills-and-chills-of-urban-renewal/>, [accedido a 7/09/2012 13:43]
- 125 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, Catálogo: *Signs of Life: Symbols in the American City*, Washington DC: Aperture Inc., 1976, p. 19
- 126 Ibidem, p. 6
- 127 ARNELL, Peter, et al (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984: Robert Venturi and Denise Scott Brown*, New York: Harper & Row Publishers Inc., 1984, p. 95
- 128 Ibidem, p. 73
- 129 WOLFE, Tom, *From Bauhaus to Our House*, New York: Picador, 1981, p. 110
- 130 Time Magazine, <<http://www.time.com/time/covers/0,16641,19790108,00.html>>, [accedido a 7/09/2012 14:03]
- 131 Christie's, <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5145152>, [accedido a 19/09/2012 22:04]
- 132 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*,

- Cambridge: MIT Press, 1972, p. 65
- 133 WOLFE, Tom, *From Bauhaus to Our House*, New York: Picador, 1981, p. 102
- 134 Ibidem, p. 104
- 135 ArchDaily, <<http://www.archdaily.com/63267/ad-classics-house-vi-peter-eisenman/njit4connects/>>, [acedido a 7/09/2012 15:49]
- 136 BROWNLEE, David, DELONG, David, HIESINGER, Kathryn (eds.), *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, New Heaven: Yale University Press, 2001
- 137 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and Systems: for a Mannerist Time*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard Uni. Press, 2004
- 138 VENTURI, Robert, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Cambridge: MIT Press, 1996, p. 207
- 139 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and Systems: for a Mannerist Time*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard Uni. Press, 2004
- 140 VENTURI, Robert, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Cambridge: MIT Press, 1996, p. 207
- 141 Ibidem
- 142 Arts Magazine, <<http://www.artsmagazine.com/wp-content/uploads/2010/01/3Village-Street-Hotel-in-Nikko-Japan-.jpg>>, [acedido a 7/09/2012 16:03]
- 143 The American Institute of Architects, <<http://www.aia.org/akr/Resources/Images/AIAP035342>>, [acedido a 7/09/2012 16:07]