



De Palladio a Oldenburg: simbolismo e comunicação nos projetos de casas de Robert Venturi e Denise Scott-Brown

From Palladio to Oldenburg: symbolism and communication in Robert Venturi and Denise Scott-Brown's houses

Dely Soares Bentes*

Resumo

A partir das análises críticas realizadas por Alan Colquhoun, em 1978, e Rafael Moneo, em 2004, sobre a produção dos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott-Brown, propomos uma investigação das modificações observadas na produção dos arquitetos, em especial nas casas unifamiliares. Para tanto, examinaremos quatro projetos residenciais procurando relacioná-los com a obra teórica dos arquitetos, desde as primeiras ideias lançadas por Venturi em Complexidade e contradição em arquitetura até a virada populista que, já em parceria com Scott-Brown e Steven Izenour, se corporifica no texto pop de Aprendendo com Las Vegas. Buscaremos também nos condicionantes culturais da época – olhando principalmente através da lente comunicativa de Marshall McLuhan – justificativas para as mudanças observadas nos fundamentos conceituais e a maneira com que se traduziram em operativas projetuais que eventualmente impactaram na produção da dupla de arquitetos.

Palavras-chave: Venturi e Scott-Brown. Arquitetura pop. Sociedade de consumo. Arquitetura residencial.

Abstract

From the critical analyses conducted by Alan Colquhoun in 1978 and Rafael Moneo in 2004 on the production of the architects Robert Venturi and Denise Scott-Brown, we propose an investigation of the modifications observed in their work, especially in single-family homes. For this purpose, we will examine four residential projects in an attempt to associate them with the theoretical production of those architects, from the first ideas expressed by Venturi in Complexity and contradiction in architecture to the populist turn that, in partnership with Scott-Brown and Steven Izenour, is embodied in the pop text of Learning from Las Vegas. We will also search, in the cultural determinants of the time - looking mainly through the communicative lens of Marshall McLuhan - justifications for the changes observed in the conceptual foundations and the way in which they translated into projective operatives that eventually impacted on the production of the couple of architects.

Keywords: Venturi e Scott-Brown. Pop architecture. Consumer society. Popular culture.

* Doutoranda no PROARQ – FAU/UFRJ, desde 2017. Possui Mestrado em Arquitetura na mesma instituição desde 2006. Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Santa Úrsula (1999). Tem experiência profissional e acadêmica na área de Arquitetura, com ênfase em projetos, teoria e crítica. Professora desde 2009 na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Dois autores e uma intriga

Duas publicações são o ponto de partida para o que propomos neste artigo. Em momentos diferentes e através de narrativas distintas, dois autores - Alan Colquhoun e Rafael Moneo - observam a mudança que ocorre na produção, tanto teórica quanto prática, de Robert Venturi. Portanto, tendo como elementos norteadores os textos “Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin” publicado por Colquhoun originalmente na revista *Oppositions* 14, de 1978, e o capítulo que Moneo dedica ao casal Venturi e Scott Brown no seu livro de 2004, *Inquietação teórica e estratégia projetual*, construiremos o enredo que dará estrutura à nossa narrativa.

Buscaremos, ainda, rever os condicionantes culturais que possam ter influenciado nessa mudança de postura, além de alterações internas e conceituais dos próprios arquitetos. Nesse caso, o filtro que iremos aplicar é o da comunicação, em especial através da publicação de Marshall

McLuhan, *Os meios de comunicação como extensões do homem*, de 1964.

O sociólogo canadense, nesse livro que se tornaria um ícone da sociedade capitalista midiática que se firmava cada vez mais a partir da segunda metade do século XX, propõe que o meio através do qual a mensagem é transmitida é, ele próprio, o conteúdo da mensagem em si. Desse modo, o carro, a casa, a roupa, são reconhecidos como potentes meios de comunicação, o que Pierre Bourdieu (1992) reiteraria, anos mais tarde, ao dissertar sobre o capital simbólico, igualmente contido nesse grande sistema de signo e significado.

Tendo apresentado os personagens e o cenário, passaremos à exibição das provas que concluem a nossa investigação. Através da análise dos projetos de quatro casas: Casa de praia, de 1959; Casa Vanna Venturi, de 1961; Casas Trubek e Wislocki, de 1970 e a Casa Delaware, de 1978, serão bus-

cadadas as evidências das mudanças sinalizadas por Colquhoun e Moneo em suas apreciações sobre a obra de Robert Venturi e Denise Scott-Brown.

Cenário

O Capitalismo tardio, terceiro estágio do capitalismo, inaugurado a partir da retomada da produção e do consumo verificados no pós II Guerra, prepara os antecedentes, segundo Frederic Jameson, para uma nova organização da sociedade pós-industrial: o pós-modernismo.

A preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da Guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidos. (JAMESON, 2002, p. 23)¹

No campo da arquitetura, desde 1945, segundo Montaner, já havia a percepção do esgotamento da fórmula do Movimento Moderno, especialmente no que se refere à sua falta de empatia para com o público e à sua incapacidade em comunicar sentimentos e sensações então tão caras aos indivíduos, como proteção, segurança e privacidade. (MONTANER, 2001)

Mas o contexto que facilitou a abertura de novas possibilidades pode ser explicado pelo que Ignasi Solà-Morales identifica como a substituição

do paradigma tecnológico-psicológico, que se instalara no início do século XX, pelo paradigma da história:

A partir de diferentes instâncias, o paradigma tecnológico-psicológico entra em crise nos anos cinquenta. Em nome da fenomenologia, do humanismo, da antropologia e da história crítica, assistimos ao desmonte do edifício racional-técnico-social em que se estruturava a chamada arquitetura moderna. (...) a história encontrava o caminho livre e desimpedido para ocupar um lugar na fundamentação teórica da arquitetura. Um novo paradigma, agora sim histórico, constituirá o fundamento teórico da arquitetura durante mais de vinte anos. (SOLÀ-MORALES, 2003, p.3)

O pensamento estruturalista e semiológico, a partir dos anos 1960, torna-se relevante, sobrepujando-se ao pensamento humanista que caracterizou a década anterior, muito baseado no desenvolvimento que as ciências sociais, a psicologia e a antropologia haviam adquirido naqueles anos. No entanto, essas disciplinas são também antecedentes e contextualizam o período de mudanças radicais que se iniciaria. Mais tarde, Jean François Lyotard identificaria nesse momento a coexistência de vários jogos de linguagem em função de tecnologias da comunicação e da informação. (LYOTARD, 2009).

Colquhoun insere o estruturalismo como oposi-

1 No original: “Desde distintas instancias, el paradigma tecnológico-psicológico entra en crisis em los años cincuenta. El nombre de la fenomenologia, del humanismo, de la antropologia y de la historia crítica, assistimos al desmonte del edificio racional-técnico-social que estructuraba la llamada arquitectura moderna. (...) la historia encontraba el camino expedito para ocupar um lugar em el fundamentación teórica de la arquitectura. Um nuevo paradigma, ahora sí que histórico, constituirá el fundamento teórico de la arquitectura durante más de veinte años.”

ção ao funcionalismo e expressionismo formal, que pressupunha, à arquitetura modernista do período da reconstrução, a ideia de que a forma do edifício deveria expressar a sua função.

Na década de 60 (...) disponibilizou-se uma arma de ataque contra o funcionalismo (...). Era o “estruturalismo” inaugurado por Ferdinand de Saussure e desenvolvido de várias maneiras por Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes. De acordo com essa abordagem, a capacidade dos signos de transmitir significado, em qualquer que seja seu sistema, depende de uma estrutura arbitrária e convencional de relações dentro de um determinado sistema (...). A aplicação desse modelo linguístico à arquitetura permitiu que a “função” fosse vista como a falsa reificação e naturalização de um conjunto de valores culturalmente determinados que podem ou não ser considerados como parte do sistema de significação constituído por um edifício. (COLQUHOUN, 2004, p.232)

A partir da influência do linguista e filósofo Ferdinand de Saussure, o pensamento estruturalista vem propor a aplicação dos códigos de funcionamento da própria língua de maneira a construir sistemas de pensamento baseados na linguagem e na significação. Assim, termos derivados da linguística, como gramática, semântica, sintaxe, metáfora, analogia entre outras, passam a fazer parte do vocabulário utilizado para formulação de hipóteses que termina por se estender à teoria da

arquitetura.

A arte Pop de certa maneira antecipa as modificações que viriam a acontecer na arquitetura e, desse modo, também termina por contextualizá-las. Claro que a sua aparição está igualmente possibilitada pelos antecedentes anteriormente elencados. Mike Featherstone enumera algumas características que definem a pós modernidade nas artes:

(...) a abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana, a derrocada da distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura de massa/ popular; uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, pastiche, ironia, diversão e a celebração da “ausência de profundidade” da cultura; o declínio da originalidade/ genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser somente repetição. (FEATHERSTONE, 1995, p.25)

A partir de uma sociedade de consumo plenamente instalada, estabelece-se a lógica da Indústria Cultural - pela definição de Adorno, a exploração, com fins comerciais e econômicos, de bens considerados culturais. (ADORNO e HORKHEIMER, 1973). Olhando por esse prisma, nada mais natural que a arte tome esse atalho e, ainda que por um viés crítico a esse funcionamento, passe a incorporar, elevando à categoria de obra de arte, objetos cotidianos e banais, como as latas de sopa de Andy Warhol, as histórias em quadrinhos de Roy

Lichtenstein ou os hambúrgueres hiper dimensionados de Claes Oldenburg.

Quando McLuhan postula a indissociabilidade entre o homem e esse caldo cultural e posiciona a sociedade midiática como amplamente definida pelo consumo de imagens e de mensagens codificadas, não resta muita alternativa à arquitetura senão sucumbir à posição de mercadoria, de objeto consumível e comunicável. Solá- Morales identifica de maneira muito clara esse fenômeno:

Marshall McLuhan completou este quadro teórico com uma afirmação da comunicação por meio de imagens como o novo núcleo da realidade em uma cultura que passou da produção de objetos para a produção de mensagens. O chamado à conversão pansemiótica proporcionou, em McLuhan, o suporte teórico para a produção de arquiteturas efêmeras, instantâneas, em mudança, puramente comunicacionais. (SOLÀ-MORALES, 1997, p.126)²

O resultado em termos de teoria e prática arquitetônica se configuraria na polifonia de respostas e possibilidades interpretativas convenientemente organizadas sob o rótulo unificador do pós-modernismo. O que propomos agora é demonstrar de que maneira esses antecedentes forjaram a resposta americana a esses questionamentos e mudanças, em especial na figura do arquiteto Robert Venturi.

Colquhoun identifica na tese da Complexidade e

contradição de Robert Venturi os ecos do que Lyotard enxerga nas sociedades pós-industriais. Segundo acredita, a fragmentação, o pluralismo e a indeterminação se revelam na atitude de Venturi em relação à tradição e reverberam, de forma contundente, na sua arquitetura. (COLQUHOUN, 2004).

O Venturi de Complexidade e Contradição

Além dos condicionantes da época, é possível identificar em Robert Venturi influências pessoais que ajudam a definir seu pensamento teórico e a manifestação do mesmo em sua prática. Dentre elas, algumas são explícitas e Venturi as referencia sem pudor. De T.S. Eliot assimila a ideia de crítica e de tradição artística como sendo uma continuidade filtrada das preexistências herdadas, o que o próprio autor aponta no prefácio de sua primeira publicação (VENTURI, 1995).

Também de um poeta e crítico literário, William Empson, autor de *Seven Types of Ambiguity*, publicado em 1930, Venturi retira parte da construção de seu pensamento sobre a complexidade e a ambiguidade que acredita serem necessárias para a arquitetura. Essa é mais uma referência confessa do que propõe em *Complexidade e Contradição* (VENTURI, 1995). No capítulo em que trata da ambiguidade, se apoia em Empson para discorrer sobre essa qualidade, comparando a arquitetura à poesia. Não por acaso, tendo em vista o exposto anteriormente, duas das importantes inspirações confessadas de Venturi estão

2 No original: “Marshall McLuhan completed this theoretical picture with an affirmation of communication by means of images as the new core of reality in a culture that had moved from the production of objects to the production of messages. The call to pansemiotic conversion provided, in McLuhan, the theoretical support for the production of ephemeral, instant, changing, purely communicational architectures.”

no campo da poesia e da linguística.

A sua consciência sobre a sociedade em mudança era bastante consistente. São muitas e frequentes as menções que faz ao texto do sociólogo August Heckscher, autor de *The Public Happiness*, de 1962. Nesse livro o autor procura traçar um panorama do que vinha acontecendo com a sociedade americana desde os anos 1950: a lógica do consumo, a dependência do automóvel, o papel feminino. (MONTANER, 2015)

Os reflexos de sua formação também podem ser sentidos, em especial no seu livro inaugural, *Complexidade e contradição em arquitetura*. Embora a publicação ocorra em 1966, a maior parte do livro fora escrito ainda em 1962, como pontuado pelo próprio autor nos agradecimentos da primeira edição. (1995).

Os anos anteriores certamente foram os de gestação dos pensamentos que lá estão apresentados e toda a sua trajetória acadêmica e profissional, além do contexto cultural em que vivia, ajudaram a moldar o seu pensamento. Portanto, a formação em Princeton, o contato próximo com Louis Kahn, a bolsa de estudos em Roma - que lhe permitiu excursionar pela Europa por dois anos -, os projetos que desenvolvia nesse período, verdadeiros campos de prova para a teoria que vinha construindo, formam o caldo de cultura do que apresenta em seu livro seminal.

O “suave manifesto” de Venturi (1995), exaltado por Vincent Scully como o “mais importante livro escrito sobre criação e produção de arquitetura desde *Vers une Architecture*, de Le Corbusier”³, vai buscar em projetos do passado a confirmação de suas ideias sobre arquitetura. Desse modo, a ambiguidade, a complexidade e outros conceitos que desenvolve ao longo do texto, são exemplificados através de obras de Borromini, Palladio, Michelangelo, Lutyens e também de Le Corbusier e Louis Kahn.

Não se deve estranhar que Corbusier e Kahn estejam entre os exemplos que Venturi utiliza para justificar e comprovar sua tese. O que ele rechaça é o modernismo extemporâneo, que se prolongou além do que deveria e, portanto, já não mais responde ao que a sociedade contemporânea (ao momento em que formula seu pensamento) demanda. É o estilo internacional de Mies, a padronização excessiva dos edifícios anônimos, que são o alvo de seu repúdio.

E o que defende, em contrapartida, é a inclusão de significados que tornem a arquitetura explicativa. Para Montaner, “Venturi reduz a arquitetura a um fenômeno de percepção, a um jogo de formas que nos transmitem mensagens e ideias através de nossos sentidos” (MONTANER, 2001, p.156). A sua percepção dos mecanismos de produção de significados provenientes da arte pop também não lhe são indiferentes e Venturi sugere que os arquitetos, tal como os artistas pop, busquem na

3 Essa frase faz parte da conhecida introdução que Vincent Scully fez ao livro de Venturi, *Complexidade e contradição em arquitetura* (1995).

aparente frivolidade do dia-a-dia a sua maior fonte de significados.

A pop art demonstrou que esses elementos vulgares são, com frequência, a principal fonte da variedade e da vitalidade ocasionais de nossas cidades e que não é sua banalidade ou vulgaridade enquanto elemento que favorece a banalidade ou vulgaridade da cena toda, mas, pelo contrário, suas relações contextuais de espaço e escala. (VENTURI, 1995, p.50)

Colquhoun, porém, é cauteloso ao fazer a leitura de Complexidade e Contradição. Ele questiona a maneira como Venturi trata os exemplos históricos, sem contextualizá-los, como se estivessem disponíveis em um catálogo para serem usados de acordo com o significado que o arquiteto pretendesse evocar. Nesse sentido, a dimensão semântica que ele quer enaltecer paira em uma categoria supra-histórica. (COLQUHOUN, 1998). Solá-Morales corrobora essa visão.

Para Venturi, o contextualismo não encoraja mais do que pequenas mudanças de ênfase e a sobrevivência de uma espécie de classicismo difuso - popular, cultural, cortês ou doméstico - não é senão a manifestação, em termos linguísticos, da condição central da arquitetura como uma meditação reflexiva em um mundo de palavras já escritas. (SOLÁ-MORALES, 1997, p.99)⁴

A leitura crítica que Colquhoun e Morales fazem anos mais tarde, em 1978 e 1997 respectivamente, pode ter validade, mas é importante enxergar a proposta de Venturi no momento em que é apresentada. Como se refere Moneo, uma “brisa fresca que varria a dependência da doutrina estabelecida pelas vanguardas” (MONEO, 2008, p.54), uma possibilidade de lançar novos olhares à teoria e à prática arquitetônica.

É, portanto, o amálgama formado por todas aquelas influências e inspirações que forjam o Venturi inicial de Complexidade e Contradição. Os seus projetos anteriores e concomitantes ao período que reúne seus pensamentos na sistematização desse texto seminal se prestam para colocar em xeque a difícil tarefa de construir um pensamento e uma obra que sejam compatíveis e coerentes.

O Venturi com Scott-Brown

Contudo, como é natural em todo processo de amadurecimento de ideias, Venturi se transformou. Novos olhares e conhecimentos se somaram e ele próprio, ao escrever a nota à segunda edição de seu primeiro livro, adverte que o mesmo deveria ser lido como “um documento de seu tempo, mais histórico do que tópico” (VENTURI, 1995). Do mesmo modo, seus comentadores também atentaram para essa modificação. Colquhoun, em 1978, portanto seis anos após a publicação de seu segundo escrito, Aprendendo

4 No original: “For Venturi, contextualism similarly encourages no more than slight shifts of emphasis, and the survival of a species of diffuse classicism – popular, cultured, courtly, or domestic – is nothing other than the manifestation, in linguistic terms, of the central condition of architecture as a reflexive meditation on a world of already written words.”

com Las Vegas, faria a seguinte observação no artigo publicado na revista *Oppositions*:

Não foi dada atenção suficiente à mudança no pensamento de Robert Venturi entre sua publicação de *Complexidade e Contradição em Arquitetura* em 1966 e sua publicação, com Denise Scott-Brown e Steven Isenour (sic), de *Aprendendo com Las Vegas*, em 1972. (...) A mudança não é total. Há muitos conceitos comuns aos dois livros; A alteração do ponto de vista é muitas vezes mais uma ênfase do que a introdução de pensamentos radicalmente novos. As ideias secundárias no primeiro livro tornaram-se principais no segundo. Mas essa mudança de ponto de vista é, no entanto, significativa, e está refletida no trabalho. (COLQUHOUN, 1998, p.177)⁵

Montaner é categórico em creditar a mudança no modo de pensar de Robert Venturi à influência de Denise Scott-Brown (MONTANER, 2015). Em sua opinião, foi a arquiteta sul africana quem aproximou Venturi das questões urbanas e sociológicas, a que o trabalho teórico e projetual, agora da dupla, passaria a responder. De fato, a formação de Scott-Brown na efervescente Londres da década de 1950, seu contato com o *Independent Group*⁶ durante o período que esteve concluindo a sua graduação na AA (*Architectural Association*), não deve ser desconsiderado.

De fato, foi Scott-Brown quem primeiro teve contato com Las Vegas, enquanto lecionava pla-

nejamento urbano na UCLA, na Califórnia. E foi depois de apresentar a cidade a Venturi que, já como professores em Yale em 1968, resolveram, juntamente com Steven Isenour, organizar o seminário que daria origem ao livro *Aprendendo com Las Vegas*. A metodologia, sistematicamente dividida em etapas, incluía, além de extensa revisão bibliográfica, um período de imersão de dez dias em Las Vegas.

Os professores, acompanhados de 13 alunos buscavam então respostas para um modelo de ocupação que era novo e desconhecido para os arquitetos e urbanistas – os *urban sprawls* (espalhamentos urbanos). Dado o ineditismo do fato, procuravam em campo pistas para o que estava acontecendo e o modelo de cidade e de arquiteturas que vinham se configurando nessas áreas recém-ocupadas.

O que propunham, além disso, era uma nova metodologia de ensino, que visava a transformar o ateliê tradicional e prover os arquitetos de um olhar menos preconceituoso e mais aberto a “aprender com” os ambientes construídos. Apesar de terem recebido muitas críticas, o resultado dessa pesquisa foi finalmente publicado no livro homônimo de 1972 (VENTURI, SCOTT-BROWN, IZENOUR, 2003).

Tanto Alan Colquhoun quanto Rafael Moneo identificam a virada populista na obra de Venturi entre a primeira e a segunda publicações; porém, Moneo nos relembra que a declaração em favor

5 No original: “Sufficient attention has not been given to the change in Robert Venturi’s thought between his publication of *Complexion and Contradiction in Architecture* in 1966 and his publication, with Denise Scott-Brown and Steven Isenour (sic), of *Learning from Las Vegas* in 1972. (...) The change is not total. There are many ideas that are common to the two books; the alteration of viewpoint is often more one of emphasis than of the introduction of radically new concepts. Ideas which were secondary in the first book become guiding ideas in the second. But this shift of viewpoint is nonetheless significant, and it is reflected in the work.”

6 O Independent Group foi uma associação de artistas e arquitetos, capitaneados por Alison e Peter Smithson (arquitetos ingleses ligados ao neobrutalismo britânico) que se estabeleceu em Londres entre 1952 e 1956. Além deles, outros nomes como Reyner Banham também fizeram parte do coletivo que tinha por objetivo levar a arte para as grandes massas, especialmente através dos novos meios de produção gráfica.

da Main Street, que aparece no final de Complexidade e Contradição, soa como “uma premonição” (MONEO, 2008, p.58). Não só há referência à Main Street e a Las Vegas, como também o há em relação à *Levittown*⁷ (VENTURI, 1995).

Em 1967 o sociólogo Herbert Gans, referência explícita da dupla de arquitetos, publicou um livro chamado *The Levittowners; ways of life and politics in a new suburban community* (GANS, 1982), fruto de uma pesquisa etnográfica que conduziu enquanto morou por três anos na comunidade de Nova Jérsei. Segundo Scott-Brown, foi ele quem os impulsionou para a cidade existente, para buscar no que já estava construído e ocupado o que precisariam aprender de maneira a construir o seu repertório projetual em bases mais realistas.⁸

Portanto, depois do seminário de *Las Vegas*, outra atividade semelhante foi realizada pelo casal com estudantes de Yale, em 1970. Dessa vez a

ideia era “aprender com” os subúrbios residenciais americanos. E para isso, o destino escolhido foi a comunidade Levittown da Pensilvânia. Além de menos conhecido, esse seminário é também bem menos documentado que o de *Las Vegas*. O produto da sua pesquisa jamais foi integralmente publicado, tal como o primeiro, embora fosse intenção inicial sistematizar seus resultados.

Em 1976 foi realizada a exposição *Signs of life: symbols in the american city* (Sinais de Vida: símbolos na cidade americana) na Renwick Gallery, em Washington, D.C. Nela, parte do material levantado foi exposto e alguns artigos foram publicados explorando a conexão com o tema do simbolismo, questão central da teoria do casal Venturi e Scott Brown. Nessa exposição, os autores buscaram identificar principalmente as mudanças que os moradores haviam realizado nas casas de forma a adicionar-lhes simbolismos e distinção, à maneira de McLuhan e Bourdieu (Figuras 1 e 2).

7 Levittown foi um conjunto de comunidades planejadas construídas por uma firma chamada Levitt & sons. Foram os primeiros e maiores subúrbios construídos em massa para atender à demanda de moradia do pós-guerra. (havia, inclusive, planos especiais para veteranos). Foram construídos na Pensilvânia (1952), Nova Iorque (1957), Nova Jérsei (1958) e Porto Rico (1963).

8 Vale mencionar que desde a década de 1940, os Estados Unidos vinham adotando uma política de renovação urbana. Inicialmente bem vista, já na década de 1960 havia gerado uma série de opiniões controversas. O conjunto habitacional de Pruitt-Igoe, cuja demolição Charles Jencks utiliza como metáfora para a “morte” da arquitetura moderna, fora fruto de uma dessas iniciativas patrocinadas pelo Estado.

Figuras 1 e 2. Cenários da Exposição *Signs of life*. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.



9 O conceito do galpão decorado é proposto no segundo livro de Venturi, *Aprendendo com Las Vegas*. A ideia é que as questões funcionais e programáticas do edifício sejam resolvidas da maneira mais conveniente ao espaço e à estrutura e que o simbolismo seja resolvido com a aplicação de adornos e ornamentos de forma independente.

10 No original: “according to which the architect should abjure architectural qualities of space and structure and concentrate instead on symbolic content”

11 Os “patos” a que se referem são a maneira que chamam o tipo de projetos em que o simbolismo está expresso no edifício como um todo, e não independentemente como no “galpão decorado” que propõem como alternativa melhor ao tipo de arquitetura que compromete a função e o programa em prol de conseguir uma forma que expresse o simbolismo do edifício.

Esse olhar para a vontade dos clientes e do papel do arquiteto como um intérprete dos desejos de seus contratantes é o que os críticos assinalam como principal indício do novo viés populista que a publicação de *Aprendendo com Las Vegas* veio acrescentar ao trabalho do casal.

Porém, além disso, a outra grande modificação que Alan Colquhoun aponta entre o Venturi inaugural e o que retira os ensinamentos de *Las Vegas* está relacionada justamente com a fraqueza que o próprio autor identifica na sua primeira teoria. A *mea culpa* que faz sobre a impossibilidade de aplicar o que preconizara em *Complexidade e contradição* em seus projetos posteriores, parece deferir um golpe mortal sobre toda sua especulação inicial. (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003).

No entanto, o que Colquhoun observa, de maneira muito perspicaz, é que esse é apenas um artifício para reforçar a sua nova hipótese do “galpão decorado”⁹ “de acordo com a qual o arquiteto deve renunciar qualidades arquitetônicas de espaço e estrutura e concentrar-se em vez disso, no conteúdo simbólico” (COLQUHOUN, 1998, p.17)¹⁰. E ele completa reiterando que o argumento do “galpão decorado” já estava presente no primeiro livro.

Lá Venturi havia estabelecido que a ligação entre um edifício e sua substância é apenas indireta, o que deixa por terra a máxima modernista de que a “forma segue a função”. Apesar disso, ele reconhece a interdependência dos dois. Mas o

que Colquhoun observa é que em *Aprendendo com Las Vegas*, ao utilizarem a imagem do frontispício da catedral medieval como um outdoor totalmente independente do edifício que lhe segue – “a Catedral de Amiens é um outdoor com um edifício atrás” (VENTURI ET. AL., 2003, p.139) -, ocorre um enfraquecimento da tensão entre o real e o aparente, uma das possíveis complexidades da arquitetura (COLQUHOUN, 1998, p.179).

O “galpão decorado”, edifício em que função e significado estão resolvidos isoladamente, de maneira que ambos possam atender da melhor forma as necessidades programáticas, é uma crítica direta ao expressionismo de arquitetos como Paul Rudolph, que procuravam fazer com que a forma de cada edifício pudesse expressar o seu conteúdo, transformando, segundo Venturi, todo o edifício em um símbolo.

Colquhoun, contudo, é muito incisivo ao identificar que alguns projetos daquele período (ele escreve em 1978) mais parecem “patos”¹¹ que “galpões”, o que lhe permite questionar a possibilidade de generalização da ideia do “galpão decorado”. Ele parece funcionar muito bem, diz o crítico, onde o programa demanda economia e racionalidade construtiva, mas que ainda assim seja necessário o simbolismo. Ou seja, edifícios comerciais, públicos, na opinião do teórico britânico.

Contudo, o ponto central de sua análise em favor de nossa argumentação é quando ele sublinha a

mudança significativa que teria se apresentado entre os projetos iniciais e os posteriores no que diz respeito ao programa de casas. Algumas de suas casas recentes, ele diz, mais parecem “patos”, o que não ocorria nos primeiros exemplos, onde “as referências históricas eram mais fragmentárias e generalizadas, e se referiam menos ao romanticismo vernacular do que à tradição clássica.” (COLQUHOUN, 1998, p.181)¹².

Nos projetos inaugurais, os edifícios públicos e privados pareciam ser pensados como veículos para uma maior complexidade em que espaço, estrutura e simbolismo, funcionavam de forma sistêmica. Nos mais recentes, Colquhoun identifica um tratamento diferente para os programas.¹³ Mas sobre os projetos de residências, o foco de nossa investigação aqui, ele é categórico em identificar a mudança que ocorrera na produção da firma de arquitetos:

Em encomendas de um tipo mais doméstico há a impressão de que os arquitetos se identificam com os sentimentos nostálgicos dos seus clientes e lhes oferecem edifícios cuja organização interior e a expressão exterior falam a mesma língua e se esforçam em recriar uma mesma atmosfera. Os detalhes vernaculares e os *chintzes*¹⁴ reconfortantes são o resultado de certa cumplicidade entre arquiteto e cliente, e se o arquiteto ainda reivindica alguma ironia, essa não é forte o suficiente para subverter os valores que o cliente vê refletidos e tornados possíveis

no edifício. (COLQUHOUN, 1998, p.182)¹⁵.

É perceptível o tom irônico da fala do inglês diante do viés populista que os projetos passam a assumir. Venturi e Scott-Brown, por outro lado, parecem se esforçar para maximizar o simbolismo de seus edifícios, para tornar a comunicação mais fácil, ainda que para isso seja necessário projetar algo “feio e banal”¹⁶.

Quatro projetos e uma mensagem

Na etapa final de nossa argumentação iremos discorrer sobre os projetos escolhidos para representar o percurso que acreditamos que Robert Venturi e Denise Scott-Brown empreenderam para alcançar o nível de comunicação que almejavam. O que balizou a escolha dos quatro¹⁷ projetos foi a proposta inicial de estabelecer uma comparação entre as fases, de maneira que os dois primeiros são anteriores à publicação de “Aprendendo com Las Vegas” e os dois seguintes, portanto, posteriores.

Há poucos projetos de casas efetivamente construídos ao longo da década de 1960, especialmente nos anos iniciais. A maior parte é de projetos não edificadas, como é o caso da primeira residência que iremos analisar, o Projeto para uma Casa de Praia, de 1959. O fato de ilustrar o livro “Complexidade e contradição em arquitetura” (VENTURI, 1995, p.153) torna-o especialmente relevante. Do mesmo modo, uma escolha

12 No original: “with the historical references are at once more generalized and more fragmentary, and refer less to vernacular romanticism than to the classical tradition”

13 Alan Colquhoun desenvolve a sua argumentação com uma crítica ao projeto da extensão do Allen Memorial Art Museum, em Ohio. Nosso interesse recai mais sobre os projetos residenciais, portanto, não desenvolveremos aqui esse assunto.

14 Chintz é um tecido de origem inglesa, brilhoso e normalmente com estampas alegres e florais, se popularizou no pós II Guerra e terminou associado ao gosto popular.

15 No original: “In commissions of a more domestic kind one has the impression that the architects identify with the nostalgic sentiments of

their clients and provide them with buildings whose interior organization and external expression speak the same language and attempt to recover a unique atmosphere. The vernacular details and comforting chintzes are the result of a certain cumplicity between architect and client, and if the architect still lays claim for irony it is not strong enough to subvert the values which the client sees reflected and made possible in the building.”

16 Cf. VENTURI; IZENOUR; SCOTT-BROWN, 2003, p. 158-166.

17 Note-se que, dentro dos limites desse artigo, não seria possível estender a quantidade de objetos de análise, de forma que o escopo teve que ser restrito aos quatro exemplares utilizados.

inquestionável é o projeto da Casa Vanna Venturi, de 1961, reconhecido pelo arquiteto como a síntese da teoria que desenvolve ao longo da publicação de 1966.

Os dois projetos seguintes buscam estabelecer o contraponto com os primeiros e propiciar uma reflexão sobre as mudanças anteriormente anunciadas na obra de Robert Venturi, já em companhia de Denise Scott-Brown. O primeiro deles, das casas Trubeck e Wislocki, de 1970, é o que Rafael Moneo (2008) se apoia para dissertar sobre a modificação que aponta no trabalho de Venturi pós Las Vegas, e, portanto, indispensável para a análise. O último projeto, da Casa em Delaware, de 1978, propositalmente afastado cronologicamente, pretende avaliar a permanência (ou não) do caminho intuído por Moneo.

O que se percebe é que, de certa maneira, o simbolismo vai gradativamente conquistando tamanha autonomia nos projetos até que se reduza a um aplique. Montaner comenta a respeito dessa ideia afirmando que “Venturi acredita que o elemento que caracteriza cada edifício é o vestuário, a ornamentação” (MONTANER, 2001). É certo que ele se refere ao Venturi pós Las Vegas (e certamente, pós *Levittown*).

Mas nada melhor que avaliar os exemplares e neles perscrutar essas evidências. Através da análise e observação dos mesmos pretendemos investigar de que maneira as ideias contidas nos

dois livros se transformam em operativas de projeto e se, efetivamente, é possível verificar nas obras as diferenças identificadas nos textos.

Projeto para uma Casa de Praia

O primeiro projeto que apresentamos não foi construído efetivamente. Trata-se de um estudo para uma casa de praia, de 1959. Embora não tenha se concretizado, aparece no livro *Complexidade e contradição em arquitetura* (VENTURI, 1995) com uma rica descrição sobre materiais e sistema construtivo. Até mesmo a localização (Costa Leste) é considerada por Venturi para fundamentar as suas decisões, e ele se preocupa em detalhar o projeto justificando suas intenções e deixando claras algumas estratégias.

Nele se encontram sem esforço alguns dos mecanismos preconizados no texto do livro em que está inserido. A casa é complexa e contraditória na medida em que organiza todos os itens do programa sem exclusões em prol da simplificação e da elegância formal. Assim, a forma se adapta às premissas colocadas pelo arquiteto ao programa:

Expressivamente, a casa tem apenas duas elevações: a frente, orientada para o mar, e os fundos, por onde se faz a entrada. Não tem lados, por assim dizer; e a frente é diferente dos fundos para expressar sua inflexão direcional no sentido da vista do oceano. (VENTURI, 1995, p.154)



Figura 3. Maquetes da casa de praia. Fonte: VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992, p.19

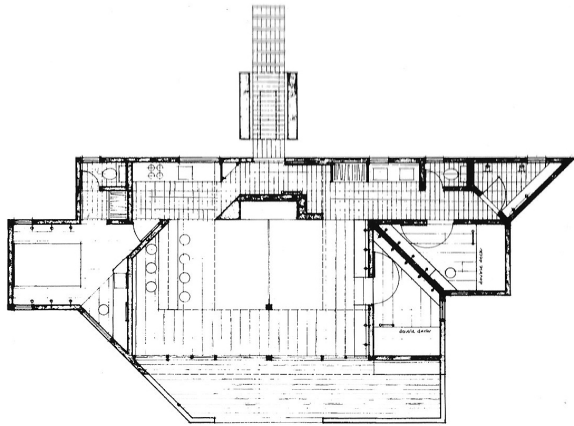


Figura 4. Planta baixa da casa de praia. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

Mais adiante nessa descrição, Venturi fala da ambiguidade que faz com que o telhado, como resultado das complexidades inerentes à distribuição do programa em função da planta e das elevações seja ao mesmo tempo de três e de duas águas, como é possível verificar na figura 3, através das maquetes.

Essa casa funciona como uma espécie de catálogo das operativas que elenca ao longo do texto. A dicotomia entre interior e exterior é enfatizada pela diferenciação entre os materiais: cedro natural no exterior e tábuas pintadas na parte interna, tal qual um “forro de uma capa” (VENTURI, 1995, p.155). Ele ainda se preocupa em enfatizar que as fenestrações, através das quais é possível enxergar esse contraste, têm dimensões variáveis e se assemelham com janelas tradicionais - outra liberdade que vai buscar em negação aos panos envidraçados ou às aberturas em fita prescritas pelos arquitetos modernistas.

Na planta baixa (figura 4) as diagonais resolvem tanto os espaços internos quanto as necessidades funcionais distorcendo o programa em direção à vista. Sem pudores, Venturi explode a forma em busca da vista do oceano, sem se preocupar em conseguir a ortogonalidade elegante das caixas miesianas. Ao contrário, o esforço é por romper com essa ideia e adicionar, em consequência, complexidade e contradição adaptada ao edifício.

Ainda em relação à forma, a cobertura sem beiral e o uso do mesmo material no telhado e nas

paredes externas reforça a ideia de um volume único, prismático. A lareira-chaminé, superdimensionada em sua verticalidade, encontra-se ligeiramente deslocada do eixo de simetria, intensificando a contradição e a ambiguidade.

Casa Vanna Venturi

O projeto da casa de praia, de 1959, parece ser uma preparação para a casa de Chestnut Hill, na Pensilvânia, a conhecida residência que Venturi, juntamente com John Rauch, projetou para a Sra. Vanna Venturi, mãe do arquiteto (figuras 5 a 8). Os primeiros estudos e a efetiva construção ocorreram entre 1961 e 1964. Desde a inauguração, o edifício foi amplamente documentado e exaustivamente analisado. Não vamos nos deter longamente em reproduzir o que já se falou sobre essa residência. Contudo, o seu projeto é especialmente relevante para os nossos argumentos, na medida em que demonstra uma evolução em direção ao caminho que as casas que lhe sucedem vão tomar.

Nela, as complexidades da planta atendem às necessidades do programa; contudo, em comparação à casa de praia, são menos visíveis na fachada e na volumetria resultante. Nesse caso Venturi e Rauch organizam as funções em um retângulo (figura 7), as diagonais e as concordâncias de retas e curvas. Nesse projeto, a percepção volumétrica está diminuída se comparada ao projeto anterior. A parede que conforma a fachada frontal



Figura 5. Fachada frontal Casa Vanna Venturi. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown. Foto: Rollin LaFrance.



Figura 6. Fachada posterior Casa Vanna Venturi. Fonte: George Pohl Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

é aplicada sobre o volume que se desenvolve por trás, tal como a fachada da Catedral de Amiens.

Nota-se um jogo de ambiguidade e distorções na simetria. O volume da chaminé está premeditadamente deslocado do eixo central e embora o vão de acesso defina esta posição na fachada, no interior não ocorre o esperado e os cômodos ocupam os espaços necessários, desfazendo a “simetria quase palladiana” (VENTURI, 1995, p.178) esperada a partir do exterior.

A casa possui ainda um aspecto iconográfico acentuado pela bidimensionalidade perseguida nas duas fachadas. Há alusões à arquitetura clássica, porém o arquiteto se preocupa em fazer com que a imagem ofereça algo de familiar ao espectador. Segundo Moneo, “a construção é o espelho que reflete o eu do arquiteto” (2008, p.60). E completa:

Pode-se dizer que a arquitetura se transforma, assim, em reflexão pessoal, intransferível: este Venturi inicial, que ainda não é o Venturi populista, transfere ao indivíduo, ao arquiteto, toda a responsabilidade. (2008, p.60)

Em um pós-escrito sobre a casa publicado na revista *Architectural monographs* em 1992, Venturi destaca as complexidades e contradições que havia perseguido no projeto e admite a referência explícita ao maneirismo palladiano. Entretanto, ele enfatiza as diferenças, como por exemplo,

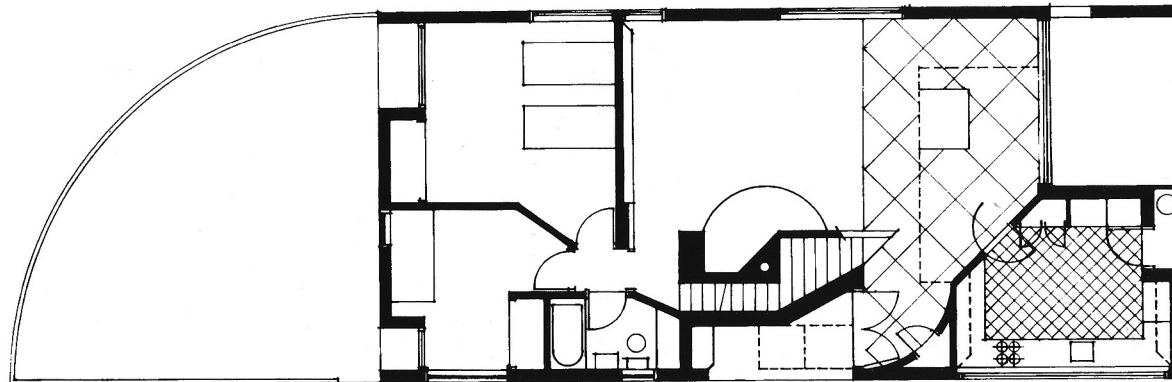


Figura 7. Planta Baixa do térreo - Casa Vanna Venturi. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

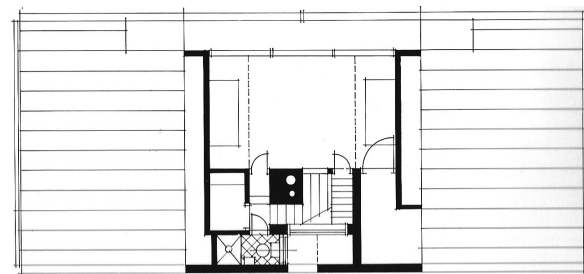


Figura 8. Planta Baixa do 1º pav. - Casa Vanna Venturi. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

o fato de o núcleo central ser um elemento sólido representado pelos volumes da escada e da lareira e não um vazio, como característico nos edifícios de Palladio.

Esses dois projetos, acreditamos, sintetizam a fase primitiva do pensamento de Venturi. Ainda reflete muito de seus mestres, sejam os italianos e também os seus contemporâneos, como Louis Kahn. Montaner assinala essa diferença:

O início de Venturi foi Kahniano, mas sua obra fragmentária e iconoclasta, e em contínua evolução que busca o máximo de efeito através dos mínimos meios, acaba sendo oposta à ênfase triunfalista de Kahn ou à enfeitada heroidade formal de Paul Rudolph; inclusive acaba caindo na trivialidade e no decorativismo. (MONTANER, 2001, p.162)

Os projetos mais tardios, já com a colaboração de Denise Scott-Brown, mostram que essas discussões vão sendo aos poucos substituídas por expressões que envolvem mais o nível simbólico e que, muitas vezes se manifestam mais concretamente na aparência externa, que na sua espacialidade. Preocupam-se cada vez mais com o aspecto imagético, bidimensional da arquitetura, ideia que vinha sendo cunhada desde a pesquisa de Las Vegas, quando propõem o conceito do “galpão decorado”.

Muitas vezes se referem à fachada com o termo *billboard* (pode ser traduzido como quadro de

avisos ou mesmo outdoor). Embora os projetos anteriores já possuíssem essa preocupação comunicativa, ela torna-se mais evidente e mais popularizada nos projetos realizados posteriormente.

Casas Trubek e Wislocki

Rafael Moneo identifica esse momento de transição e o representa com o projeto de duas casas, Trubek e Wislocki, em Massachussetts (figura 9).

A citação abaixo sintetiza esse movimento:

Paulatinamente, o Venturi de Complexidade e contradição em arquitetura vai caminhando em direção ao Venturi de Aprendendo com Las Vegas (...). O Venturi que descobriu em Roma e na arquitetura antiga o interesse da abstenção da norma se sente atraído agora por reconhecer a lógica que existe na arquitetura espontânea, declarando-se admirador ardente da arquitetura comercial da qual estão repletas as cidades americanas. (MONEO, 2008, p.70)

Nesses projetos, de 1970-71, os arquitetos buscam recuperar a imagem da casa tradicional americana, inclusive no que diz respeito ao sistema construtivo que utilizam, a estrutura de balão¹⁸, que já havia sido proposta para a casa de praia. Mas essa decisão é apenas imagética, no que diz respeito ao exterior e aos materiais utilizados. Internamente, contudo, a planta (figuras 10 e 11) responde às necessidades do programa,

18 A estrutura de balão (*balloon framing*) é um sistema construtivo em madeira tipicamente americano, utilizado na arquitetura vernacular desde o século XIX.

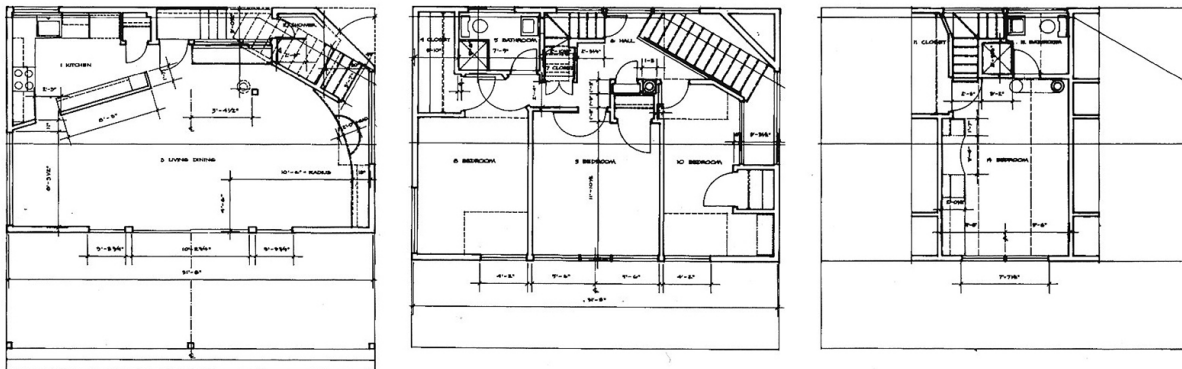


Figura 10. Plantas Baixas casa Trubek. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

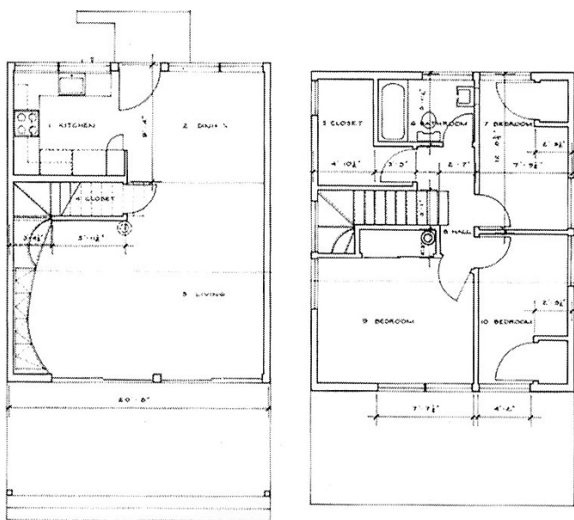


Figura 11. Plantas Baixas casa Wislocki. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

tal como já havia sido aplicado nos projetos apresentados anteriormente. A concordância de planos e curvas e as diagonais estão presentes, em especial na casa maior, Trubek, ainda que toda a organização espacial esteja inscrita em um retângulo, como na casa Vanna Venturi.

Na casa Wislocki, a menor, as complexidades da planta são definitivamente deixadas de lado e a organização espacial atende de forma estrita o programa funcional. Embora nessas casas também haja a questão da vista para o oceano, a forma não se distorce, tal como no projeto da casa de praia de 1959. A imagem do telhado encontra-se bastante destacada seja pelo material, seja pela presença de um pequeno beiral que cumpre a função de separar visualmente as partes que compõem o edifício.

Aqui, a vontade de reproduzir uma casa vernacular facilmente identificável, “banal”, se sobrepõe aos questionamentos formais e às operações de simetria e deslocamentos, diagonais e concordâncias de curvas e retas. O simbolismo cifrado

e sutil vai sendo substituído pelas associações mais diretas. Os autores descrevem o uso do simbolismo da seguinte maneira:

Uma razão essencial para se usar o simbolismo hoje é que ele pode proporcionar uma diversidade de vocabulários arquitetônicos apropriados para uma pluralidade de gostos e sensíveis a qualidades de patrimônio e lugar. Este uso se adequa à necessidade de responder em nosso tempo tanto à cultura de massa como à expressão pluralista. (VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992, p.14)¹⁹.

A menção à cultura de massa deixa claro que os arquitetos assumem de forma consciente a nova postura comunicativa que adotam nos projetos. A busca pela identificação dos usuários e clientes torna-se o mote das operativas que passam a adotar a partir da virada populista a que se referem igualmente os dois comentadores em quem baseamos esta análise.

Casa em Delaware

No projeto de Delaware, de 1978, a menção ao simbolismo apresenta-se cada vez mais epidêmica. A reinterpretação da arquitetura popular acaba tornando-se mais trivial e as referências do passado – descoladas, como apontara Colquhoun, de seu contexto original – são manipuladas e transformadas até atingir sua simplificação mais banal. Quase não mais há referência ao que foram.



Figura 12. Fachada da Casa em Delaware. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown. Foto: Matt Wargo.

Tanto na fachada (figura 12), quanto no seu interior (figura 14) é possível ver como as colunas são resumidas a seções de seus perfis, reduzindo o volume tridimensional a um plano recortado em duas dimensões, sem função estrutural. A bidimensionalidade é bastante evidente neste projeto. Os elementos planos desenhados, recortados e aplicados tal como na tradição inglesa do *arts and crafts* (MONTANER, 2001) preenchem os espaços e se encarregam ainda de conferir-lhes simbolismo.

Ainda na fachada, é possível observar o esforço para romper a simetria do conjunto, ecos de complexidade e contradição que ainda atravessam os projetos da dupla. Assim, tomando como

eixo o cume do frontão em madeira aplicado sobre o edifício, as falsas colunas e seus capitéis em duas dimensões (também elementos recortados em madeira), não são igualmente rebatidas e à direita uma delas é abruptamente interrompida, bem como um dos vértices do frontão, que não chega a se completar e se funde com o plano das janelas de caixilhos da cozinha que avançam por sobre o alpendre.

O simbolismo é cada vez mais trivial e popular, como se vê na utilização da cerca e do arco treliçado de madeira (figura 13). Esses elementos, que poderiam estar em um subúrbio do tipo *Levittown*, terminam por conferir à arquitetura de Venturi e Scott-Brown uma potência comunicativa absolutamente cosmética e superficial, porém de acentuada identificação imagética com a cultura popular. A aplicação sem pudor de elementos decorativos torna a assimilação mais direta e evoca imagens familiares ao imaginário popular.

Figura 13. Vista lateral da Casa em Delaware (New Castle County). Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.



Vincent Scully, na revista *Architectural Digest* de março 1985 descreve o projeto como uma casa de bonecas saída de um livro infantil (SCULLY, Vincent *apud* VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992, p.89). Os autores afirmam que a inspiração do projeto vem dos antigos celeiros do século XVIII, tradicionais do estado de Delaware, onde se localiza. O que pretendem com isso é que a casa se acomode ao local como se pudesse sempre ter estado ali.

19 No original: “An essential reason for using symbolism today is that it can provide a diversity of architectural vocabularies appropriate for a plurality of tastes and sensitive to qualities of heritage and place. This use suits the need to respond in our time to both mass culture and pluralist expression.”



Figura 14 e 15. Sala de jantar (esq.) e sala de música (dir.) da Casa em Delaware. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

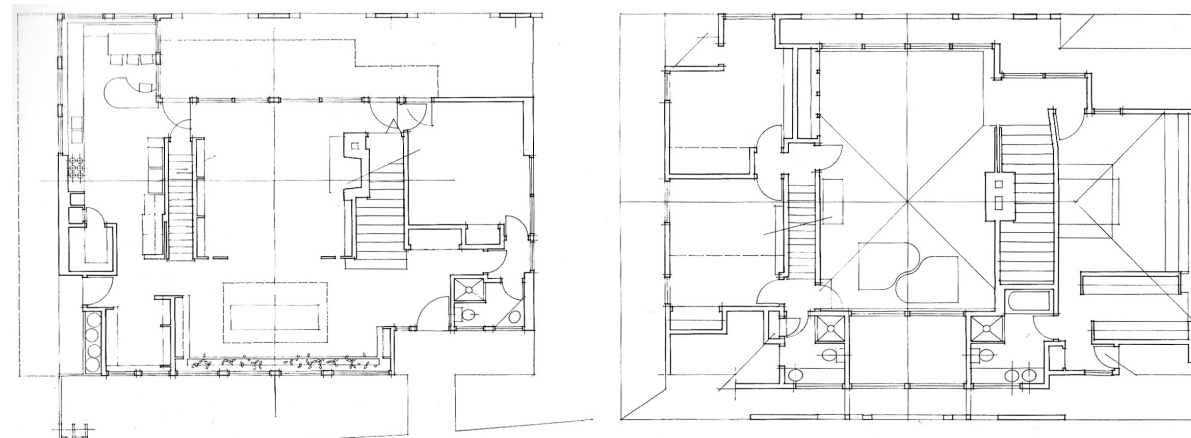


Figura 16. Plantas Baixas da Casa em Delaware. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

Neste percurso em direção à exaltação simbólica da arquitetura residencial, no que as plantas perdem em complexidade, os interiores ganham em simbolismo. Na pesquisa realizada em Levittown, uma das preocupações da metodologia era em avaliar o mobiliário, os materiais e todas as outras formas de apropriação de elementos com o intuito de comunicação.

Assim, os revestimentos passam a ter mais importância nos projetos da dupla. No caso de Delaware, o interior é preenchido com elementos decorativos de caráter quase arquitetônico, como os perfis de colunas e capitéis superdimensionados que delimitam o espaço entre a sala de estar e a de jantar (figura 14) ou os recortes abobadados que resolvem a iluminação da sala de música (figura 15).

No que se refere à organização interna, contudo, a planta se desenvolve sob marcada homogeneidade espacial. As complexidades e contradições parecem, enfim, substituídas pelo simbolismo decorativo, como pode ser visto nas plantas baixas (figura 16) e nas imagens do interior da residência (figuras 14 e 15). O projeto dessa casa, de 1978, de certa maneira ratifica e consolida a virada populista que se manifesta no texto de *Aprendendo com Las Vegas*.

De Palladio a Oldenburg

Todavia, pelo que anunciam naquela publicação, essa mudança não é uma postura inocente, mas

uma atitude intencional que antecipam na conclusão do livro:

(...) Mas quando há pouco dinheiro para gastar com arquitetura, deve-se ter certamente maior imaginação arquitetônica. Os modelos para os edifícios modestos e imagens com propósito social não virão do passado industrial, mas da cidade cotidiana que nos cerca, de prédios e espaços modestos com apêndices simbólicos. (VENTURI; SCOTT-BROWN; IZENOUR, 2003, p.200).

Não se pode esquecer que já no começo dos anos 1970 a euforia consumista do Pós II Guerra havia arrefecido. A crise do petróleo, que acabaria sendo detonada efetivamente em 1973, já se anunciava com as mudanças nas relações comerciais com os produtores. Porém, a sociedade já estava modificada e de fato era necessário encontrar outra forma de expressão para a arquitetura. Venturi e Scott-Brown acreditavam que “aprender com a cultura popular não retira o arquiteto do seu status na alta cultura. Mas pode alterar a alta cultura para torná-la mais sensível às necessidades e questões atuais.”²⁰ (VENTURI; SCOTT-BROWN; IZENOUR, 2003, p.200).

Não por acaso, Denise Scott-Brown lançara um chamado na proposta metodológica para a pesquisa de *Levittown*: “Vamos fazer pela habitação o que Oldenburg fez pelo hambúrguer” . (VENTURI, SCOTT-BROWN & ASSOCIATES, 1992, p.57). A proposta é a de reinterpretação do gosto po-

pular, de trazer para a discussão acadêmica, da alta cultura, esses achados e transformá-los em operativas projetuais que garantam uma dimensão semântica para a arquitetura.

De fato, o que se verifica tanto no trabalho teórico, como nos projetos de Venturi, é que as referências a Palladio, Borromini e mesmo Kahn parecem estar cada vez mais distantes ou, no mínimo, distorcidas pela lente comunicativa e populista que as infantiliza e as torna facilmente assimiláveis pela cultura de massa a que reverenciam.

O contexto das mudanças, como demonstramos no início da exposição, se insere no âmbito do desenvolvimento da cultura de massa e do que McLuhan chamava da “era da informação elétrica” (1971). A grande mudança que o autor identifica é que os bens de consumo também assumem caráter de informação.

Portanto, nessa sociedade amplamente visual, a casa se torna também uma extensão de pele, como o vestuário, e passa a informar sobre os habitantes, como um meio de comunicação que já possui intrinsecamente o seu conteúdo, a mensagem. É a este sentido que o teórico canadense se refere quando fala dos meios de comunicação como extensões do homem, o que anuncia desde o título da publicação, ou mesmo através da máxima que cunhou, de que “o meio é a mensagem” (McLUHAN, 1971).

20 No original: “Let’s do for housing what Oldenburg did for hamburgers”.

(...) nas novas roupas e moradias, a nossa sensibilidade unificada se diverte em meio às mais variadas sortes de consciência de materiais e cores, o que faz com que a nossa era seja uma das maiores da História – em Música, Poesia, Pintura e Arquitetura. (McLUHAN, 1971, p.143).

Em verdade, todos os bens de consumo adquiridos, em maior ou menor grau de significação, uma função comunicativa na nova sociedade midiática que se consolidou a partir da euforia consumista desencadeada a partir do final da II Grande Guerra. E foi esse cenário que tornou possível o desenvolvimento da arte pop, a partir do questionamento irônico acerca da adoração aos objetos de consumo presente na organização social, e também do deslocamento desses mesmos objetos de seu contexto original, cultuados e celebrados como obras de arte.

Na esteira desses acontecimentos, ao que tudo indica, o chamado de Scott-Brown foi atendido. Na fase tardia estão mais visíveis, através das ferramentas projetuais que passam a fazer uso, o exagero pop de artistas como Andy Warhol e Claes Oldenburg, com sua estética satírica, objetos deslocados de sua função original e retirados de suas proporções naturais.

O enorme e trivial hambúrguer de Oldenburg parecia ter encontrado seu equivalente na arquitetura. As casas banais e triviais de Venturi e Scott-Brown, guarnecidas com elementos arqui-

tetônicos descontextualizados e fora de escala, mas com enorme apelo popular – quem não reconhece uma lata de sopa *campbell's* ou uma construção tipo *shingle* – passaram a representar com maestria o viés comunicativo da era elétrica exaltada por McLuhan.

Ainda que o produto de seu trabalho tenha sido alvo de críticas, é inegável que exista uma consistência entre os escritos e os projetos, especialmente nas casas. Não é necessário muito esforço para identificar a forma como a interpretação que fazem do complexo ambiente de mudanças sociais reverberaram nas construções e como isso possibilitou ao campo da teoria da arquitetura uma renovação e uma abertura de possibilidades certamente libertadoras.

Referências

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. **Dialectic of enlightenment**. Nova Iorque: Allen Lane, 1973.

BOURDIER, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

COLQUHOUN, Alan. Sign and substance: reflections on Complexity, Las Vegas and Oberlin. In: **Oppositions Reader**. Ed. Hays, Michael. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 176-187.

_____. **Modernidade e tradição clássica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

GANS, Herbert J. **The Levittowners: ways of life and politics in a new suburban community**. New York: Columbia University Press, 1982.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

JAMESON, Frederic. **Pós – modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. Rio de Janeiro: Ática, 2002.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1971.

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

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

_____. **Depois do movimento moderno: arquitetura na segunda metade do século XX**. Barcelona, Gustavo Gilli: 2001.

SCOTT BROWN, Denise. Learning from Pop. In: HAYS, Michael (ed.). **Architecture Theory Since 1968**. New York: MIT Press, 2000, p.60-67.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Prácticas teóricas, prácticas históricas, prácticas arquitectónicas. In: **Inscripciones**, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. **Differences: topographies of contemporary architecture** [e-book]. Cambridge, Mass: The MIT Press; 1997. Disponível em: eBook Collection (EBSCOhost), Ipswich, MA.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição na arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES. **On Houses and Housing**. Londres: Academy Editions/ St. Martin's Press, 1992. Architectural Monograph, nº 21.

