

Eurico Micael Lisboa Gomes

JUNHO DE 2011

*A casa Vanna Venturi*  
ou a importância do significado no objecto arquitectónico



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA**

APRESENTADA AO

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA DA FCTUC

SOB A ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR JOÃO PAULO PROVIDÊNCIA SANTARÉM



*«Architecture is produced by ordinary people for ordinary people; therefore it should be easily comprehensible to all. It is based on a number of human instincts, on discoveries and experiences common to all of us at a very early stage of our lives –above all, our relation to inanimate things.»*

*Steen Eiler Rasmussen*



## *Agradecimentos*

*A todos os que permitiram que a 'pièce de résistance' não acabasse antes de ser. A todos os que tornaram possível ver e encontrar a saída quando tudo mais parecia um autêntico 'cauchemar'.*

*Ao apoio, à compreensão, à paciência, ao tempo, às gargalhadas e à seriedade com que todos os que estiveram directa e indirectamente envolvidos nesta dissertação só posso deixar um profundo obrigado e esperar devolver a confiança que depositaram em mim ao longo de todos estes intermináveis anos e entregas.*

*À família, aos amigos e ao orientador. De nada serve dar nome a todos e a cada um desses 'amigos' aqui lembrados, faltará sempre falar de algum. Resta apenas dizer e esperar que saibam quem são.*



## Índice

### 0. Introdução

(p. 1)

### 1. *Uma nova monumentalidade como representação cívica*

A crise do Estilo Internacional no 2º pós-guerra

(p. 7)

### 2. *A convenção como necessidade na arquitectura*

A importância dos símbolos, do passado e do vernacular

(p. 46)

### 3. *'A eterna casa de Criança'*

A concretização de um 'desejo comum'

(p. 99)

### 3. Conclusão

(p. 147)

### 4. Bibliografia

(p. 155)



## Introdução

Chegado a este ano, chega a altura de fazer aquilo que muitos de nós não pensam ser possível, escrever uma dissertação. E o tema é desde logo o primeiro entrave. Flutuamos entre os temas mais banais e os mais badalados para muitas vezes nos apercebermos que a única pertinência que têm é para os outros. E quando finalmente escolhemos um que pensamos ser o nosso caminho deparamo-nos com a primeira dificuldade. Uma simples pergunta de um amigo: *'Qual o tema da tese?'*. Por mais convencidos que estejamos de ser aquele o caminho a seguir, damos voltas à nossa cabeça para conseguir explicar a nossa ideia, o nosso objectivo, justificar o nosso ponto de vista!

Ora essa tentativa de comunicar um ponto de vista, um objectivo, uma ideia, acompanha-nos todos os anos na tentativa de materializarmos os nossos projectos e de os mesmos serem entendidos pelas mais variadas pessoas. Um edifício que se pareça com um edifício, uma entrada que se pareça com uma entrada, uma casa que se pareça com uma casa.

A presente dissertação, embora analisando precisamente esse programa – *a casa*, não é ingénua. Primeiro porque se pretendemos comunicar algo com a profissão de arquitecto não pretendemos apenas comunicar com outros arquitectos ou artistas, muito menos no caso de uma casa, mas com o *público* em geral. *A casa* é claramente um *programa-ponte* entre duas culturas diferentes, uma *popular* e outra instruída para tal. Existe então um imperativo em perceber como é que o homem *habita* a arquitectura. Seja ela uma casa, uma escola ou um outro edifício público, partilham uma necessidade comum, pelo menos nos tempos de hoje,



de comunicar com o homem. Não falo de um modo explícito, como o da publicidade, mas sim de um modo implícito, da percepção da importância de um edifício para o exercício da cidadania de cada um de nós ou do reconhecimento da privacidade inerente as tarefas diárias de uma casa, de um *lar*.

Como é que o arquitecto projecta um edifício de modo a que o público o reconheça e se aproprie dele é o objectivo da prova. Uma tentativa de perceber como e de que meios é que o arquitecto se socorre para que isso aconteça. Inevitavelmente, para responder a esta pergunta será necessário analisar a teoria e crítica escrita por diversos autores na altura em que se coloca essa questão da procura de sentido na arquitectura: o 2º pós-guerra. Envolvendo assim o conhecimento das ciências que estudam o fenómeno da comunicação -nomeadamente semiótica e semiologia- para compreender o seu funcionamento, a sua (não)aplicação à arquitectura e qual a natureza dos signos aos quais nos referimos.

A prova foi então estruturada em três capítulos principais. Um primeiro abordando a compreensão e a génese do problema da criação de significado -como se chegou a esta situação-, o contexto em que a casa surgiu e alguma evolução posterior no entendimento do problema do sentido na arquitectura -de certo modo, um debate que originou. Usou-se para o efeito um dos livros mais importantes do século XX para a crítica à arquitectura moderna, o livro de Robert Venturi intitulado 'Complexidade e Contradição', publicado em 1966, subdividindo-o em vários pontos defendidos implicitamente por ele e contrapondo-os com o estado da arquitectura daquele tempo. Tais como a necessidade do ornamento simbólico, de sensações, de ambiguidade visual e de privacidade.

O segundo, conjugando a teoria da arquitectura com as ciências da comunicação, ou seja, as analogias e aplicações possíveis da teoria semiótica e semiológica na arquitectura. A compreensão da necessidade da convenção, dos vários níveis de significado, do passado e a importância do património de saber da sociedade para a qual constrói o arquitecto.

O terceiro, focado especificamente no projecto e construção da 'primeira obra' que viria a demonstrar e condensar todas essas ideias: a casa '*Vanna Venturi*' (que foi desenhada paralelamente à escrita do seu livro). Analisando as diversas fases do projecto, as influências do autor e o adensar de ideias e convicções do mesmo no resultado final.

Ou seja, por um lado a teoria que produziu, a que veio validar a pertinência do ponto de vista Venturiano e a materialização dessas opiniões. Interessa no entanto referir que a casa foi considerada um meio e não um fim.



'Como é que se processa essa comunicação na arquitectura e quais os limites do objecto arquitectónico como texto a ser lido' é uma questão teve inicio nos anos 60 mas o problema tem uma relevância atemporal. «[Because] *works of architecture should mean, not just be*».<sup>1</sup>

<sup>1</sup>HARRIES, Karsten - *The ethical function of architecture*, 1997, p.18

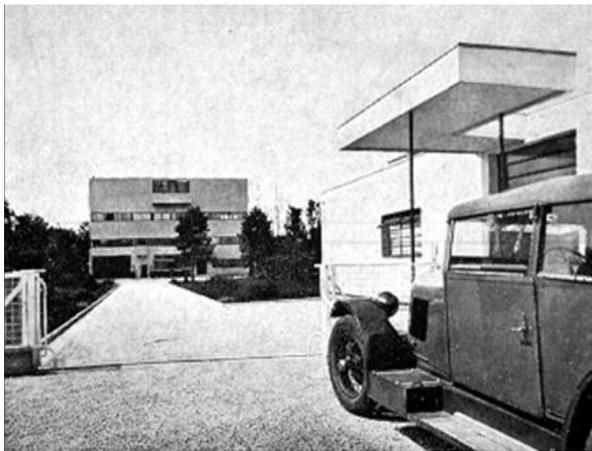


## Uma Nova Monumentalidade como representação cívica

A arquitectura nos anos 50/60 encontrou-se a par com preocupações sociais que viriam a marcar o desenvolvimento da arquitectura nos anos seguintes: o da busca de sentido. O que levou à renovação do interesse pelo problema da significação. O funcionalismo do período entre as duas guerras tinha tentado livrar-se das heranças do passado. Abriam-se os edifícios e as cidades à luz e ao ar e as construções seguiam formas racionais, práticas e simples. Uma arquitectura sintáctica, despida de unidades culturais locais, ou símbolos, podendo apenas esbarrar na realidade tridimensional da expressão. Associada a essa busca de sentido, surgiu o interesse por uma ‘nova monumentalidade’, uma monumentalidade com uma expressão reconhecida pelas comunidades.

A 2ª Guerra Mundial tinha exigido a concentração em problemas mais mundanos de habitação e urbanismo mas no pós-guerra os interesses iriam voltar-se para a organização da vida social e comunitária -preocupando-se com o aspecto dos edifícios, planeando e desenhando centros cívicos [4], conjuntos monumentais [3] (ou paisagens desenhadas pelo homem relacionadas com paisagens naturais) e espectáculos públicos. Sert, Giedion e Léger afirmavam já em 1943 em ‘*Nine points on monumentality*’, e Giedion em ‘*The need for a new monumentality*’ que as pessoas queriam mais do que o simples cumprimento de necessidades funcionais. Queriam a sua vida social e comum representada nos edifícios, mas também nos espaços exteriores. Como confirmaria Louis Kahn em 1944, «*El proyecto no empieza ni acaba con el espacio que el arquitecto ha envuelto, sino a partir del cuidadoso modelado del terreno colindante*».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «*La Monumentalidad*» In KAHN, Louis I. – *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, 2003, p.31



Villa Stein-de-Monzie, Le Corbusier [Garches - 1926/28]; Gropius House, Walter Gropius [Lincoln, Massachusetts - 1937] [1]

Factos demonstrados na evolução dos temas tratados nos dez ‘Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna’ realizados. No CIAM VIII em 1951 -que teve presença em Hoddesdon, Inglaterra- as deficiências da proposta funcionalista seriam finalmente aceites e investigados elementos do ambiente urbano até então rejeitados pelos arquitectos modernos: monumentalidade, história, símbolos da comunidade e a escala dos aglomerados urbanos.<sup>2</sup> A cisão entre pensamento e emoção que caracterizara os caminhos assumidos pela arquitectura moderna coloca-se como elemento a ser revisto e questionado. Mas porque é que tendo o Movimento Moderno rejeitado os monumentos é reclamado como programa do pós-guerra uma nova monumentalidade?

Na Europa, o Movimento Moderno, com preocupações sociais e utópicas, tinha levado os seus monólitos brancos a uma ênfase escultórica [1]. Com uma base teórica forte, estava preocupado com o funcionalismo e a standardização.<sup>3</sup> Nos Estados Unidos, o Estilo Internacional, mais interessado nas propriedades estéticas, tinha reduzido a arquitectura moderna produzida na Europa a três princípios: volume, regularidade e superfícies sem decoração [2], levando ao auge o uso extensivo do metal e do vidro (parecendo as construções flutuar na sua leveza ‘transparente’).<sup>4</sup> Hannes Meyer, em 1928, afirmava convicto que a arquitectura não devia expressar, nem simbolizar, mas apenas funcionar, reduzindo o homem a uma máquina com necessidades físicas e funções determinadas. Atitude claramente expressa nas suas palavras:

*«Everything in this world is a product of the formula (function times economy)*

*All art is composition and therefore unfunctional*

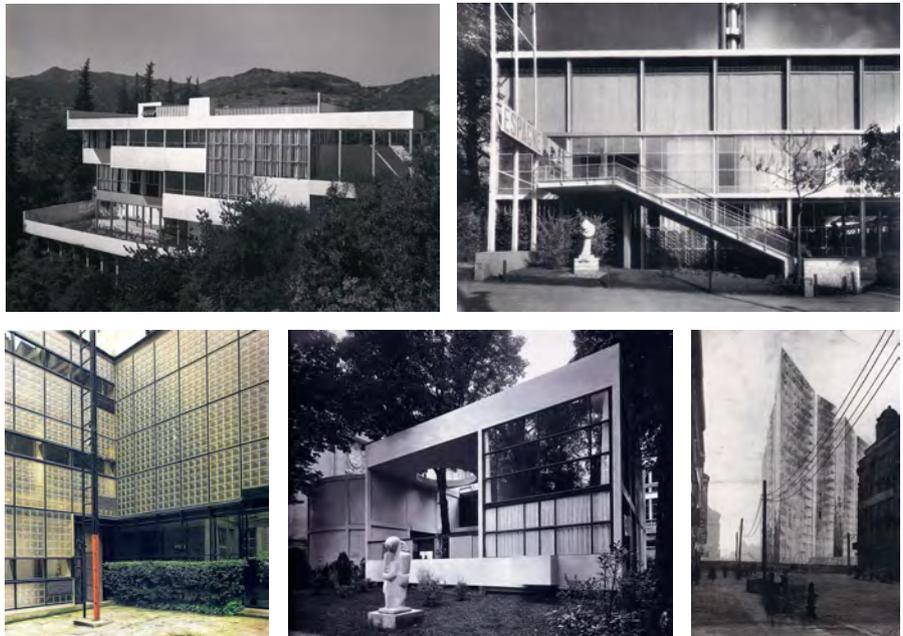
*All life is function and therefore unartistic»<sup>5</sup>*

<sup>2</sup> Embora com lugar no discurso e reflexão das reuniões dos CIAM foram elementos ausentes nas conclusões.

<sup>3</sup> «Para compreender como a arquitectura chegou à situação da década de 1960 é preciso conhecer a ordem de sucessão das experiências, a saber: o período decorrido entre os anos 1900-1914 designa a arquitectura do Proto-Racionalismo e demarca a primeira contraposição entre a adopção da geometria de formas elementares e o uso da ornamentação. Pertencem a essa geração de arquitectos: Frank Lloyd Wright, Henri van de Velde, Adolf Loos, Peter Behrens, Herman Muthesius e Auguste Perret; o período seguinte, entre os anos 1914-1938, recebe a denominação (...) de Movimento Moderno. (...) Além do início da Primeira Guerra em 1914, no mesmo ano realiza-se a Exposição do Deutscher Werkbund, em Colónia. Dali em diante haveria uma sucessão de experiências cujo vocabulário admite pontos comuns: Expressionismo (1910-1925), De Stijl (1917-1931), Construtivismo Russo (1918-1932), a Bauhaus de Walter Gropius (1919-1932) e a carreira a solo de Le Corbusier (1907-1931). Em 1928, com a fundação dos CIAM, a denominação arquitectura moderna é aceite, mundialmente, e seus termos são comumente reconhecidos» In VELLOSO, Rita de Cássia Lucena – *O fracasso da utilidade: Notas sobre o funcionalismo na arquitetura moderna*, 2007

<sup>4</sup> A denominação de Estilo Internacional deve o nome ao título dado à Exposição Internacional de Arquitectura Moderna organizada por Henri-Russell Hitchcock e Philip Johnson que ocorreu nos princípios de 1932 no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque, na qual *Le Corbusier*, Gropius, Oud e Mies tinham sido chamados ‘líderes da nova arquitectura’. Os críticos americanos estavam sobretudo apaixonados pela ideia romântica de estilo, imagem e expressão.

<sup>5</sup> Cf. *Hannes Meyer* In NORBERG-SCHULZ, Christian - «Intentions in Architecture» In JENCKS, Charles; Barrie, George



Alguns dos exemplos referidos como influências para o Estilo Internacional: [2]

Casa de saúde Lovell, Richard J. Neutra [Los Angeles - 1927/29]; Pavilhão Espanhol da Exposição Universal, Josep Lluís Sert com Rafael Bergamín e Luís Lacasa [Paris - 1937]; 'Maison de Verre', Pierre Chareau [Paris - 1928/30]; Pavilhão *L'esprit Nouveau*, Le Corbusier [Paris - 1926]; Projecto para um arranha céus na Friedrichstrasse, Mies Van Der Rohe [Berlim - 1921]

Excluía deste modo a ‘arte’ do dia-a-dia e substituía a estética do passado pela ‘construção clara’ e por ‘materiais honestos’. Esquecia a função social e a importância comunicativa nem era ponderada! Mas será a comunicação na arquitectura uma função? Se «*não existe maneira de separar a forma do significado e não existe uma coisa sem a outra*»,<sup>6</sup> a arquitectura pode muito bem ser considerada uma linguagem. Sendo o homem um ser social, o espaço em que vive não é apenas quantificado espacialmente, embora tenha sido esse o triunfo da arquitectura moderna. Atribui-lhe significado(s) e muito provavelmente pretende redescobri-lo(s) nos espaços que habita.

Os protagonistas do Estilo Internacional justificavam o seu trabalho em metáforas como saúde, sobriedade e objectividade. Mas se saúde incluir saúde mental, precisamos de nos identificar com o espaço e é portanto necessária uma dose de subjectividade, permitindo cumprir necessidades variáveis de indivíduo para indivíduo, de cultura para cultura. É necessário evitar a dissolução dos sistemas de símbolos importantes para as comunidades, que são o que constitui a identidade, pois isso destrói a base da cultura e leva à anarquia humana.<sup>7</sup> Tornar os nossos edifícios funcionais não chegava, precisavam de ter sentido, de carregar significado! O problema da monumentalidade indiciava as dificuldades de identificação do Estilo Internacional com a vida emocional das comunidades.

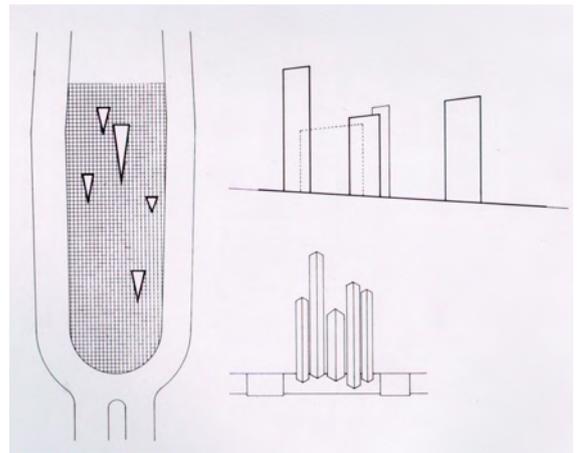
Como veio reforçar Joseph Hudnut em 1945, no seu artigo ‘*The Post-Modern House*’, os elementos familiares que pudessem evocar o espírito humano deveriam ser a substância das construções.<sup>8</sup> Ou seja, à arquitectura colocava-se agora o desafio de se potenciar como representação cívica, precisando de adicionar à mera utilidade um certo valor. Mesmo a ‘*Architectural Review*’ publicou em Setembro de 1948 um debate intitulado ‘*In Search of a new Monumentality*’ no qual a revista convidou alguns arquitectos e críticos

- *Meaning in Architecture*, 1969, p.218

<sup>6</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.XXI

<sup>7</sup> «*The dissolution of the non-descriptive symbol-systems destroys the basis of culture and leads to human anarchy (...) we are no longer satisfied with making our buildings functional, but want them also to be ‘meaningful’*» In NORBERG-SCHULZ, Christian - «*Intentions in Architecture*» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.223. «*It has also been argued that the historical diminution of architectural iconography derived from the invention and influence of the printing press when the populace could read books and then also derived more recently from the invention and domination of the medium of television*» In VENTURI, Robert – *op. cit.*, p.34

<sup>8</sup> «*We are right to love the machine but we must not permit it to extinguish the fire on our hearth. The shapes and relationships, the qualities and arrangements of color, light, textures, and the thousands other elements of building through which the human spirit makes itself known: these are the essential substance of a house, in no way incidental to patterns of economy or physical well-being. Through these our walls are made to reach out beyond utility to enclose the ethereal things without which a house is, in any real sense, a useless object. Through these they speak to us of security and peace, of intimate loyalties, love and the tender affection of children, of the romance for which our soldiers hunger, of an adventure relived a thousand times and forever new; nor is that too much to expect of a house*» In Joseph Hudnut - «*The Post-Modern House*» In OCKMAN, Joan - *Architecture culture 1943-1968: a documentary anthology*, 1993, p.76



Torres da Cidade Satélite, Luís Barragàn e Mathias Goeritz [Cidade do México - 1957/58] [3]

A colaboração de um arquitecto com um artista plástico na marcação da entrada urbana desenhada por uma auto-estrada.

de arquitectura de vários países para contribuir com suas opiniões sobre a necessidade de uma nova monumentalidade e os meios de adquiri-la. Essa inquietação e necessidade com a aproximação da arquitectura à comunidade, com a cultura e a felicidade pública é aliás um tema igualmente tratado por August Heckscher<sup>9</sup> no seu livro *'The Public Happiness'* de 1962.

*«the modern state can enlist the deeper participation of men and women. In the area which includes the planning and creation of great public works, the shaping of the environment and the enjoyment of the arts lies the possibility for a new kind of involvement»<sup>10</sup>*

Os sistemas de símbolos provariam a sua importância e a descrença nas capacidades do funcionalismo seria demonstrada nestes vários artigos publicados entre 1943 e 1957<sup>11</sup> levando a uma viragem na arquitectura em que a monumentalidade veria a sua importância renovada e, portanto, repositória de ideais e emoções humanas como integradores da consciência colectiva e enquanto expressão e perpetuação dessa consciência ao longo do tempo. Ainda que Lewis Mumford, em 1937, tenha proclamado *'The Death of the Monument'* -assimilando a reprodução implícita nos monumentos a um impulso brotando da morte e o 'corpo' da cidade tradicional como um impedimento frustrante à mudança social (opondo modernidade e monumento)-<sup>12</sup> isso não significava rejeitar a monumentalidade. De facto, uma nova monumentalidade tinha de fluir da 'vida emocional das comunidades', permitindo criar marcos humanos que fizessem a ligação entre passado e futuro -exprimindo e satisfazendo as necessidades 'culturais' e a força colectiva do seu povo. Só assim a arquitectura monumental poderia atravessar o impasse funcionalista e reconquistar o seu valor lírico.<sup>13</sup>

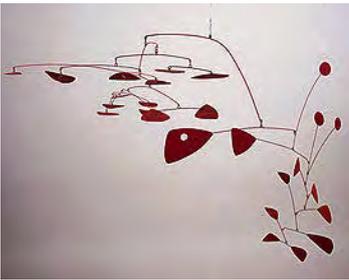
<sup>9</sup> August Heckscher II foi um intelectual, jornalista, director *'Twenty Century Fund'* e sobretudo o Primeiro Consultor Especial das Artes da Casa Branca do Presidente Kennedy entre 1962 e 1963. Foi também Comissário do Presidente da Câmara John Lindsay's Parks em 1967. Nasceu em Nova Iorque em 1913 e morreu em 1997. As suas pesquisas e orientação incidiram no liberalismo americano dos líderes político e maioritariamente no desenvolvimento económico, social e educativo deste último século, sempre com preocupações humanistas. O seu livro *'The Public Happiness'* terá sido de grande importância para Robert Venturi a julgar pelas citações no seu próprio livro *'Complexidade e Contradição'*.

<sup>10</sup> HECKSCHER, August - *The Public Happiness*, 1962, p.10

<sup>11</sup> A saber: *'The Human scale in city planning'* (1943) de José Luís Sert; *'Nine points on monumentality'* (1943) de José Luís Sert, Fernand Léger e Siegfried Giedion; *'Monumentality'* (1944) de Louis Kahn; *'The Post-Modern House'* (1945) de Joseph Hudnut – em que 'cunha' o termo do 'pós-modernismo' na arquitectura; *'The International Style Twenty Years After'* (1951) de Henry Russell Hitchcock; *'The seven crutches of Modern Architecture'* (1955) de Philip Johnson e *'Architecture is the thoughtful making of spaces'* (1957) de Louis Kahn.

<sup>12</sup> «According to Mumford, only the 'rich and powerful' sought this kind of static immortality (...) the city, with its dead buildings, its lifeless masses of stone, becomes a burial ground. Because monuments only had meaning in 'death oriented' civilizations (...) 'the very notion of a modern monument is a contradiction in terms: if it's a monument, it cannot be modern, and if its modern it cannot be a monument'» In MUMFORD, Eric Paul - *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*, 2000, p.150

<sup>13</sup> SERT, José Luís; LÉGER, Fernand & GIEDION, Siegfried - «Nine points on monumentality» In OCKMAN, Joan – *op.*



Sumac II [1952]; Steel Fish [1934]; Funghi Neri (Black Mushrooms) [1957]; La Grande vitesse [1969], Alexander Calder [4]

A participação das artes na construção de um centro cívico presente na última escultura

O facto de os monumentos serem ‘conchas vazias’, como explicara Sert, Léger e Giedion no seu programa, derivava possivelmente do academismo excessivo e principalmente do facto de serem auto-celebrações do estado, distantes de quem interessava: as comunidades e as suas memórias.<sup>14</sup> O declínio, uso indevido e desvio da monumentalidade -até meados dos anos 40- fora o que tornara desinteressante e obsoleta a monumentalidade ‘deliberadamente’ pelos arquitectos modernos ao não conseguirem ‘conter essa força’.<sup>15</sup> Como era dito no manifesto: «Os monumentos deveriam constituir-se como as ênfases mais poderosas nestes vastos esquemas».<sup>16</sup> [4] Esquemas que seriam a relação de continuidade necessária entre os vários tecidos, entre a cidade e a região ou a periferia, e não concebidas como unidades isoladas. O que era pretendido, como insistia o programa, era que os edifícios representassem a sua vida social e em comunidade mais do que o simples cumprimento funcional. Para isso defendiam o envolvimento dos vários artistas (arquitecto, pintor, paisagista, urbanista e escultor) [3], aceitando novos materiais e técnicas, texturas, cores, tamanhos, elementos móveis, elementos leves de metal como vigas -que conseguem cobrir vãos quase ilimitados-, sendo que os elementos da natureza (árvores, plantas e água) completariam o quadro.

Até aqui a arquitectura, e sobretudo a fachada, estava apenas ‘nua’. ‘Nua’ porque despojada de ornamento, de sensações, de estímulos visuais, de ambiguidades, de privacidade, de vários níveis de significado, de elementos ‘feios e banais’, de história e memória não restando nada para cristalizar ou promover a vida emocional das suas comunidades. Em suma, despida de qualquer tipo de experiências que a pudessem humanizar e não mecanizar como aconteceu ao serem ‘seduzidos’ pela técnica.<sup>17</sup> A separação entre arte e vida era uma heresia dos novos tempos. Era preciso restaurar não o amor pela arte -que nunca desapareceu- mas a tradição da arte como fonte de felicidade e prazer.<sup>18</sup> As crenças viravam-se agora para a caridade, bem-estar e felicidade pessoal em vez do progresso como a invenção e perfeição das ferramentas do homem.<sup>19</sup>

cit., p.29-30

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.29 - «The feeling of those who govern and administer the countries is untrained and still imbued with the pseudo-ideals of the nineteen century. This is the reason why they are not able to recognize the creative forces of our period, which alone could build the monuments or public buildings that should be integrated into new urban centres, which can form a true expression for our epoch»

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.29 - «This decline and misuse of monumentality is the principal reason why modern architects have deliberately disregarded the monument and revolted against it»

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.29 - «Monuments should constitute the most powerful accents in these vast schemes»

<sup>17</sup> «Our architects are too often seduced by the novel enchantments of their techniques» In HUDNUT, Joseph - «The Post-Modern House» In OCKMAN, Joan – op. cit., p.72

<sup>18</sup> HECKSCHER, August - op. cit., p.265,277

<sup>19</sup> STIRLING, James - «Ronchamps: Le Corbusier’s Chapel and the Crisis of Rationalism» In JENCKS, Charles; Kropf,



*'The infamous IIT corner'* - Pormenor de canto, Mies Van Der Rohe [Chicago – 1939/56] [5]

## [ ... despida de ornamento ] ou a substituição do simbólico pelo expressivo

Embora a arquitectura moderna tenha proclamado para si a ausência de ornamento, a verdade é que não o eliminou, apenas trocou o ornamento simbólico pelo expressivo. No passado já se tinham levantado debates para perceber se um edifício era ‘bonito’ por causa do seu ornamento e proporções ou por causa de outros critérios mais ‘funcionais’. O Estilo Internacional afirmava que era o segundo. Acreditavam que se um edifício cumprisse a sua função adequada e completamente era um bom edifício, retirando a ornamentação e o detalhe desnecessário e dando à construção uma expressão directa.

«*de los edificios construidos desde 1800, los mejores han sido los menos decorados*».<sup>20</sup> No entanto, Ludwig Mies van der Rohe, como seguidor desse estilo não resistiu a ‘decorar’ os seus edifícios nos seus sumptuosos detalhes de pilares com perfis metálicos [5]. A estrutura trabalhada como ornamento ou como redundância é um elemento retórico e é um meio válido de expressão -ainda que obsoleto estruturalmente. «*Enriquece num outro nível o significado ao sublinhá-lo*».<sup>21</sup> Os pilares trabalhados com perfis como elementos vestigiais, em que não se percebe muito bem se é estrutura ou decoração, desencorajam a clareza e promovem a riqueza de significado.<sup>22</sup>

As paredes brancas do Movimento Moderno não bastavam porque «*está claro que em termos de contrato social, a abstracção não tem sentido*»,<sup>23</sup> embora tenha havido várias tentativas para que o significado estivesse inerentemente ligado a cores ou às características fisionómicas das formas e texturas [6][7]. Mas as qualidades fenomenológicas do espaço têm pouco a ver com o conceito espacial neutro, homogéneo e matemático do funcionalismo. Precisamos de espaços com carácter e com ornamento pois «*todo o ornamento genuíno carrega a promessa*

Karl – *Theories and Manifestoes Of Contemporary Architecture*, 1997, p.16

<sup>20</sup> HITCHCOCK, Henry Russell; Johnson, Philip - *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, 1984, p.87

<sup>21</sup> VENTURI, Robert – *op. cit.*, p.41

<sup>22</sup> No fundo, antecipava o que tinha acontecido com os estilos do passado na passagem dos requerimentos estruturais em simbolismos da estrutura.

<sup>23</sup> JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.55 - «*it is clear that in terms of the social contract, abstraction has no meaning*»



Casa Barragán, Luís Barragan [Cidade do México - 1947]; Casa Gálvez, Luís Barragan [Cidade do México - 1955] [6a][6b][7a][7b]

*de um modo de vida integrado, uma promessa de humanidade plena e deste modo também de comunidade genuína».*<sup>24</sup>

A remoção do ornamento de objectos utilitários como sinónimo de evolução da cultura ou com o pretexto de que homem moderno deles não precisava e até ‘detestava’ já tinha sido uma ideia abordada no contexto europeu -provavelmente num círculo muito restrito- por Adolf Loos no seu livro ‘Ornamento e Crime’ em 1908. Embora muitos o desconhecêssem, justificando a publicação tardia em 1931, no livro Loos desfazia a afirmação de John Ruskin de que ‘a arquitectura era a arte que adornava os edifícios erguidos pelo homem para qualquer uso’. Para ele, o problema da arquitectura não seria um problema da decoração.

Num certo ponto, Loos tinha razão: a produção mecânica e os novos materiais tinham transformado o desenho mais caprichoso em banalidades rapidamente popularizadas, tendo o próprio ornamento perdido o significado que possuía enquanto elemento distintivo dos objectos. Assim, na era da industrialização, o ornamento deixava de se justificar quer com motivos de coesão social quer mesmo com intenções de dignificação excepcional das obras. Como tinha reconhecido previamente um dos impulsionadores do Estilo Internacional, «o ornamento (...) é uma questão de gosto mais do que de princípio».<sup>25</sup>

Mesmo a *Bauhaus*, que seria fundada após as ideias de Loos, com alicerces da *Deutscher Werkbund*, que tinha surgido em 1907 em Munique, pretendia a acção conjunta da arte, indústria e artesanato, seguindo alguns ideais dos *Arts and Crafts*. Estava aberto o caminho para uma escola com posição contrária à decoração e com uma visão de ‘arte total’. Será, no entanto, que nos tornámos mais felizes?

Ironicamente, a arquitectura moderna ao rejeitar o simbolismo explícito nas suas fachadas e o ornamento concebeu todo o edifício num gigantesco ornamento. Segundo Venturi, todo o edifício estava pensado para expressar algo, e não apenas a fachada, tornando-se naquilo a que viria a chamar de ‘duck’. Ou seja, a retórica presente no edifício envolvia a concepção do objecto como um todo -a expressividade da forma- e não apenas de uma parte, da(s) fachada(s) e do que lhe poderia ser aplicado. O que ele defende é que a qualidade da arquitectura deriva de padrões estéticos de superfície -ornamentais ou iconográficos- em vez da articulação original e escultórica. Não apenas pela riqueza visual mas porque é precisamente

<sup>24</sup> HARRIES, Karsten – *op. cit.*, p.60 - «all genuine ornament carries the promise of an integrated way of life, a promise of full humanity and thus also of genuine community»

<sup>25</sup> HITCHCOCK, Henry Russell - «The International Style Twenty Years After» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.140 - «ornament (...) is a matter of taste rather than of principle»



Centro cultural de Wolfsburg, Alvar Aalto [Wolfsburgo, Alemanha - 1959/62]; Muuratsalo Experimental House, Alvar Aalto [Muuratsalo, Finlândia - 1952/54]; Villa Jaoul, Le Corbusier [Neuilly-sur-Seine - 1951/56]; Conjunto Habitacional Pedregulho, Affonso Reidy [Rio de Janeiro - 1947/52] [\[8a\]](#)[\[8b\]](#)[\[9\]](#)[\[10\]](#)

o ornamento (ou elemento retórico, ou vestigial) que carrega consigo significados de usos prévios ou de outra natureza.

Os textos de Giedion, sobre a monumentalidade, e as resoluções do CIAM VIII, sobre as necessidades dos núcleos urbanos, abrangendo o debate das décadas de quarenta e cinquenta expressavam um desejo pela necessária cooperação entre pintores, escultores e arquitectos nas suas obras. Uma 'síntese das artes' que parecia supor também uma maior riqueza das superfícies em vez da aclamada abstracção moderna.

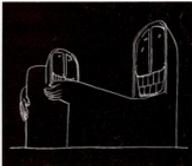
Se olharmos para a obra de Alvar Aalto, que Venturi descreve como a mais relevante e a mais rica fonte para aprender em termos de arte e técnica, é pelo uso de materiais naturais como a madeira e o tijolo que a qualidade 'humana' está presente [8a]. Materiais tradicionais introduzidos nas formas simples do vocabulário Modernista. Reconhecíveis mesmo pintados de branco [8b][17]. E *Le Corbusier*, na década de cinquenta, tenta outra expressividade na sua arquitectura ao construir uma casa em que as fachadas não são rebocadas e pintadas de branco e usa um material tradicional como padrão estético de superfície tal como Aalto: o tijolo cerâmico [9]. Mesmo nos alçados laterais pelos arcos que apresentam na laje, reconhecemos o sistema construtivo da abóbada, embora em betão.

No Conjunto Pedregulho de Affonso Eduardo Reidy [10], que inseriu segundo alguns autores a arquitectura moderna brasileira no debate internacional, encontramos um painel cerâmico de Cândido Portinari e Roberto Burle Marx -no ginásio-, e outro de Anísio Medeiros -no centro médico. Mais uma vez um material tradicional usado expressivamente que juntamente com o resto da obra parecia sintetizar os '*Nine Points on Monumentality*'.

A decoração devia estar dependente da forma e não o contrário, porque como diz Venturi citando Pugin «*É aceitável decorar a construção mas nunca devemos construir decoração*».<sup>26</sup> O '*duck*' de Venturi ou o edifício icónico (não no sentido que hoje atribuímos a icónico, mas no sentido semiótico, de um signo que representa outro por semelhança) [11], ao contrário do '*decorated shed*', não representa, é subordinado ao próprio significado. No signo icónico, significante e significado são, na maioria dos aspectos, essencialmente 'a mesma coisa' -tendem a não separar a forma do conteúdo.<sup>27</sup> Na fachada decorada o significante é separado

<sup>26</sup> Cf. PUGIN, Augustus W. N. In VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven - *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of Architectural form (Revised Edition)*, 1977, p.163 - «*It is all right to decorate construction but never construct decoration*»

<sup>27</sup> Louis I. Kahn ainda que achando exagero à criação de ornamento na arquitectura exagerou ele próprio na estrutura, no programa, no equipamento mecânico e na própria articulação do todo -trabalhando a forma arquitectónica e o carácter escultural. Mas há quem defenda que foi o criador do ornamento moderno coadunando-



*'Metaphors of Ronchamp'*, Hillel Schocken; Capela de *'Notre Dame du Haut'*, Le Corbusier [Ronchamp - 1955]; *'United Nations Secretariat'*, Wallace K.Harrison e Max Abramovitz com Le Corbusier, Sven Markelius, Oscar Niemeyer e outros [Nova Iorque - 1947/50] [11a][11b][12]

do significado -é um símbolo, uma imagem justaposta. Como o símbolo é mais forte que o índice ou o ícone é desde logo preferível (pois representa o último estágio da semióse e por conseguinte é ele que carrega os significados). Embora o *'decorated shed'* de Venturi pudesse ser criticado precisamente pelo carácter decorativo ou de imagem popular, a verdade é que reconhecia e assumia a sua necessidade<sup>28</sup> tal como a sua crítica ao acentuá-la como elemento *'independente'* quase autónomo, ornamentador, do edifício. Percebemos agora porque razão August Heckscher chamou à arquitectura moderna, pela sua ênfase no drama e pela expressividade das formas, de *'Novo Barroco'* [10][12].<sup>29</sup>

Mas o ornamento ressurgirá segundo Jencks pois ele é necessário para animar as superfícies *'limpas'* e *'entediantes'* do modernismo. É necessário para algum enredo, jogo visual, escala e profundidade, tal como para acentuar o *'ambiente ou carácter humano'* do espaço. Tal como padrões e detalhes, dá algum sentido e riqueza à fachada do edifício.<sup>30</sup> O sucesso do Conjunto Pedregulho como síntese dos nove pontos de Giedion, Sert e Léger -sobretudo pela síntese das artes- demonstrava a importância das superfícies neste segundo pós-guerra. O ornamento simbólico esse ressurgiria com Venturi.

*«The ultimate force must not be utilitarian but aesthetic»<sup>31</sup>*

se com a tarefa que defendia que era *'a interpretação de um modo de vida válido para a nossa época'*. *«A partir de estos experimentos con la forma, el arquitecto aprenderá finalmente a escoger los adornos apropiados para sus construcciones. Hasta ahora se ha olvidado de ellos. Su juicio le lleva a usar formas aisladas en el espacio»* In *«La Monumentalidad»* In KAHN, Louis I. – *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, 2003, p.23

<sup>28</sup> *«there is an individual need for intimacy and detail, unmet by modern design but satisfied by the five-eight scales reproductions in Disneyland»* In *Ibidem*, p.148

<sup>29</sup> HECKSCHER, August - *op. cit.*, p.270. Na origem estaria provavelmente um recém revelado interesse americano e internacional crescente pela arquitectura brasileira na sua capacidade de síntese das artes já em discussão nos CIAM e pela preocupação com as questões estéticas, ou plásticas, além do puramente funcional. Aliás, Óscar Niemeyer, um dos autores do Edifício do Secretariado das Nações Unidas (1947-50), colaborava já com vários artistas de várias áreas. A contribuição da arquitectura brasileira para o desenvolvimento estético do movimento moderno é revelada primeiro pela exposição de 1943 no MoMA de Nova Iorque e no catálogo *'Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942'* escrito no mesmo ano por Philip Godwin, seguindo-se outras publicações pelo mundo inteiro (*Architectural Association, Architectural Review, Art d'Aujourd'hui e Zodiac*).

<sup>30</sup> JENCKS, Charles - *The Language of Post-Modern Architecture*, 1977, p.142,154

<sup>31</sup> HECKSCHER, August - *op. cit.*, p.252



## [ ... despida de sensações ] ou conforto físico

Mas não é apenas o ornamento que estimula os nossos sentidos e nos permite atribuir significado ao que nos rodeia. Aliás, relembramo-nos dos lugares não apenas por serem únicos mas porque afectaram os nossos sentidos, o nosso corpo, e geraram associações suficientes para se manterem no ‘nosso mundo’. É ao sentir, observar e pensar (os três modos de operação do pensamento) que representamos a realidade, que associamos significados aos signos estimulantes, assim funciona a semiose.<sup>32</sup> Realidade essa sujeita à leitura contínua e à criação de vários significados complexos e ambíguos pela semiose ilimitada (processo de produção do interpretante *ad infinitum*). Estas experiências sensoriais são o que nos permite lembrar quem somos. Não podemos continuar a concentrar-nos em experiências radicalmente novas, excluindo a renovação e expansão das nossas experiências tácteis primordiais. Existindo uma memória ‘háptica’,<sup>33</sup> necessitamos estimular e manter essas experiências sensíveis no espaço que nos rodeia.

Segundo viria a dizer Kent Bloomer (mas só em 1977) se não o fizemos «*corremos o risco de diminuir o nosso acesso a uma riqueza de detalhes sensuais desenvolvidos em nós próprios - os nossos sentimentos de ritmo, de extremidades duras e moles, de elementos grandes e pequenos, de aberturas e enceramentos, e uma miríade de marcos de referência e direcções*»<sup>34</sup> que são o que nos torna humanos e o núcleo da nossa identidade, obrigando-nos a manter essas ligações no espaço que nos rodeia. A nossa satisfação na fruição e no ‘habitar’ da arquitectura está dependente desses ‘desejos’ de encontro consigo mesmo. De encontros fortuitos com representações capazes de evocar lembranças na nossa memória do nosso passado. Só assim sentimos o impacto e a beleza do mesmo, porque já nos pertence.

<sup>32</sup> SANTAELLA, Lúcia – *O que é a semiótica*, p.11

<sup>33</sup> «*Impressions of hardness and softness, of heaviness and lightness, are connected with the surface character of materials. (...) It may not be surprising that we can see much differences with the naked eye but it is certainly remarkable that, without touching the materials, we are aware of the essential differences between such things as fired clay, crystalline stone, and concrete*» In RASMUSSEN, Steen Eiler - *Experiencing Architecture*, 1959, p.24

<sup>34</sup> BLOOMER, Kent C. - *Body, memory and architecture*, 1977, p.44 - «*we risk diminishing our access to a wealth of sensual detail developed within ourselves – our feelings of rhythm, of hard and soft edges, of huge and tiny elements, of openings and closures, and a myriad of landmarks and directions*»



Casa G.M. Millard ('*La Miniatura*'), Frank Lloyd Wright [Pasadena, Califórnia - 1923]; '*A.N. Richards Medical Research*', Laboratorio para pesquisa biológica-, Louis Kahn [Filadélfia - 1957/61]; '*Unité d'Habitation*', Le Corbusier [Marselha - 1946/53] **[13]**

Loos tinha excluído a casa da ideia de arte<sup>35</sup> porque a casa tem de agradar a todos e a arte não tem de agradar a ninguém. Agrado ou conforto, o problema é que estava a ser confundido conforto com a ausência de sensação segundo Kent Bloomer. Os espaços homogéneos, sem texturas, mantidos a uma temperatura constante, sem verticalidade, sem luz do sol, sem brisas, sem fonte de calor ou centro tinham-se tornado a norma, exigiam pouco de nós e pouco sentido lhes poderia ser atribuído para além do abrigo de um casulo cúbico. Mesmo Philip Johnson como protagonista do Estilo Internacional apercebeu-se que o conforto tomado como ‘muleta’ originaria uma perigosa intervenção do controlo ambiental na realização da arquitectura, senão mesmo a sua substituição.<sup>36</sup> O limite entre conforto e necessidade de sensações é demasiado ténue.

Precisávamos de tomar os espaços como nossos, estabelecer uma ligação, um drama e tensão. Uma coreografia (composição mais humana) de colisão que mantivesse a vitalidade. O centro já não era a lareira, local de reunião da família, mas sim a televisão, fazendo o contacto com o mundo exterior (ou será o exterior a invadir a interioridade da família?). Habitar não significa apenas estar protegido de um exterior ameaçador. Precisamos de estar abrigados não só fisicamente mas também psicologicamente. «*A alma também precisa de uma casa*».<sup>37</sup>

De facto, na Europa, na escola da Bauhaus e entre as duas guerras mundiais, reclamava-se um treino das sensações hápticas para a produção de objectos cerâmicos utilitários com alta qualidade textural. Acreditavam que se tinha perdido alguma da atenção sensível do homem primitivo pelas superfícies texturadas, mesmo visualmente. Uma preocupação que Steen Eiler Rasmussen conta ter feito parte da preocupação dos arquitectos americanos depois da segunda guerra.<sup>38</sup> Com efeito, o tecto da igreja em Ronchamp de *Le Corbusier* (construída em 1955) tem a sua superfície de betão armado com um padrão deixado pelas tábuas dos moldes. É de betão não pintado, com um carácter tosco idêntico aos gigantes pilares que sustentam o bloco residencial de Marselha e está em contraste com as paredes rebocadas de branco [11b][13b]. Nos Estados Unidos, essa importância da natureza evocativa dos materiais concretizava-se nas mãos de Kahn, entre outras obras, no seu Laboratório do ‘*A.N. Richards*

<sup>35</sup> «*The house satisfies a need. The work of art is responsible for no one, the house to everyone. The work of art wants to tear human beings out of their comfortable adjustments to the world. The house should serve to make us comfortable*» In HARRIES, Karsten – *op. cit.*, p.51

<sup>36</sup> «*Pretty soon you’ll be doing controlled environmental houses which aren’t hard to do except that you may have a window on the west and you can’t control the sun (...) I control the environment. It’s a lot more fun*» In JOHNSON, Philip - «*The seven crutches of Modern Architecture*» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.191

<sup>37</sup> HARRIES, Karsten - *op. cit.*, p.95 - «*The soul, too, needs a house*»

<sup>38</sup> RASMUSSEN, Steen Eiler - *op. cit.*, p.178



*Medical Research'* construído em 1923. Betão à vista, tijolo, ferro e blocos eram materiais que usava frequentemente sem qualquer revestimento. A estrutura era aliás trabalhada de modo a permitir ficar à vista [13a].

Como dizia Rasmussen, «*um edifício que parecesse leve não era considerado arquitectura real. A leveza estava bem para as tendas e outras estruturas temporárias mas uma casa devia ser sólida e parecer sólida; de outro modo não era uma casa*». <sup>39</sup> A vitalidade das estruturas e das superfícies parecia estar dependente da textura e das sensações que pudesse evocar no homem. <sup>40</sup>

Mas o «*conforto é uma noção complexa, que varia de pessoa para pessoa, de grupo social para grupo social e também varia ao longo da nossa vida; mais importante ainda é que pode sofrer várias e violentas mudanças independentes da nossa condição física mas dependentes e directamente conectadas aos padrões inconstantes das convenções*». <sup>41</sup> Convenções essas que aceitámos pela nossa experiência, que estão dependentes dos vários grupos sociais aos quais pertencemos no presente, da sua evolução e do nosso envolvimento nos mesmos.

Mas embora as convenções possam mudar, isso não parece possibilitar a ausência total de sensações ou estímulos externos. Sendo a convenção a necessidade desses estímulos (calor, humidade, textura ou forma) responsáveis pela atribuição de significado, ao triunfar sobre o controlo ambiental, o mundo moderno perdia capacidades estimulantes, tornando o meio envolvente 'significante' ('mudo' nas experiências hápticas, embora não o conseguisse fazer visualmente). <sup>42</sup> O que levou à acusação de que os arquitectos tinham transmitido a sua 'mensagem' num código privado sem sentido para a maioria dos habitantes dos seus edifícios. <sup>43</sup> Acusação agravada com a redução da quase totalidade da tridimensionalidade dos problemas estéticos da arquitectura aos problemas visuais no princípio do século vinte. Embora Kahn e Frank Lloyd Wright, dois americanos convictos da defesa da 'verdade dos

<sup>39</sup> «*a building which appeared light was not considered real architecture. Lightness was all right for tents and other temporary structures but a house should be solid and look solid; otherwise it was not a house*» In RASMUSSEN, Steen Eiler - *op.cit.*, p.91

<sup>40</sup> Defendia uma textura mais ou menos regular dependendo do material: quanto mais rico fosse o efeito textural, mais uniforme poderia ser a superfície.

<sup>41</sup> «*comfort is a complex notion, which varies from person to person, and from social group to social group; varies for the individual throughout is life; more important, it goes through very violent changes independent of our physical condition but directly connected to the inconstant pattern of convention*» In RYKWERT, Joseph - «*The sitting Position: A question of method*» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.233

<sup>42</sup> Não conseguimos remover o significado dos objectos como provou Antony Caro pois tudo é alvo de semantização mas os sentidos estimulados pela realidade são cada vez menores ao eliminar símbolos reconhecíveis da construção.

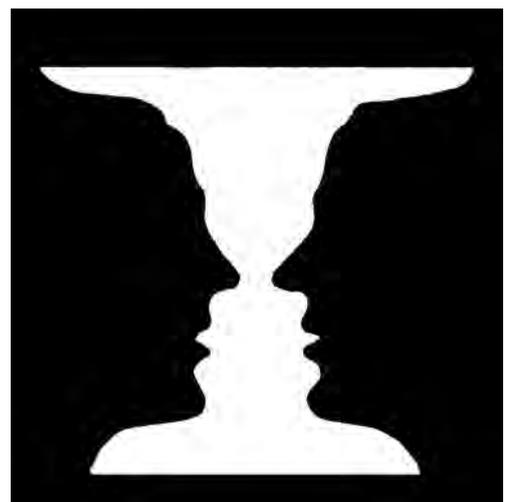
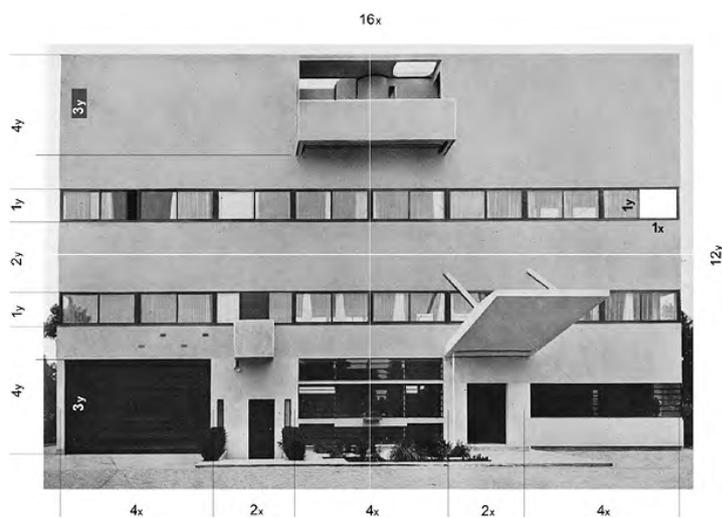
<sup>43</sup> BLOOMER, Kent C. – *op. cit.*, p.131



materiais', não possam ser acusados de evitar texturas nos materiais que usavam [13a][13b].

O corpo tinha-se tornado um 'apêndice' da cabeça. A psicologia da *Gestalt* (forma) ajudara à exaltação do sentido da visão e sua primazia sobre os outros, mas, como observou Geoffrey Scott,<sup>44</sup> existia uma distinção entre a aparência de grandeza e a sensação de grandeza que um edifício transmitisse e só o último estava relacionado com a experiência estética.

<sup>44</sup> Estudioso, poeta e historiador de arquitectura inglês. Nasceu em Hampstead a 11 Junho de 1884 e morreu a 14 de Agosto de 1929 em Nova Iorque



Villa Stein-de-Monzie, Le Corbusier [Garches - 1926/28]; A ilusão objecto / fundo

A percepção envolvia mais do que apenas estímulos que penetravam os olhos. Processos cerebrais (pensamento) também estavam envolvidos e isso é que criava a oposição entre os dois objectos (objecto ou *background*?) [14][15]

### [ ... despida de estímulos visuais e ambiguidades ] ou o conforto visual

Por volta de 1910, na escola da psicologia da *Gestalt* (forma) em Berlim [15], a descoberta do funcionamento e transformação dos objectos pela percepção, da simplificação que organizava e governava a nossa percepção do mundo exterior, veio abalar as anteriores tentativas de explicação de beleza ao criar fundações racionais e não-arbitrárias. Parecendo perfeita como base para o desenvolvimento dos movimentos modernos em arquitectura no século vinte, esse ‘inventário’ de conceitos experimentalmente demonstrados (geometria básica, simetria, horizontal e vertical) que mediava a percepção humana da realidade externa foi assimilado na produção do objecto arquitectónico. Acreditando que deste modo, ao aproximar a realidade do funcionamento da percepção, a representação do objecto, construiria uma realidade mais imediata e portanto superior, um fenómeno puro. Puramente visual, eficiente, coerente, rectilínea, pura (graças às suas paredes brancas), com uma ‘transparência perceptual absoluta’ e com virtudes morais ao excluir o ornamento.<sup>45</sup> Mas a realidade ‘*as it is*’ é-nos inacessível, pois «*o que em mim sente está pensando*».<sup>46</sup> Para participar nesta acção combinada de forças o homem orienta-se entre os vários fenómenos preservando-os sob a forma de signos. Signos esses que são agrupados em complexos e diferenciados sistemas de símbolos, estruturas ou códigos. O conhecimento científico é um desses sistemas, mas «*na vida quotidiana raramente pretendemos os objectos ‘puros’ da ciência*»<sup>47</sup>, preferimos os da nossa experiência.

Como defendido em quase todo o livro ‘Complexidade e Contradição’, uma arquitectura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de signos, e isso permite lhe uma maior legibilidade em diversas situações. O que coincide com a ideia defendida por Umberto Eco de que «*cabe ao arquitecto projectar funções primeiras variáveis e funções segundas abertas*».<sup>48</sup> Só isso lhe permitirá trazer conforto visual à sua produção perante diversos grupos sociais. Essa riqueza de significado, pela confusão de experiências associáveis, em vez da clareza

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.31-32

<sup>46</sup> Cf. PESSOA, Fernando In SANTAELLA, Lúcia – *op. cit.*, p.11

<sup>47</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian - «*Intentions in Architecture*» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.220 - «*in daily life we rarely intend the ‘pure’ objects of science*»

<sup>48</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.243



O Estilo Internacional: **[16]**

*'Philadelphia saving funds society'* (PSFS Building), George Howe e William Lescaze [Filadélfia - 1929/32]; *'Mc Graw-Hill Building'*, Raymond Hood com J. André Fouilhoux [Nova Iorque - 1928/30]; Edifício do Daily News, Raymond Hood e John Mead Howells [Nova Iorque - 1929/30]; *'Lever House'*, Skidmore Owings e Merrill (SOM) e Gordon Bunshaft [Nova Iorque - 1950/52]; *'United Nations Secretariat'*, Wallace K. Harrison e Max Abramovitz com Le Corbusier, Sven Markelius, Oscar Niemeyer e outros [Nova Iorque - 1947/50]; *'General Motors Technical Center'*, Eero Saarinen [Warren - 1948/56]

(porque ‘mais não é menos’) proposta por Venturi opõe-se as ideias do Estilo Internacional em que as superfícies se desejavam planas (sem concavidades nem convexidades), contínuas, homogéneas, com regularidade e ritmo, como uma pele esticada ou um tecido.<sup>49</sup> A própria doutrina ‘less is more’ deplora a complexidade e justifica a exclusão para fins expressivos, não simbólicos, com formas pujantes mas sem sentido. Em suma, uma ‘esterilidade abstracta’,<sup>50</sup> porque ‘less is a bore’ [16].<sup>51</sup> ‘Necessidade estética’ excessiva mais tarde assumida por Hitchcock em 1951. Para ele, os primeiros edifícios ‘internacionais’ em demasiadas ocasiões tinham ‘aberto fendas e manchado’, perdendo desse modo toda a qualidade de abstracção platónica -quase imaculada- que as tornava tão sublimes. As excepções deveriam doravante ser reconhecidas e aceites à semelhança de texturas e padrões superficiais, expressões que já admitia como legítimas.<sup>52</sup>

A expressão directa da arquitectura em vez da ambiguidade de expressão e a concepção racional do mundo deste período não parecia satisfatória e isso manifestava-se tanto na literatura como em notícias diárias segundo Norberg-Schulz.<sup>53</sup> Nas suas palavras, o mundo moderno tinha criado a ‘passividade’ e o ‘descontentamento’, pois a nossa memória não era estimulada e caminhávamos para o ‘niilismo’.<sup>54</sup> Aliás, o livro de Heckscher referido várias vezes por Venturi, ‘The Public Happiness’, retrata bem a descrença e incapacidade do racionalismo para dar respostas em épocas tensas e da simplicidade ou complexidade superficial não resultar porque precisávamos de ambiguidade na percepção visual. Atestava a impossibilidade de reduzir o fenómeno arquitectónico a um único sistema lógico e estético.

*«Amid simplicity and order rationalism is born, but rationalism proves inadequate in any period of upheaval. Then equilibrium must be created out of opposites. Such inner peace as man gain*

<sup>49</sup> «Le Corbusier, [Walter] Gropius, Mies [Van der Rohe], [Siegfried] Giedion, [Nikolaus] Pevsner e [J.M.] Richards nos convenceram de que a arquitectura não deve ser uma questão de mera estilização superficial aplicada cosmeticamente à fachada dos edifícios» In BROADBENT, Geoffrey - «Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitectura» In NESBITT, Kate (org.) - Uma Nova Agenda para a Arquitectura: Antologia teórica 1965-1995, 2006, p.143

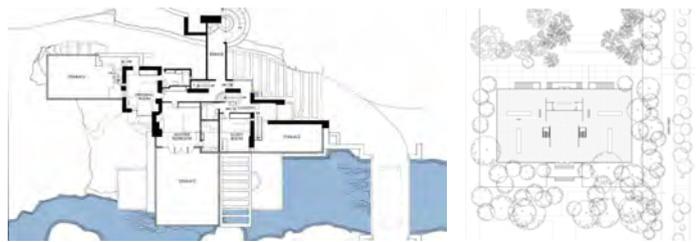
<sup>50</sup> Crítica feita pelo Team X no CIAM VI em 1947. In HITCHCOCK, Henry Russell; Johnson, Philip – op. cit., p.275

<sup>51</sup> «the truth is that when once we have become familiar with the rules, the buildings that comply with them become tiresome. Therefore, if an architect wants his building to be a real experience he must employ forms, and combinations of forms, which will not let the spectator off so easily but force him to active observation» In RASMUSSEN, Steen Eiler - op.cit., p.59

<sup>52</sup> HITCHCOCK, Henry Russell - «The International Style Twenty Years After» In OCKMAN, Joan – op. cit., p.143,147

<sup>53</sup> «is the rational world-conception of the post-mediaeval period actually satisfactory?» In NORBERG-SCHULZ, Christian - «Intentions in Architecture» In JENCKS, Charles; Barrie, George – op. cit., p.218

<sup>54</sup> O ‘niilismo’ é um movimento político e filosófico russo que consistia na negação de toda e qualquer crença ou princípio religioso, político e social. Rejeitava como ilegítima toda a imposição ou coacção sobre o indivíduo. Nasceu na década de 1860-70. Cf. Grande Enciclopédia Universal, 2004, vol.14, p.9354



'Fallingwater', Frank Lloyd Wright [Pennsylvania - 1935]; 'Crown Hall', Mies Van Der Rohe [Chicago, Illinois - 1950/56] [17][18]

*must represent a tension among contradictions and uncertainties. A spirit of irony permits men to see that nothing is quite what it appears to be and that causes almost invariably have unexpected results. A feeling for paradox allows seemingly dissimilar things to exist side by side, their very incongruity suggesting a kind of truth»<sup>55</sup>*

Pois «onde a simplicidade não pode funcionar resulta o simplismo».<sup>56</sup> Nem todos os programas ‘aceitavam’ essa simplificação, e mesmo que existisse simplicidade Venturi sustentava que deveria ser por meio da complexidade, de subtilezas de precisão e geometria distorcida, e nunca por redução ou exclusão para não resultar numa arquitectura ‘insípida’,<sup>57</sup> rejeitando assim a unidade fácil ou óbvia como lhe chamava. Um método e não um objectivo que não apontava para uma arquitectura ‘serena’ nem ‘exuberante’, apenas ‘em tensão’. Uma unidade que retirasse a sua força do controle de elementos conflitantes, da proximidade do caos, aceitando a desordem, as contradições, e trabalhando com as mesmas.<sup>58</sup>

*«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»<sup>59</sup>*

Mas a tendência dos arquitectos modernos ortodoxos idealizava o primitivo e o elementar, excluindo, separando e articulando elementos ou requisitos, especializando as formas em relação a materiais e estrutura (o que explica a inexistência de elementos vestigiais). A função primeira (uso) sobrepunha-se à função segunda (associações). A arquitectura moderna nunca é implícita, trabalha com partes visivelmente diferentes e fragmentárias e não com uma ambiguidade de função que promove uma certa continuidade. O léxico denotativo é favorecido em relação ao conotativo.

Justifica-se assim a preferência de Venturi por Alvar Aalto que descrevia como a mais relevante e mais rica fonte para aprender em termos de arte e técnica. Pois ao invés de Wright, que suprimia diagonais de escadas e evitava corrimões ao encaixá-las entre paredes, obcecado com a horizontalidade [17], de Mies, que tentava eliminar a excepção circunstancial da sua ordem geral [18], Louis Kahn e sobretudo Aalto aceitavam essas excepções [19].<sup>60</sup> A

<sup>55</sup> HECKSCHER, August – *op. cit.*, p.107 In VENTURI, Robert – *op. cit.*, p.4

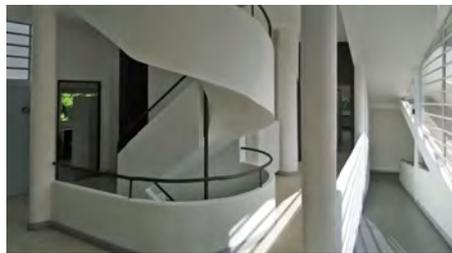
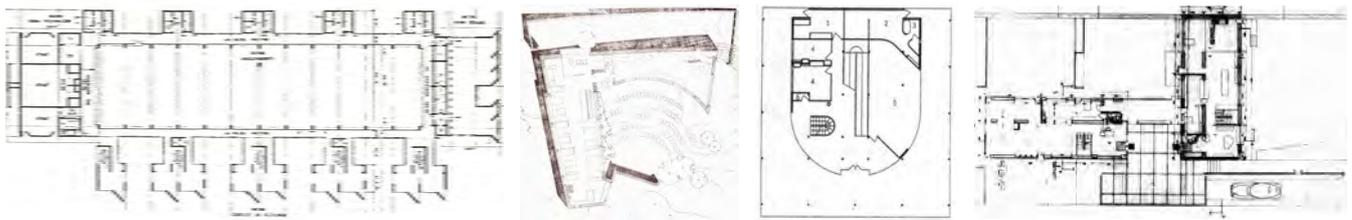
<sup>56</sup> VENTURI, Robert – *op. cit.*, p.6

<sup>57</sup> Crítica várias vezes tecida à ‘necessidade de alho’ da arquitectura da *Bauhaus*.

<sup>58</sup> Proporções e dimensionamentos errados, diferenças exterior/interior, espaços rectos e curvilíneos conjugados, grande e pequeno ao mesmo tempo, combinação e justaposição de funções uma espécie de contradição às primeiras expectativas visuais deixando a obra de ser imediata (espaço, tempo e arquitectura).

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.274

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.62,64



'Salk Institute for Biological Studies', Louis I. Kahn [La Jolla, California - 1959/66]; Escritório e Estúdio de Alvar Aalto, Alvar Aalto [Munkkiniemi - 1935]; Vila Savoye, Le Corbusier [Poissy-sur-Seine - 1929] e Villa Jaoul, Le Corbusier [Neuilly-sur-Seine - 1951/56]

[19][20][21][22]

qualidade humana estava sempre presente nas suas obras através dos seus planos livres que acomodavam excepções na ordem original, do uso de materiais naturais como a madeira e o tijolo (materiais tradicionais introduzidos nas formas simples do vocabulário Modernista) [20]. Elementos contraditórios que conotavam paradoxalmente qualidades de simplicidade e serenidade, e que agora Venturi reconhece como tensos e complexos nas suas contradições. Elementos convencionais usados não convencionalmente (pequenas alterações a convenções de proporção e forma), num balanço entre ordem e desordem, modesto e monumental ao mesmo tempo. São essas excepções, distorções e ambiguidades na ordem que mantêm a sua arquitectura no limiar da ordem.<sup>61</sup> Venturi acredita, como Aalto presumivelmente, que o significado é realçado pela transgressão da ordem, pelo contraste e que a «*excepção confirma a regra*».<sup>62</sup> O próprio *Le Corbusier*, embora adepto de formas primárias perfeitas, aceitou necessidades do automóvel e da mobilidade nas suas rampas e espaços curvilíneos [21] pois sabia que uma ordem válida tinha de possuir capacidade de adequação, evitando formalismos rígidos. Essa tentativa de adequação experimentou-a mais tarde também nos alçados ao tentar exprimir o interior, esquecendo a métrica presente nas fachadas de obras anteriores -transitando a ambiguidade do interior para o exterior [22].

Não existe nenhuma obra de arte sem um sistema, mas um sistema válido permite e acomoda excepções -excepções que sustentam ambiguidade e portanto significado. Ou seja, a arquitectura precisa das excepções para carregar significados. De facto, vários autores defendem a ambiguidade produtiva como recurso para preservar a unidade da experiência e referem a postura de alguns teóricos -também na literatura- relativamente à imprecisão de significado como a principal virtude poética.

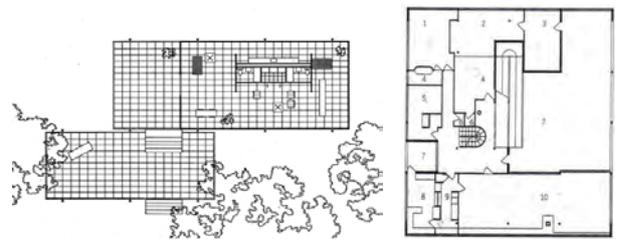
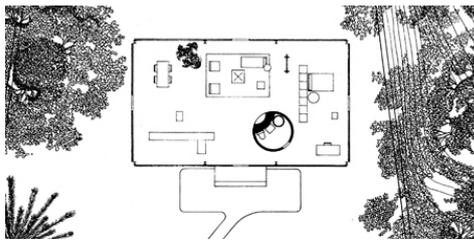
As finalidades da arquitectura, embora de meios simples na sua construção, são mais complexas e ambíguas do que a engenharia, com métodos complexos e finalidades simples e claras. As complexidades dos programas devem ser reconhecidas. «[A] *tendência da realidade para se dissolver e das contradições e incertezas para prevalecer (...)* [e também] *da nossa paixão pelo enigmático, pelo imponderável (...)* [tornam] tudo o que pretenda *ser final parecer uma decepção*».<sup>63</sup> Estávamos a mudar para a imperfeição, mas desta vez consciente.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> VENTURI, Robert – *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, 1996, p.77,78

<sup>62</sup> *Idem - Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.44

<sup>63</sup> «[The] *tendency for reality to dissolve and for contradictions and uncertainties to prevail (...)* [and also] *our passion for the enigmatic, the imponderable (...)* [make] *anything that pretends to be final seems a deception*» In HECKSCHER, August – *op. cit.*, p.103-104

<sup>64</sup> STIRLING, James - «*Ronchamps: Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism*» In JENCKS, Charles; Kropf, Karl – *op. cit.*, p.16



Casa Farnsworth, Mies van Der Rohe [Plano, Illinois - 1951]; Glass House, Philip Johnson [New Canaan, Connecticut - 1949]; Vila Savoye, Le Corbusier [Poissy-sur-Seine - 1929] [23][24][25]

## [ ... despida de privacidade ] ou o conforto psicológico

A finalidade essencial do interior, embora pareça ter sido esquecida pela arquitectura do Estilo Internacional, consiste em encerrar mais do que em dirigir o espaço e em separar o mundo interno do externo.

*«The city in its new form (...) is more and more a place where life is lived in a confused mid-region, with inner and outer, private and public, subtly intermingled»<sup>65</sup>*

As analogias feitas pelo Estilo Internacional entre pavilhões e arquitectura doméstica não consideravam as necessidades espaciais, tecnológicas e sobretudo humanas essencialmente diferentes. Prova disso foram as tentativas falhadas feitas nos Estados Unidos por Mies e Johnson em dois dos seus projectos, respectivamente a *Farnsworth House* [23] e a *Glass House* [24]. Rasmussen dizia, a propósito de vários projectos de Mies, que eram «um mundo de telas que poderiam dar um certo pano de fundo para um conjunto de mobília mas nunca poderia criar um interior fechado e íntimo. A arquitectura de Mies van der Rohe é fria e vigorosa».<sup>66</sup> A leveza, ou a ausência de massa, dominavam a composição. A falta de distinção entre interior e exterior, promovida na obsessão por planos contínuos ou cortinas de vidro reduzindo a fachada a um limiar sem espessura e sem possibilidade de opacidades, e a uniformidade das paredes não permitia excepções. Dificilmente acomodava as diferenças de necessidades do programa. Numa escala maior, no *Lake Shore Drive* também da autoria de Mies [26], o vidro transfigura a fachada num autêntico espectáculo televisivo de *zapping* em que a privacidade de outrora se torna o *Big Brother* de agora. Tudo somado, valeu-lhes a acusação de construírem para o homem e não para o povo.

*«Who of us would want to live in a glass house? Soon we would be searching for some corner that was really our own, enclosed, offering protection from the world and from others. The*

<sup>65</sup> HECKSCHER, August – *op. cit.*, p.45

<sup>66</sup> «It is a world of screens which may give a certain background for a group of furniture but can never create a closed and intimate interior. Mies van der Rohe's architecture is cold and crisp» In RASMUSSEN, Steen Eiler - *op. cit.*, p.97



*'Lake Shore Drive'*, Mies van Der Rohe [Chicago - 1948/51] [26]

*need for enclosed spaces is tied to the need for privacy, the need to be left alone (...) If there is something inhuman about the openness of glass architecture that threatens to deprive us of a private sphere, equally inhuman is an architecture that deprives us of a sense of outside (...) Dwelling does not just mean being sheltered»<sup>67</sup>*

Também a arquitetura moderna pareceu esquecer que o edifício era um ponto de abrigo cuja função não era apenas proteger mas, igualmente, fornecer privacidade -tanto psicológica quanto física. Kahn reconheceu essa necessidade de privacidade<sup>68</sup> e Venturi seguiu esse ideal. Mesmo *Le Corbusier* como pioneiro das ideias do Movimento Moderno já reconheceu, em 1929 na ordem interna da sua *Villa Savoye* [25], as múltiplas funções de uma casa, a escala doméstica e o mistério inerente ao sentido de privacidade. Apenas não o transpôs para o exterior, para a sua ‘fachada uniformizada’ com a sua ‘*fenêtre en longueur*’, que ainda assim expressa a unidade da ideia de casa. Ainda que isolada no campo permite conservar algum do enredo e da vida privada se algum dia for rodeada pela cidade.<sup>69</sup> As paredes tinham sido inventadas para descrever o território humano, como extensão dos limites do corpo, segundo Bloomer. A importância e significado derivavam portanto da similitude com o corpo humano e deveriam então promover a separação entre mundo privado e público.

A sensação de perda de privacidade já era referida por Heckscher quando nos falava da necessidade de manter um balanço entre a esfera pública e a privada<sup>70</sup>, sobretudo numa época em que o homem nunca estava em casa e paradoxalmente estava sempre em casa (pois passava cada vez mais tempo fora e em deslocações). E ainda que estivesse, estava apenas metade pois a distinção privado/público tinha sido diluída, «[a sua] *privacidade, isto é, carece de profundidade e resguardo (...) hoje a família tornou-se pelo menos tão pública quanto uma corporação*».<sup>71</sup> O mundo exterior invadiu o interior (por intermédio da janela para o mundo que cada vez mais se aproxima do inverso) muito por culpa do crescimento e importância da vida social que veio ‘invadir’ os limites da vida privada. Como dizia Aalto num texto de 1957:

<sup>67</sup> HARRIES, Karsten – *op. cit.*, p.195,196,144

<sup>68</sup> Assim como a qualidade espiritual - «*In search of a new architecture of massiveness, monumentality and closure*» In Louis Kahn - «*Architecture is the thoughtful making of spaces*» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.270

<sup>69</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, 1966, p.92

<sup>70</sup> «*the citizen must find within himself the capacity to be wholly absorbed in neither the realm of privacy nor in the violence and ardours of public controversy, but must maintain towards both a balance between disengagement and commitment*» In HECKSCHER, August – *op. cit.*, p.9-10

<sup>71</sup> «*[his] privacy, that is to say, lacks depth and shade (...) today the family has become at least as public as a corporation*» In HECKSCHER, August – *op. cit.*, p.43



*«Houses with open glass walls and balconies, where one can see every detail of what goes on inside, do not offer sufficient privacy. We have to build houses in which every single family really feels like a private family and is secluded as much as possible from neighbors»<sup>72</sup>*

Será que basta então a casa cumprir a função primária de abrigo? Já vimos que não pois «*A alma também precisa de uma casa*».<sup>73</sup> A parede exterior não pode ser apenas um limiar sem espessura. Tem de trabalhar esse isolamento do exterior ‘ameaçador’. A fachada é a protectora do enredo que se passa no interior do edifício e deve limitar as permeabilidades com a esfera pública e social. Permitir e promover um retiro do escrutínio público.

<sup>72</sup> AALTO, Alvar - «*The architect's conscience*» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.251

<sup>73</sup> HARRIES, Karsten – *op. cit.*, p.95 - «*The soul, too, needs a house*»



O signo icónico e indexical: [27]

Um sinal arquetípico da ideia de residência. A construção composta por telhado de duas águas é um modelo clássico tanto para a casa quanto para a própria arquitectura. Este sinal especificamente é usado no sul da Suécia.

O segundo e terceiro designam dois signos indexicais que conhecemos e usamos diariamente nas nossas deslocações permitindo chegar ao destino 'indicando' um caminho.

## ***A convenção como necessidade da arquitectura:***

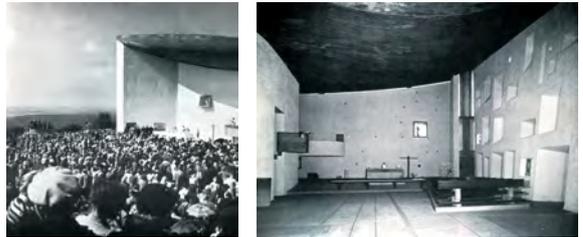
### **[ ... despida do 'feio e banal' ] ou a importância dos símbolos**

#### **Entre semântica e sintaxe**

A manipulação 'social' da forma edificada no século vinte (pela troca dos sistemas representativos ou repertórios de símbolos que são uma atribuição humana) e a sua ênfase na originalidade e no único (pela exclusão o quanto possível das convenções do objecto construído) também não ajudou a promover a ligação humana visto que não permitia reconhecer elementos e, portanto significados, comuns. O papel central da arquitectura, segundo Bloomer, era de desenhar o espaço por meio de coreografias de elementos familiares e surpreendentes em que a função da surpresa era revitalizar o familiar.<sup>74</sup> Mas a arquitectura moderna criticava o uso destes elementos, de signos simbólicos ou 'palavras conhecidas', que acusavam de reflectir falta de criatividade e refugiava-se na crença de conseguir alcançar uma linguagem universal como o '*Esperanto*',<sup>75</sup> sobrepondo uma nítida ausência de

<sup>74</sup> BLOOMER, Kent C. - *op.cit.*, p.132. Capacidade já defendida por Steen Eiler Rasmussen em 1959. «*Another way to make a strong impression is to employ familiar forms that have been given an eccentric turn which will take the spectator by surprise and force him to regard the work more closely (...) creating purely visual effects*» In RASMUSSEN, Steen Eiler - *op. cit.*, p.59

<sup>75</sup> O *Esperanto* é um idioma artificial inventado para facilitar a comunicação entre pessoas de línguas maternas diversas (deve-se ao polaco Zamenhof, que a elaborou em 1887, com base em radicais internacionais). A característica fundamental do *esperanto* é a simplicidade das suas regras gramaticais. Cf. *Grande Enciclopédia Universal*, 2004, vol.8, p.5136



Capela de '*Notre Dame du Haut*', Le Corbusier [Ronchamp - 1955]  
[28]

carácter. Tentaram trabalhar apenas com signos indexicais ou icónicos [27], sem significados definidos mas foram ‘vítimas’ de semantizações não ponderadas por meio de metáforas que lhes sobrepuseram um símbolo.<sup>76</sup> Pois se os códigos não reconhecerem os signos, se houver aquilo a que a semiologia chama de ‘ruído’,<sup>77</sup> tratam de os significar dentro do seu código, das suas convenções. A própria substituição do ornamento simbólico pelo expressivo, operada pelo Movimento Moderno tentando ‘fintar’ a atribuição de sentido, era ineficaz visto que «a [própria] *expressividade nasce de uma dialéctica entre formas significantes e códigos de interpretação*».<sup>78</sup> O Estilo Internacional por sua vez, na sua homogeneidade, tinha tornado ainda mais difícil o reconhecimento de elementos correntes da fachada, ainda que permanecessem alguns. Portas e janelas tinham-se tornado indissociáveis do plano de parede, a melhor dizer da cortina de vidro, e a modulação não tinha uma função aparente a não ser a estrutural. Não existindo contrato social (código aceite por determinado grupo que estabeleça uma correspondência entre forma e conteúdo -significante e significado-, ou seja, uma relação convencionada) a arquitectura ficava refém dos conhecimentos culturais de cada um. A falta de convenção na arquitectura moderna condenava-a a mal-entendidos.<sup>79</sup>

É a ideia da arquitectura como obra de arte que tem inconvenientes. Como é um ‘objecto de uso diário’ precisa de se apoiar em faixas de redundância maiores. É uma retórica, tal como o discurso poético, daí que Venturi (e mais tarde Robert Maguire)<sup>80</sup> defenda que o arquitecto precisa de usar a convenção e insuflar-lhe brilho e vivacidade. Não a devia evitar, devia era empregá-la de maneira não convencional. Esses elementos convencionais, não os pré-fabricados mas os manufacturados de autoria maioritariamente anónima, habitualmente designados de ‘vulgares’ e ‘banais’ são necessários e não vale a pena negá-los pois «*ajustam-se às necessidades existentes de variedade e comunicação*».<sup>81</sup> Já são manifestações culturais, muitas vezes bem consolidadas, de grupos sociais/semiológicos (grupos que usam ou reconhecem um código comum).

<sup>76</sup> JENCKS, Charles – *op. cit.*, p.55

<sup>77</sup> Mensagem incompleta ou confusa para uma máquina mas ambígua para o homem pois obriga-o sempre a indagar qual o seu real sentido -supõe-lhe sempre uma certa intenção.

<sup>78</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.207

<sup>79</sup> Se bem que a confusão de comunicação mais importante para a crise da arquitectura moderna referida por Eco não provem dos significados denotados –qualidades essenciais ou de uso– mas dos significados conotados –as qualidades acessórias– mais sujeitas à cultura e ideologias.

<sup>80</sup> «*There are things, and ways of doing things, all about us just waiting to be connected to a differently appropriate job*» - Não necessariamente originais mas com novas perspectivas, mais abertura e algum sentido de humor, ou seja, com resultados não necessariamente convencionais. in Robert Maguire - «*The value of tradition*» In JENCKS, Charles; Kropf, Karl – *op. cit.*, p.173

<sup>81</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.47



'Handmade House' de Boericke & Barry Shapiro [West Coast - 1970]; Os gémeos - Exposição: P'ra quem mora lá, o céu é lá [CCB - 2010] [29]

*«Barthes identifies the 'syntagm' as the 'sequence of details at the level of the whole building', whilst the 'system' is a matter of 'variations in a style of a single element in a building, various types of roof, balcony, hall, etc' (...) The building is a 'syntagm'. (...) [Roof, ceiling, wall and windows are the individual elements, the 'significant units'], each operating at the level of both signifier and signified» In JENCKS, Charles; Barrie, George - op. cit., p.52,54*

Venturi sabia que de nada servia ser original se a mensagem não fosse correctamente interpretada<sup>82</sup> e deste modo deslocava parte da função do arquitecto da criação para a selecção. O carácter único e original surgiria não nos elementos individuais mas no todo e na sua organização. Apenas recorria à judiciosa introdução de novas partes quando as antigas não bastassem. As familiaridades tornavam-se perceptivelmente novas nessa mudança ou subversão do contexto -novo e velho ao mesmo tempo-. Fundamentou-o depois em *'Learning from Las Vegas'*, escrito em 1977, referindo o exemplo dos artistas *Pop* que tinham provado o valor do velho *cliché* usando-o em novos contextos para atingir um novo significado.<sup>83</sup>

Mesmo *Le Corbusier* com os seus *objets trouvés* abraçou o poder, a importância e impacto dos símbolos usando a estátua da virgem do século dezanove na janela da parede leste da sua Capela de Ronchamp construída em 1955 [28]. Uma reciclagem de sentido num simples reposicionamento, favorecendo o potencial da organização face às partes. O que é justificável em termos semiológicos pelo facto de um signo retirar o seu sentido não apenas da dimensão associativa (semântica na semiótica ou plano do conteúdo), fruto da convenção ou contrato social, mas também pelo seu carácter posicional ou sintagmático (sintáctico ou plano da expressão) à semelhança de uma frase [29].<sup>84</sup>

Sumamente, como nos diz Jencks, só podemos determinar quais as unidades arquitecturalmente significantes (com intenção semântica na semiologia arquitectónica) após a análise e com respeito pelo contexto particular (um problema similar ao encontrado pela linguística). De outro modo corremos o risco de isolar falsas unidades que reflectam as nossas próprias categorias (ou conceitos tradicionais) e não as da situação específica.<sup>85</sup>

## A memória e o símbolo

Se o signo não tem significado inato e retira o seu sentido não apenas da dimensão semântica mas também da sintáctica, a banalidade dos elementos provêm não dos próprios mas das relações contextuais de espaço e escala. Por conseguinte, o que devíamos temer mais do que

<sup>82</sup> «As Mies once told me, 'Philip, it is much better to be good than to be original'» Philip Johnson - «The seven crutches of Modern Architecture» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.192

<sup>83</sup> «any successful movement does find the new, plausible meanings, such as Archigram» In JENCKS, Charles; Barrie, George - *op. cit.*, p.18

<sup>84</sup> Mesmo a tentativa de Italo Gamberini (arquitecto italiano que nasceu em Florença em 1907 e morreu em 1990) de associar elementos da arquitectura a palavras, e significados, da linguagem arquitectónica mostrava-se inexequível visto a posição dos elementos poder alterar os significados previamente associados.

<sup>85</sup> JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.47 – Por exemplo no caso da igreja teríamos portas, colunas, sacristia, baptistério e os números 3 e 8 entre outros.



a padronização dos elementos aceite pelo modernismo é a «*padronização sem acomodação circunstancial e sem uso criativo do contexto*»,<sup>86</sup> tal como defendido anteriormente por Joseph Hudnut.<sup>87</sup>

A padronização de ambos, elementos e contexto, seria presumivelmente nas palavras de Venturi '*really boring*'. E porquê esta necessidade de símbolos? A opção de Venturi por uma arquitectura repleta de sentido e menos dramática que a da expressão beneficiava, embora involuntariamente, do potencial de certos artefactos em conservar, evocar e recuperar na nossa memória recordações -experiências- do passado, carregar sentimentos e não apenas informação.<sup>88</sup> Eles são o *locus* de ancoragem da nossa cultura e portanto da nossa identidade. Permitem-nos movermo-nos na realidade<sup>89</sup>. Embora não parecesse conhecer a teoria, desfrutou desse alcance dos objectos ao recorrer frequentemente a modelos do passado. Como comprovava Maurice Halbwachs:

*«l'équilibre mental résulte pour une bonne part, et d'abord, du fait que les objets matériels avec lesquels nous sommes en contact journalier ne changent pas où changent peu, et nous offrent une image de permanence et de stabilité»*<sup>90</sup>

Resta-nos então especificar o que são símbolos segundo a teoria semiológica/semiótica. Já foi dito que não conseguimos testemunhar a realidade '*as it is*', ou seja, fenómenos intactos, estáticos e absolutos. Todo o objecto que o homem observa tem sentido, pois como ser social atribui e precisa atribuir significado a tudo aquilo em que toca. Pertencendo a vários e diferentes grupos ao longo da sua vida, o seu julgamento ou sentido atribuído à realidade está sempre num estado de colapso (os significados atribuídos não permanecem 'estáticos', são permanentemente alvo de re-definição). Resumidamente, nada do que criar é 'inteiramente radical', 'genuinamente funcional' ou 'sem preconceitos culturais' pois terá sempre significados atribuídos (denotados e conotados).

<sup>86</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.51

<sup>87</sup> «*more inimical to architecture will be those standardizations of thought and idea*» In Joseph Hudnut - «*The Post-Modern House*» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.76

<sup>88</sup> HALBWACHS, Maurice - *La mémoire collective*, 1950, p.93

<sup>89</sup> «*According to the descriptions of Marx, the human world of artifacts has truly become a new nature; but the urban environment as artifact has lost its previous implicit (if not unconscious) intelligibility (...) 'the modern city is a flourishing cancer'*» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.35

<sup>90</sup> Cf. COMTE, Auguste In HALBWACHS, Maurice – *op. cit.*, p.83



A forma Gótica ao longo do tempo [30]

Claustro da Sê Velha [Coimbra - séc. XII]; Claustro do Mosteiro de Alcobaça [Alcobaça - 1308/11 e 1495-1521]; Claustro da Sé Catedral de Évora [Évora - séc. XII/XII]

Os *behavioristas*<sup>91</sup> defenderam que era a realidade que determinava linguagem e pensamento. Outros tentaram cunhar a palavra ‘empatia’ para explicar a nossa experiência dos objectos como sentimento (uma ligação emocional com os objectos ao projectar as nossas emoções nos mesmos e não como pensamento formal) e Avram Noam Chomsky<sup>92</sup> (ou mesmo o arquitecto Giovanni Klaus König<sup>93</sup>) acreditou que a compreensão da linguagem -e portanto dos signos- é algo inerente ao homem (a arquitectura ou uma frase seriam signos-veículo que promoveriam esses sentidos ou comportamentos por si e ao escrevermos ou edificarmos estaríamos a lidar não com significantes abstractos mas com os próprios significados). Enganos corroborados, por exemplo, pelo facto da forma gótica ter evoluído ao longo do tempo não mudando o conteúdo [30] -o significante evoluiu mas o significado manteve-se.

«‘signs’ are links between our own consciousness and the phenomenological world»<sup>94</sup>

A semiologia de Ferdinand de Saussure<sup>95</sup> esclarecia isso demonstrando que o símbolo está dependente de um código específico. O símbolo é imotivado, convencionalizado e não natural, e exemplificou-o demonstrando que o referente (fenómeno real) tem vários signos nas várias línguas existentes que o designam (uns mais abrangentes, outros mais restritivos). A palavra ‘bosque’ designa no português apenas uma realidade mas já no francês, ‘bois’, também denota ‘madeira’. Saussure dividia ainda o signo linguístico em dois, como união de um conceito e de uma imagem acústica ou visual (significado e significante), que também têm uma ligação arbitrária (dizem respeito a sub-códigos ou léxicos específicos).<sup>96</sup> Portanto não só não existe relação entre realidade e símbolo, como também não existe entre a forma significante (imagem) e o significado (conteúdo). A realidade, o que a designa e o que a dota de sentido são ‘construções artificiais’.

<sup>91</sup> Os que seguem a doutrina psicológica do behaviorismo (comportamento ou condutismo), de John B. Watson. Criada em 1912, segundo esta, o objecto da psicologia é exclusivamente limitado aos dados observáveis do comportamento exterior. Ao behaviorista estrito interessa, sobretudo, o estímulo e a resposta. Cf. *Grande Enciclopédia Universal*, 2004 vol.3, p.1756

<sup>92</sup> Filósofo, linguista, professor de linguística no MIT e activista político norte-americano. Está associado à criação da gramática ge(ne)rativa transformacional e propriedades matemáticas da linguagens formais. Nasceu a 7 de Dezembro de 1928 em Filadélfia.

<sup>93</sup> Arquitecto, designer e historiador de arquitectura italiano. Nasceu em Torino em 1924 e morreu em 1989.

<sup>94</sup> JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.39

<sup>95</sup> Linguista e filósofo suíço cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da Linguística enquanto ciência e desencadearam o surgimento do estruturalismo. Nasceu 26 de Novembro de 1857 em Genebra e morreu a 22 de Fevereiro de 1913 em Morges. As suas aulas foram posteriormente redigidas após a sua morte pelos seus alunos em 1915 no livro ‘*Cours de Linguistique Générale*’.

<sup>96</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.24

	1º <i>imediato</i>	2º <i>dinâmico</i>	3º <i>lógico</i>
1 <i>signo</i>	1.1 Qualidade QUALI-SIGNO	Existência SIN-SIGNO	Representação LEGI-SIGNO
2 <i>objecto</i>	2.1 Qualidade ICONE	2.2 Existência INDICE	2.3 Representação SIMBOLO
3 <i>interpretante</i>	3.1 Qualidade TERMO	3.2 Existência PROPOSIÇÃO	3.3 Representação ARGUMENTO

As 3 Categorias de Peirce [31]

Na semiótica de Charles Sanders Peirce<sup>97</sup> o signo também era ‘uma coisa que estava no lugar de outra’, mas só representava alguma coisa para o seu intérprete e na sua mente, produzindo outro signo ou quase signo -permitia o pensamento. Articulava o objecto com o que se sabia do mesmo pelo processo da semiose<sup>98</sup> (processo que envolve a transformação contínua do signo-estimulante em significado que por sua vez se torna signo de outra semiose por intermédio do interpretante). Concebeu assim a noção de signo como uma relação triádica (com 3 categorias -Qualidade, Relação e Representação) que representava estágios do pensamento [31]. O símbolo,<sup>99</sup> que é o que importa saber, vê a sua força comprovada relativamente ao ícone e índice pois é resultado do que Peirce chama de Terceiro e Último interpretante, um interpretante lógico, que torna o signo numa convenção.

Pouco interessa se uma trabalha com a arbitrariedade da convenção social e o outro com a motivação da semelhança e continuidade.<sup>100</sup> O contributo de Peirce para a arquitectura é que deixa em aberto a possibilidade de criação de uma semiótica congruente consigo mesma e que não esteja dependente da linguística. Não seguindo a linha do estruturalismo<sup>101</sup> liberta o ser humano. Como diz Jacques Derrida ser «*estruturalista é opor-se antes de mais nada à organização do sentido, à autonomia e ao equilíbrio próprio*».<sup>102</sup> A nossa experiência da realidade constituirá sempre uma estrutura artificial sob a qual nos orientamos e quanto mais complexa for a realidade maior será o número de sistemas de símbolos necessários.<sup>103</sup>

Posto isto, a falácia de pensar que linguagem, pensamento e realidade se determinariam automaticamente uns aos outros na mente (representação, conceito e algo percebido) já não era possível pois com excepção da onomatopeia, são tudo convenções, julgamentos

<sup>97</sup> Filósofo, cientista e matemático norte-americano. Licenciado em Ciências e doutorado em Química, ensinou filosofia em Harvard. Foi o fundador do Pragmatismo e da ciência dos signos, a Semiótica. Nasceu a 10 de Setembro de 1839 em Cambridge e morreu a 19 de Abril de 1914 em Milford.

<sup>98</sup> LISBOA, Fernando - *A ideia de Projecto em Charles S. Peirce ou da teoria do projecto considerado como uma semiótica*, 2004, p.116

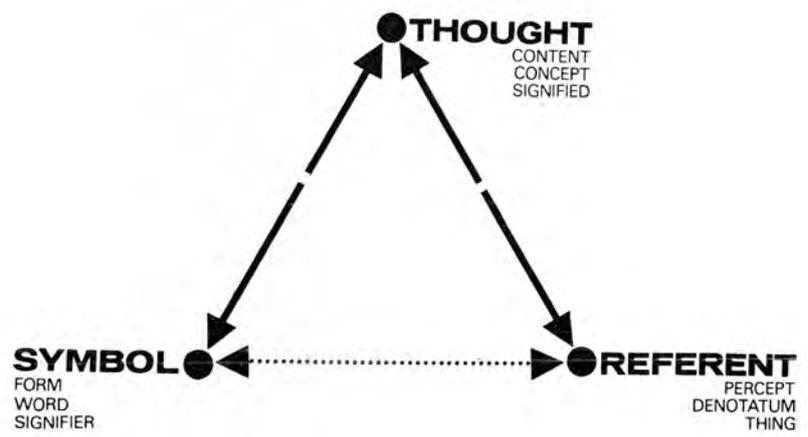
<sup>99</sup> Christian Norberg-Schulz distingue os símbolos em quatro categorias: Símbolos naturais (que atravessaram toda a existência humana sem alteração); Símbolos convencionais e linguagem natural (construído e pressupondo um símbolo natural); Símbolos convencionais e textos (a bíblia e as representações da igreja); Símbolos do passado (usados pelos pós-modernos e na *pop art*).

<sup>100</sup> *Ibidem*, p.33

<sup>101</sup> Corrente científica que aplicada a variadíssimos campos, intenta explicar qualquer objecto de estudo considerando-o na sua estrutura (entendendo-se por estrutura o conjunto de elementos entrelaçados entre si e dependentes uns de outros. Portanto bem diferente da soma simples de tais elementos). Ignorava os elementos de diacronia (evolução ao longo do tempo) e tornava o autor insignificante. Cf. *Grande Enciclopédia Universal*, 2004, vol.8, p.5302

<sup>102</sup> Cf. DERRIDA, Jacques In ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.280

<sup>103</sup> Tópico retomado posteriormente em ‘a arquitectura despida de vários níveis de significado’



Triângulo Semiológico (ou de 'Ogden-Richards') [32]

da realidade e portanto climas de opinião em que não existe relação entre o objecto e a palavra [32].<sup>104</sup> Mesmo o arquitecto trabalha com signos livres de significado e aí reside o problema. Problema que pode ser uma vantagem se o arquitecto aceitar que o edifício persistirá durante séculos mas os códigos visuais ou mesmo os utentes mudarão tal como o significado, tornando a obra imprevisível (não valendo de nada tentar transmitir mensagens numa linguagem clara e 'denotativa').<sup>105</sup> Apenas pode lidar com os significantes pois os significados esses dependerão do observador, dos seus grupos e da época.

<sup>104</sup> JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.15

<sup>105</sup> JENCKS, Charles – *op. cit.*, p.160



Le Corbusier e o plano de Argel [Argel - 1931] [33]

O plano para Argel (capital da Argélia) do Corbusier, concebia a cidade num único prédio de quilómetros de comprimento com vários andares específicos (um só para habitação, outro para comércio e serviços, outro para indústria, outro para lazer e no topo a auto-estrada).

## [ ... despida de vários níveis de significado ] ou importância dos códigos

### **‘Double Meaning’: entre o denotado e o conotado**

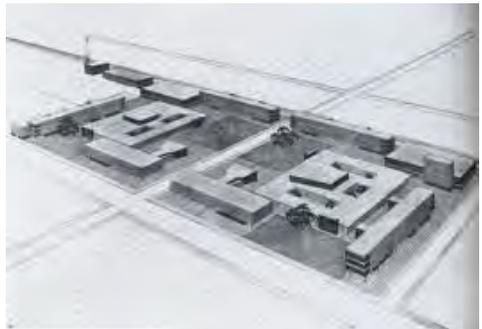
Ao promover o uso de elementos banais em ‘outros contextos’, com uma posição invulgar, Venturi promove também o elemento vestigial esquecido pela arquitectura moderna em que os elementos eram tendencialmente monofuncionais, segregados ou com funções visivelmente distintas. O elemento vestigial distingue-se da decoração supérflua pois contém na alteração de seu uso e expressão parte do seu significado passado (ambíguo e convocado por associações), assim como do seu novo significado (função modificada ou nova). Um elemento de duplo funcionamento, estrutura e ‘decoração’. Criando «*hierarquias complexas de escala e movimento, estrutura e espaço dentro de um todo*».<sup>106</sup>

*Le Corbusier* e Kahn, dois modernos, tiraram partido desse conceito, um idealizando o edifício como uma auto-estrada e o outro idealizando a rua como um edifício [33]. O próprio Edwin Lutyens, no projecto de uma vivenda em *Grey Walls*, já tinha usado as chaminés como balizadores esculturais da entrada [34] e Mies usara no seu ‘*Crown Hall*’ a estrutura com o mesmo intuito para a entrada e saída [36].

A arquitectura moderna ao eliminar a decoração e apostar na diferenciação clara de cada elemento (estrutura e parede) tornava o funcionamento e a função mais claras, mas ao fazê-lo eliminava o ‘enredo’. As paredes brancas do Modernismo e as cortinas de vidro do Estilo Internacional serviam em exclusivo para encerrar o interior e para distingui-lo do exterior respectivamente. Não obstante a função clara o significado não era. A função segunda, ou seja, a conotada que é a verdadeira responsável pela comunicação na arquitectura pois constitui o fim do fenómeno da significação, ficava por definir. Mesmo Jencks, numa demanda pela dupla articulação entre o que é denotado e conotado, considera não artístico um primeiro tipo de semanticidade (apenas funcional) se já se tiver perdido o valor, magia e mistério, e divide o segundo tipo em duas outras classes (as baseadas no carácter distributivo do edifício e as outras nas peculiaridades tipológicas).<sup>107</sup> Mas esse primeiro tipo de semanticidade nunca

<sup>106</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.31

<sup>107</sup> JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.44 - «*connotative and denotative aspects are almost always*



Vivenda, Sir. Edwin Lutyens [Grey Walls - 1901]; Plano do IIT, Mies van Der Rohe [Chicago – 1939/56] [\[34\]](#)[\[35\]](#)

existe sozinho nem mesmo em algo original, pois tudo é alvo de semantização nem que seja em metáforas por similitude de significantes (forma da expressão).<sup>108</sup>

*«A imaginação seria incapaz de inventar (ou de reconhecer) uma metáfora se a cultura, sob forma de possível estrutura do sistema semântico global, não lhe fornecesse a rede subjacente das contiguidades arbitrariamente estipuladas. A imaginação nada mais é que um raciocínio que percorre apressadamente os atalhos do labirinto semântico, e na pressa perde o sentido da estrutura férrea deles»<sup>109</sup>*

Ou seja, o *performing* só existe se a *competence* já lá estiver. Mas o significado conotado nunca fica portanto por definir, apenas pode tentar evitar convenções e gerar equívocos de significado entre os pretendidos pelo arquitecto e os atribuídos pelo observador. Os significados que a arquitectura moderna afirmava ter tentado transmitir apenas eram percebidos por um pequeno grupo, o do arquitecto e do seu *entourage*. Como já foi dito, o arquitecto não conseguia transmitir os significados nas suas obras pois os códigos com que as criava podiam não ser os mesmos de quem observava.

O fascínio pela beleza do racional e a decisão meramente intelectual materializada no *Illinois Institute of Technology* de Mies [32] concretizava uma linguagem ambígua no seu sentido embora clara na sua organização e concepção.<sup>110</sup> Portanto não era na significação primeira -denotação ou uso- que se encontrava o problema, mas na significação segunda -conotação. O «*Ur-código de base, comum a todos, e sobre o qual irão elaborar-se novas soluções arquitectónicas*»<sup>111</sup> estava lá, mas faltava a aplicação das faixas de redundância. 'Esquivavam-se' da posição como agentes de retóricas conhecidas.

Venturi refere a sua arquitectura como tendo significados denotados, mais concretos exactos e restritos, e não conotados como acontece na arquitectura moderna, mais amplos, abstractos e ambíguos segundo ele.<sup>112</sup> O que encontra validade na teoria semiológica que defende que o

*mingled in architecture, and it is neither possible nor convenient to distinguish them, as we can often do in the case of verbal communications»*

<sup>108</sup> «No matter how spectacular the forms of the buildings within the city may be to the eyes of its citizens, the meanings and feelings that the buildings give will be diminished if those buildings cannot be 'possessed' (...) The haptic experiences upon which the feeling of actually possessing a house depends must apply to the city as well if the city is to belong to its constituency» In BLOOMER, Kent C. - *op. cit.*, p.54-55

<sup>109</sup> ECO, Umberto - *As formas do Conteúdo*, 1974, p.90

<sup>110</sup> JENCKS, Charles – *op. cit.*, p.15-17

<sup>111</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.242

<sup>112</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven – *op. cit.*, p.100,101,129 - À comunicação não interessa a riqueza de escolhas possíveis que existe na mensagem-significante (a informação e o elevado valor entrópico), interessa sim a sua redução quando a mesma é reportada a determinados léxicos e se transforma em mensagem-significado.



'Boiler House', Departamento de Física, Igreja e o 'Crown Hall' do IIT de Mies van Der Rohe [Chicago – 1939/56] [36]

«the factory is a classroom, the cathedral is a boiler house, the boiler house is a chapel, and the President's temple is the School of Architecture» In JENCKS, Charles - *op. cit.*, p.17. Mies tornou o estilo fetiche e tentou iludir as outras preocupações. Quanto à questão da adequabilidade, que acompanhou vários arquitectos desde Vitruvius a Lutyens, era considerada como irrelevante perante a possibilidade de uma gramática universal para lugares e funções.

uso repetido de certos elementos (símbolos), ‘apagando a origem’ ou afastando-se dela, pode tornar uma atribuição cultural, portanto conotada, numa característica de uso convencional que alude ao natural, logo denotada. Pois «*a partir do momento em que existe sociedade, todo o uso se converte em signo daquele uso*»,<sup>113</sup> a natureza convencionalizada deixa de ser óbvia devido à generalização.

Mas a sua arquitectura trabalha com significados conotados e não denotados -como o próprio afirmara- pois não são de carácter funcional e envolvem manifestamente atribuições culturais de sentido -embora bastante convencionalizadas. O que demonstra a fronteira ténue e confusão possível entre dois tipos de significação -denotação e conotação. O conotativo é mais amplo pois está dependente do grupo semiológico ao qual pertence o observador. Um significante denota um significado (numa relação directa e unívoca definida por um código) ainda aberto a várias conclusões pessoais e, por sua vez, conota outro significado adjunto (relação indirecta e variável segundo os códigos ou léxicos específicos e outros factores) [37]. Fundamento legitimado pela teoria peirciana que explica que a «*denotação é a modalidade elementar de uma significação desligada do referente*». <sup>114</sup> A conotação, pelo contrário, inclui-o tornando-a ‘imprevisível’. Venturi aceitou na sua arquitectura a presença do que já tinha sido aceite por numerosos grupos, um significado já legitimado e, por isso, previsto ou esperado.

A teoria semiótica vai mais longe na liberdade de significação que o interpretante introduz ao entendê-lo como significado de um significante, na sua natureza de unidade cultural ostentada através de outro significante para mostrar a sua independência (como unidade cultural) em relação ao primeiro significante.<sup>115</sup> O próprio uso da palavra interpretante realça a importância do par significado-intérprete (receptor e decodificador), da sua interdependência e das possibilidades que cada mensagem tem de ser interpretada segundo vários ‘ângulos’, dependendo dos grupos culturais<sup>116</sup> aos quais pertence o receptor. A importância do intérprete e dos grupos aos quais pertence é crucial pois, como refere Halbwachs, as nossas reacções emocionais a certos factos exteriores também dependem deles. Embora sejam reacções pessoais, sentimentos e pensamentos mais íntimos, têm igualmente origem nos meios e circunstâncias sociais definidos pelos grupos aos quais pertencemos (sensíveis ou invisíveis).<sup>117</sup>

<sup>113</sup> Cf. BARTHES, Roland In ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.190

<sup>114</sup> *Idem* - *As formas do conteúdo*, 1974, p.36

<sup>115</sup> *Ibidem*, p.19

<sup>116</sup> Tópico retomado posteriormente em ‘a arquitectura despida de história e memória’

<sup>117</sup> HALBWACHS, Maurice – *op. cit.*, p.13

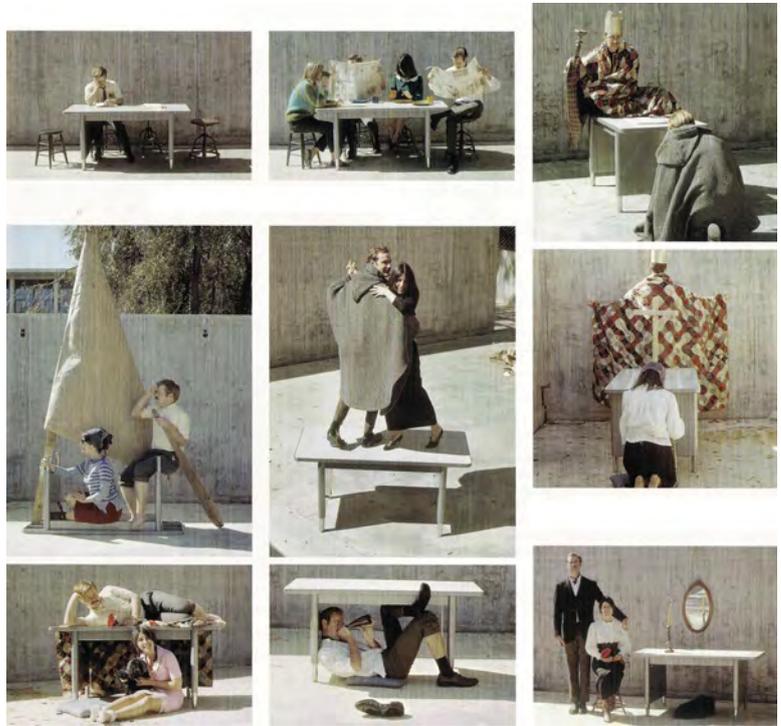
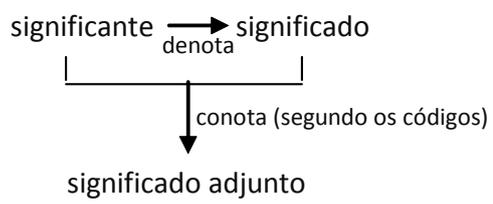


Gráfico do proceso de denotação/conotação; 'What is the function of a table?', Robert Venturi [37]

O mais próximo que a teoria semiológica chegou desta ‘liberdade individual’ foi a distinção feita por Saussure entre *langue/parole*, em que a primeira constitui um código fruto de um contrato social entre um grupo que fala o mesmo idioma e portanto ainda aberto a várias escolhas pessoais -aspecto inconsciente- e a segunda constitui a escolha pessoal -do arquitecto por exemplo- afinando as intenções ou objectivos pretendidos na mensagem -aspecto consciente-. (O estilo e o uso e escolha dentro do mesmo)

### ‘Coding’

Como diria Kenneth Frampton, mas já muito posteriormente à casa Vanna em 1969, um vocabulário arbitrário individual deliberadamente usado é relativamente ineficaz. A acusação de Bloomer de que os arquitectos têm transmitido a sua ‘mensagem’ num código privado<sup>118</sup> confirma-o. O abandono de uma linguagem ou código universalmente aceite, como foi a clássica, a favor de uma nova, marcada pelo corte com vários significantes ou convenções usados, tinha esse risco. Se bem que o problema não é ser ‘privado’, mas sim não ser aceite como válido ou entrar em conflito com outros. «*A cultura depende do desenvolvimento de uma linguagem coerente*». <sup>119</sup> Mas o que são esses códigos aceites por grupos e indivíduos e como são definidos? Já foi aqui contrariada a ideia de que a ‘realidade’ pudesse determinar a linguagem e pensamento, que a ‘empatia’ explicasse a nossa experiência dos objectos ou que a compreensão da linguagem fosse inerente ao homem (significados com existência própria e autónoma). <sup>120</sup> De facto a semiologia veio afirmar que o que nos permite ‘interagir’ com a realidade é a presença de um contrato social, e não uma espécie de *quid-formale*<sup>121</sup> (que comunicasse a essência da forma ou configuração básica). Qualquer linguagem, inclusivamente a arquitectura, era segundo Saussure:

*«an agreement implicit between people as a whole that each word should have a particular meaning, and also that words should be used in certain ways (...) that certain elements of architecture should mean certain things, and like language it also comprised a set of rules for the use of those elements in certain ways»<sup>122</sup>*

<sup>118</sup> BLOOMER, Kent C. - *Body, memory and architecture*, 1977, p.131

<sup>119</sup> FRAMPTON Kenneth - «*Labour Work and Architecture*» In (JENCKS & Barrie, *Meaning in Architecture*, 1969, p. 163) - «*A culture depends upon the development of a coherent language*»

<sup>120</sup> Tópico anteriormente abordado em ‘a arquitectura despida do ‘feio e banal’

<sup>121</sup> JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.40

<sup>122</sup> *Ibidem*, p.51



'Altes Museum', Karl Friedrich Shinkel [Berlim - 1830]; 'Casa da Arte Germânica de Hitler', Paul Ludwig Troost [Munique - 1937]; 'Casa Branca', James Hoban [Washington D.C. - 1800]

[38a]  
[38b]

[38c]

A forma neoclássica usada por 3 arquitectos, as diferenças de regimes governativos e os significados distintos atribuídos a cada um

Esses contratos sociais mais não são do que códigos aceites por grupos a dada altura na história, ou seja, critérios de ordem ou estruturas modelo que trabalham a partir de sistemas de probabilidades e limitam as escolhas possíveis de significação das ‘mensagens’ (diminuindo a informação -ambiguidade- e aumentando a possibilidade de comunicação), criando um ‘sistema de expectativas’, um repertório de símbolos.<sup>123</sup> Permitindo, confirmando e patenteando-se a aceitação de convenções sociais por parte de quem as comunica e com ele comunica (a submissão a certas regras). Existindo ainda a possibilidade de dentro desse mesmo hipercódigo existirem sub-códigos e regras combinatórias (uns fortes, estáveis e mais abrangentes -emparelhamentos denotativos- e outros débeis e transitórios -emparelhamentos conotativos).<sup>124</sup>

«[A arquitectura cria] *relações de inexpectatividade que [não] se oponham a todos os sistemas de expectativas do código ou da psicologia dos ouvintes: codifica apenas as relações de inexpectatividade que, conquanto inusitadas, possam integrar-se no sistema de expectativas do ouvinte*»<sup>125</sup>

Em termos saussurianos, a *parole* não pode quebrar as regras estabelecidas pela *langue*. Aliás, a selecção individual do arquitecto (‘mensagem’) não pode contrariar o código, pode apenas, e quanto muito, seleccionar o que lhe interessar e actualizar, ‘mover-se’ dentro desse sistema de regras.<sup>126</sup> Foi precisamente esse o equívoco feito pela arquitectura moderna, a alteração de ambos, criando um código com uma inexpectatividade inevitavelmente preenchida com expectativas de uma outra ‘*langue*’.

A fragilidade de qualquer código (e sobretudo o das funções segundas, ou seja simbólicas) é que o mesmo está sujeito e dependente das «*convenções culturais e do património de saber de um dado grupo ou de uma dada época, determinados por um campo ideológico particular*».<sup>127</sup> No decorrer do tempo (e no mesmo), de gerações e de léxicos, os significados

<sup>123</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.15

<sup>124</sup> *Idem* - *As formas do Conteúdo*, 1974, p.62,63

<sup>125</sup> *Idem* - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.77

<sup>126</sup> «*The langue is both a social institution and a system of values. As a social institution, it is never an act; it utterly eludes premeditation; it is the social part of language; the individual can, by himself, neither create it, nor modify it; it is essentially a collective contract, which, if one wishes to communicate, one must accept it in its entirety (...) is autonomous, like a game which has rules one must know before one can play it (...) the parole is essentially an individual act of selection and actualization*» In Cf. BARTHES Roland In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.82 - Embora Jencks, no caso da arquitectura, considere as duas convergentes devido às inerentes funções práticas e utilitárias. *Ibidem*, p.40

<sup>127</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.204



Edifício de Habitação 'The Gallartese Neighbourhood', Aldo Rossi [Milão – 1969/71], 'Everson Museum', Ieoh Ming Pei [Syracuse, New York - 1986] e o 'Hirschhorn Museum', Gordon Bunshaft and SOM [Washington D.C. - 1973] [40][39a][39b]

*«Hardly communicative as a museum. It might be a warehouse, four theaters, or a church, except that the blank box with funny shapes became the sign of museums in America by 1975. By stressing sculptural consistency above other values, Pei's work becomes surreal and reduced in signification» In JENCKS, Charles - op. cit., p.18*

conotados do mesmo significante podem ser diferentes. Os léxicos podem mudar para melhor se identificarem com a sociedade e a época.<sup>128</sup> Edifícios aparentemente diferentes nas suas conotações podem ser construídos precisamente com os mesmos ideais. A forma significativa pode alterar-se para o mesmo significado, materializando a transformação, tal como o inverso (a mesma forma significativa para significados diferentes, idealizando a transformação) [38].

*«No passado o gótico representava o sublime, ou o sobrenatural ou mesmo qualquer sentimento relacionado ao misticismo religioso, como terror e dominação psicológica. O barroco era associado ao luxo, riqueza, ostentação, intimidação e dilemas existenciais»<sup>129</sup>*

Se o objectivo é garantir a comunicação como foi pretendida e sobreviver à transformação de códigos rápidos, esta situação implicava então, já no Pós-Modernismo, a ‘super codificação’ dos edifícios usando redundâncias de símbolos e metáforas.<sup>130</sup> O risco de os arquitectos modernos não o fazerem por não ser funcional, pessoal, vago e incontrolável, só podia torná-los prisioneiros de aspectos racionais da construção (custo e função) e metáforas dos mesmos. Venturi parecia antever e perceber a necessidade dessa super codificação e fê-lo em várias obras. Uma das quais, a casa Vanna, é o primeiro exemplo do autor e provavelmente, como referido por alguns autores, a primeira coisa Pós-Moderna.

A prova encontra-se em diversas obras de leoh Ming Pei ao usar formas dramaticamente expressivas automaticamente ‘reduzidas’ a sentidos não intencionais segundo os códigos ‘vigentes’. A denotação pretendida de poder, harmonia, admiração e sublime resultavam, mas à mesma sobrepunha-se a conotação simbólica/imagem de um *bunker* [39]. Mesmo no edifício *Gallaratese* em Milão de Aldo Rossi [40], a ‘super simplificação’ e a ‘monotonia racionalista’ que apenas permitem cumprir plenamente a função primeira deixam a carga semântica por preencher deliberadamente (acabando por ser interpretada e significada, erradamente para o arquitecto mas segundo os códigos existentes e aceites) [41].

Este era um dos problemas das vanguardas: alteravam-se convenções mais rapidamente que a sua aprendizagem ou uso.<sup>131</sup> *«O revolucionamento perpétuo dos nexos linguísticos*

<sup>128</sup> «In any new movement, by definition, the pre-existing relations have to be destroyed and also, by definition, the older generation annoyed (even repulsed)» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.16

<sup>129</sup> MACEDO, Fabiola – *Insinuações Semióticas em Arquitectura: do Pós-Modernismo aos Bobjects*, p.3

<sup>130</sup> A arquitectura torna-se radicalmente ‘esquizofrénica’ na interpretação e criação. Aos múltiplos códigos de concepção do arquitecto (modernos, treinados e ideológicos) multiplicam-se os demais do observador (tradicionais e normalizados). Uma postura defendida por Jencks.

<sup>131</sup> JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.15



'Nakagin Capsule Building', Kisho Kurokawa  
[Tóquio - 1972] [41]

*«They looked like stacked sugar cubes, or even more, like superimposed washing machines (...) [but they were thought as] bird cages. (...) The general point then is that coded restrictions based on learning and culture guide a reading, and that there are multiple codes, some of which may be in conflict across subcultures» In JENCKS, Charles - op. cit.,p.40,42*

e dos sistemas de significados parece ser o código ideal de referência para o ‘movimento moderno’». <sup>132</sup> Mas a natureza da arquitectura como linguagem está entranhada no passado <sup>133</sup> e desenvolve-se lentamente tal como um idioma (pelo menos se pretender ser entendida como tal e para o leigo) e nem poderia ser de outro modo visto ser uma ‘arte pública’. A arquitectura moderna do modo como foi concebida pressupunha um homem moderno, universal, mítico, ou seja, com uma consciência geral e unilateral a vários códigos, mas tal homem não existe, nem existia.

Sendo ‘propriedade comum’, apoia-se em todos nós e não pertence a nenhum de nós na totalidade nem em pequena parte. A arquitectura não pode nem tem então a capacidade de promover movimentos da história, embora altere circunstâncias. Enforma apenas o já existente sistema de relações sociais, o modo de habitar e de estarmos juntos. Embora possa trabalhar com os códigos existentes, não lhe cabe definir o código em si, <sup>134</sup> não tem esse poder pois são definidos socialmente. Apenas devia acolher a realidade. A ‘mensagem’ é então transmitida de forma significativa (sem conteúdo explícito embora implícito), podendo remetente e destinatário não comunicar e receber as ‘mensagens’ com base nos mesmos códigos. Quanto muito contexto, circunstância e indicação do código apropriado poderão orientar essa escolha. Resultado, a percepção é tudo menos uma recepção passiva de impressões pois podemos mudar o ‘fenómeno’ (mais propriamente o seu sentido) em função da nossa compreensão do contexto e da história. Em suma, ao alterar a nossa postura perante o mesmo. <sup>135</sup> Somos ‘nós’ os responsáveis pelo seu significado, não o autor.

A pretensão da alteração do ‘Ur-código’ era uma quimera. Em 1920 tinham concebido a arquitectura como transformação social. Esse foi o erro pois deixaram de aceitar e desenhar para a sociedade tal como era. Tentando corrigir o ‘gosto vigente corrupto’, assumiram-se como profetas do futuro em vez de ‘antecipar’ o presente, «[embora] a arquitectura seja um rascunho social, não uma arte criativa». <sup>136</sup> Não que tenhamos a obrigação de seguir movimentos revivalistas (ou historicistas), resgatando a história e defendendo o seu uso (num

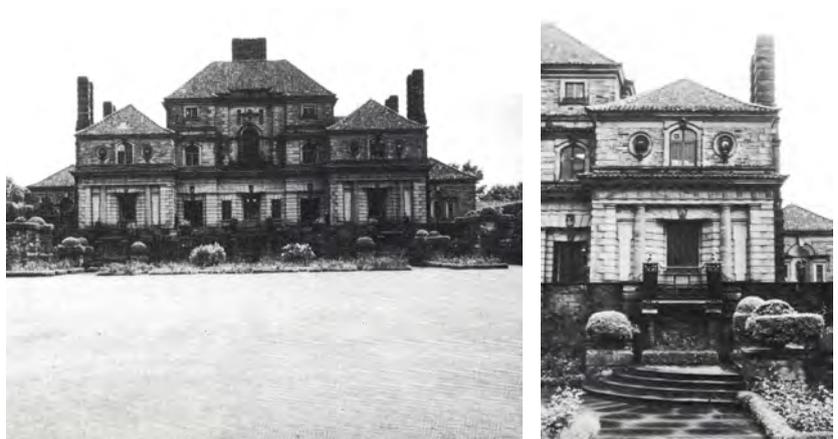
<sup>132</sup> TAFURI, Manfredo – *Teorias e história da arquitectura*, 1988, p.249

<sup>133</sup> Tópico retomado posteriormente em ‘a arquitectura despida de história e memória’

<sup>134</sup> Vid. ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.230,231 - *Le Corbusier* por exemplo fez-se sociólogo, político, higienista e moralista. Os significantes arquitectónicos podem pertencer à cultura arquitectónica mas os significados (funções denotadas) não lhe pertencem. Pertencem a outros sectores da cultura estudados pela Antropologia Cultural, Sociologia, Cinética e Proxémica. Por outras palavras, não consegue alterar nos códigos de leitura do observador a relação significante-significado.

<sup>135</sup> PAWLEY, Martin - «*The Time House: an argument for an existential dwelling*» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.141 - «*the same things may ‘change’ according to our mood*»

<sup>136</sup> JENCKS, Charles – *op. cit.*, p.93 - «[although] *architecture is a social draft, not a creative art*»



Casa 'Heathcote', Sir Edwin Lutyens [Ilkley, Yorkshire - 1906] [42]

Lutyens já tinha por hábito adicionar elementos do(s) estilo(s) de arquitectura local/tradicional ao seu classicismo (inclusive nos materiais). Um ecletismo e mestria do contraste espacial com uma 'pitada' de humor. Aliás, é precisamente por ter sabido adaptar com imaginação os estilos da arquitectura tradicional aos requisitos da época que é reconhecido. A capacidade de interagir entre a rigidez e o pitoresco assimétrico -entre o exterior e o interior- foi no entanto o que mais chamou a atenção de Venturi.

‘placar decorativo’ facilmente reconhecível).<sup>137</sup> Apenas devemos, como fomenta Venturi, ‘quebrar’ as regras conhecendo-as e unicamente por ‘bons motivos’. Como argumenta, o «*significado pode ser realçado por uma transgressão da ordem (...) Um edifício sem uma parte ‘imperfeita’ pode não ter nenhuma parte perfeita, porque o contraste sustenta o significado*».<sup>138</sup>

### ‘Double Coding’

O conhecimento da existência de códigos fortes, códigos fracos, da pertença de cada indivíduo a vários grupos e a constatação de um mundo moderno levaram Jencks a achar desejável que o arquitecto reconhecesse a ‘esquizofrenia’ e codificasse doravante os seus edifícios em dois níveis. Argumentava-o dizendo que já existia na percepção do indivíduo uma certa ‘esquizofrenia’ de códigos (um mais tradicional e familiar, repleto de *clichés* e de mudança lenta como a linguagem; outro mais moderno cheio de neologismos e de resposta rápida a mudanças na tecnologia, arte e moda -mais *avant-garde*).<sup>139</sup>

Um estilo híbrido, duplamente codificado, e portanto baseado em dualidades e paradoxos (novo/velho). O novo ‘eclectico’ seria aquele que conseguisse conjugar sabiamente o código popular e elitista, ‘manusear’ vários gostos culturais e seus códigos. Se se quisesse ultrapassar o impasse modernista, sem abdicar de comunicar com os seus semelhantes, usar ‘novas técnicas’ e comunicar com os habitantes tinha de ser usada uma linguagem (pelo menos em parte) compreensível e com simbolismos locais e tradicionais [42].<sup>140</sup>

*«The important point is that the right things be thrown away, and that in every life and in every community there be some things which are not thrown away at all. In a balance between permanence and flux, between what is kept and discarded, what is loved and what is merely used, lies the key to a meaningful civilization»*<sup>141</sup>

<sup>137</sup> A ‘ironia ou a cópia exacta’ de símbolos e hierarquias resultou e provou de certo modo a relevância do ornamento e vocabulário vernáculo. Tornando-o um enorme sucesso ao serviço de interesses comerciais no Pós-modernismo (embora seja acusado posteriormente de falta de profundidade nos seus significados).

<sup>138</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.44 – Exemplifica-o mais uma vez referindo o exemplo da *Villa Savoye* de *Le Corbusier* [15] e [18].

<sup>139</sup> JENCKS, Charles – *op. cit.*, p.130

<sup>140</sup> *Ibidem*, p.5,6

<sup>141</sup> HECKSCHER, August – *op. cit.*, p.237



### [ ... despida de história e memória ] ou a origem do poder sógnico

O processo 'centrípeto' da arquitectura moderna, porque se afasta do núcleo do conhecimento que é pertença colectiva, e a afirmação da individualidade afastou quanto possível o histórico e o vernáculo da arquitectura. Mas é no passado que está arraigada a linguagem da arquitectura. Assim como não existe modo de separar a forma do significado (não que a forma determine o significado, como já foi aqui contrariado, mas no sentido de uma semantização inevitável) nem existe uma sem a outra, também a força e o valor da arte dependem da qualidade do nosso conhecimento histórico (senso histórico, sentido do eterno e do temporal -consciência do passado e do presente). Só assim nos tornamos conscientes do nosso lugar no tempo, da nossa própria contemporaneidade.

Não estando em todos nós essa mesma noção, a nossa 'contemporaneidade' não é universal e cada um de nós vive em 'tempos distintos'. Talvez isto justifique por si a afirmação de Johnson, em 1955, quando o mesmo expressa determinação em seguir uma tradição eclética, escolhendo o que gostasse, pois não poderíamos não conhecer a história.<sup>142</sup> Pressuposto sob o qual Aalto já assentava o seu modo de pensar a arquitectura ao rejeitar algumas das novidades científicas do século [43]. O conhecimento de que a vida humana consistia de modo equivalente em tradições e novas criações impedia-o de se desfazer completamente dos 'costumes'. De facto, não olhava para eles como algo usados ou velhos e a precisarem de ser modernizados. «*Na vida humana a continuidade é uma necessidade vital*».<sup>143</sup>

Venturi enquadra-se igualmente nesta posição, propondo um papel mais humilde ao

<sup>142</sup> Cf. JOHNSON, Philip In JENCKS, Charles – *op. cit.*, p.82 - «*Mies such a genius! But I grew old! And bored! My direction is clear; eclectic tradition. This is not academic revivalism. There are no Classic orders or Gothic finials. I try to pick up what I like throughout history. We cannot not know history*». Em meados dos anos 50 Johnson, em '*The seven crutches of Modern Architecture*', marca uma viragem na sua arquitectura ao realizar os problemas e más interpretações que originou o 'seu' Estilo Internacional. O texto critica várias 'muletas' das quais o próprio se serviu mas concluiu serem insuficientes e uma ilusão para o arquitecto: história, desenho sedutor, utilidade, conforto, economia, servir o cliente e estrutura. Inclusivamente, numa aula na Universidade de Yale em 1959, anunciou que estava 'farto' do Estilo Internacional e do seu legado estético. Embora impressionado com o que se tinha gerado em torno dele decidiu refugiar-se no tradicionalismo (marcando a sua arquitectura com a procura da monumentalidade e uso de mármore). Período que viria mais tarde a ser chamado de 'funcional eclético'.

<sup>143</sup> AALTO, Alvar - «*The architect's conscience*» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.250 - «*In human life continuity is a vital necessity*»



Centro Cultural, Alvar Aalto [Wolfsburgo, Alemanha - 1959/62] [43]

arquitecto. «A boa arquitectura eleva-se mais se for baseada em semelhanças com o vernacular».<sup>144</sup> «[Mas] novas concretizações não podem nem imitar o passado, nem quebrar completamente com a tradição».<sup>145</sup> Embora muitos defendessem que os estilos do passado estavam mortos, a ‘ironia’ ou ‘cópia exacta’ de símbolos e hierarquias surgiria e teimaria em desaparecer durante mais alguns anos em revivalismos, resgatando a história e esquecendo que «cada meio tem [ou teve] o seu dia».<sup>146</sup> Sendo de lembrar no entanto que, segundo Richard Rogers e outros arquitectos, a revolta do Movimento Moderno contra o passado como forma de evitar a continuidade da imitação estilística apenas conduziria a um outro tipo de ‘messianismo cego’ -sobretudo nos Estados Unidos- das ideias de Mies e Johnson. O modernismo americano só poderia vir a ser tão superficial quanto esses revivalismos ao promover motivos e não princípios sólidos.

A tendência revolucionária dos arquitectos modernos ortodoxos por romper com a tradição e pela idealização do primitivo ou elementar ao tentar inventar e forçar o ‘seu próprio vernacular’ improvisado que pretendiam universal<sup>147</sup> não poderia resultar devido à questão abordada previamente de necessidade de tempo para legitimar significados para determinados signos (embora não num sentido geral pois as unidades significantes dependem do contexto). Reconheciam os sistemas de símbolos que impregnavam o nosso meio mas tendiam em menosprezar os mesmos. A origem secular de capacidades e métodos construtivos estava esquecida e podia apenas acarretar repetições de imagens ‘sem sentido’.<sup>148</sup> ‘Os modernos’, ainda que querendo evitar simbologias, modificaram em vão os sistemas representativos (ou significantes) ‘herdados’ do passado pré-industrial que já não pareciam operáveis no contexto de uma tecnologia de evolução rápida. Contribuindo sobretudo para uma mera substituição de um conjunto de símbolos ou repertório (romântico/histórico/eclético) por outro (cubista/industrial/processo) sem se consciencializarem disso.<sup>149</sup>

Como nos convence Hudnut, a arquitectura moderna, não tendo ainda descoberto como atribuir aos seus ‘novos motivos’ sentidos suficientemente persuasivos, tem infelizmente

<sup>144</sup> Cf. HITCHCOCK, Henry Russell In VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise – *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*, 2004, p.34 - «Great architecture rises highest when it is based on a sound vernacular»

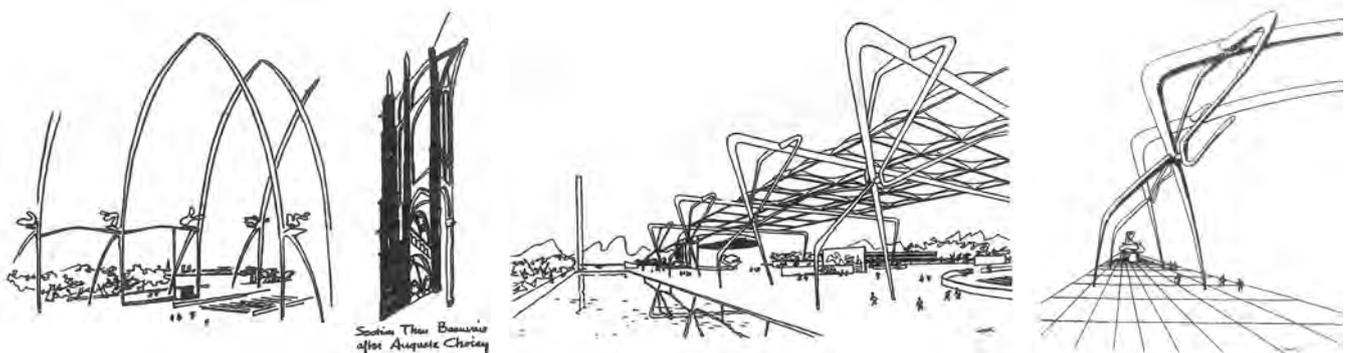
<sup>145</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian - «Intentions in Architecture» In JENCKS, Charles; Kropf, Karl – *op. cit.*, p.33 - «[But] new concretizations can neither imitate the past, nor break completely with tradition»

<sup>146</sup> JENCKS, Charles – *op.cit.*, p.88 - «each medium has [or had] its day». «The vernacular is not a style, still less a style to be copied. (...) It can't be copied. It dies on your drawing board. (...) The significance of the vernacular is as a learning tool» In MAGUIRE, Robert - «The value of tradition» In JENCKS, Charles; Kropf, Karl – *op. cit.*, p.173

<sup>147</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.3

<sup>148</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven – *op. cit.*, p.104

<sup>149</sup> *Ibidem*, p.133,137



O fascínio de Kahn pelas formas esculturais do esqueleto da construção [44]

«Lo que es una columna de acero u hormigón todavía no lo sentimos como parte de nosotros. Debe ser algo diferente de la piedra. La piedra la conocemos y apreciamos su belleza. Los materiales que usamos ahora en la arquitectura los conocemos sólo por su mayor resistencia, pero no por su forma significativa. Él hormigón y el acero deben llegar a ser más importantes que el ingeniero (...) sus características deben estar en armonía con los espacios que quieren ser, y evocar qué espacios pueden ser. Actualmente, las formas e los espacios no han encontrado su posición en el orden, aunque los modos de hacer las cosas son nuevos e ingeniosos» In «El orden de los espacios y la arquitectura» In KAHN, Louis I. - op. cit., p.85

muito pouco para nos dizer -não obstante conseguir deter-nos com as frequentes qualidades estéticas deveras interessantes, a sua novidade e drama.<sup>150</sup> Ideia em parte partilhada por Kahn quando diz que devíamos usar os novos materiais conquanto precisar primeiro de encontrar novas formas adequadas aos mesmos ou o inverso [44].<sup>151</sup>

Mesmo Aldo Van Eyck, ao qual Venturi recorre várias vezes para a sua crítica em ‘Complexidade e Contradição’, teceu uma crítica aos arquitectos modernos acusando-os de estarem obcecados com ‘o que é diferente’, a tal ponto de terem perdido contacto com ‘o que é essencialmente o mesmo’, o que se manteve ao longo do tempo. Venturi concordava com ele e subscrevia ao dizer que a «*perspectiva limitada (...)[é] tão importante quanto a perspectiva visionária*». Olhar para trás na história era tão importante quanto olhar para à frente. Sabia que de nada servia ser visionário e construir para um homem novo se o mesmo não existisse. Se quisesse comunicar com a presente sociedade (dos anos sessenta) tinha de construir conforme códigos existentes pois a inovação precisava de tempo e o tempo resistia à mudança.

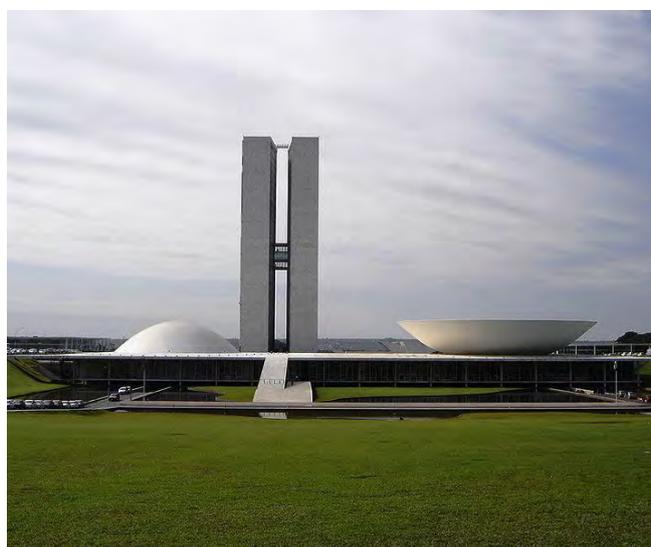
Enquanto as correntes experimentais não subvertem mas ampliam e recompõem em modulações inéditas o material linguístico, os códigos e as convenções que, por definição, assumem como pano de fundo (produzindo um efeito de ‘estranhamento parcial’),<sup>152</sup> as vanguardas apoiam-se nas suas qualidades e na sua capacidade de projectar a história futura mas numa ‘tabula rasa’.<sup>153</sup> Mas ‘*less is a bore*’. A ideia de *quid-formale* (ou essência da forma) ou criação lógica da forma arquitectónica, liberta de imagens ou alusões a experiências passadas, determinada somente por programa e estrutura nega o domínio dos símbolos sob o espaço, da convenção sob a originalidade, da história sob o presente, da permanência e estabilidade sob a mutabilidade e instabilidade. A estética da mudança seria a estética do interesse (contra o tédio). A própria ideia de necessidade de convenção (pressupondo ‘aprendizagem’) obriga à presença de um passado no presente.

<sup>150</sup> HUDNUT, Joseph - «*The Post-Modern House*» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.74

<sup>151</sup> «*Avanzaremos hasta adecuar las formas autóctonas a nuestros nuevos materiales y métodos*» In «*La Monumentalidad*» In KAHN, Louis I. – *op. cit.*, p.23 - Defendia a introdução dos novos materiais na arquitectura (metal, betão, vidro, madeiras laminadas, amianto, borracha e plásticos) que têm evoluído na sua qualidade, acabamento e importância. No entanto, novas técnicas e novos materiais ainda não tinham sido alvo de semiose ‘positiva’ que associasse significados ‘adequados’ para uma casa. A forma significativa pertencia ainda a outros ‘usos’. «*Antes que podamos apreciar el nuevo espíritu que debe animar los días venideros, debemos preparar-nos para usar inteligentemente los conocimientos derivados de todas las fuentes*» *Ibidem*, p.32

<sup>152</sup> «*a arte aumenta a ‘dificuldade e a duração da percepção’ (...) e o fim da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma percepção particular do objecto*» In ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.70 - Permitindo legitimar e introduzir a ‘novidade’ de elementos ou sintaxes (sem história) e seu próprio significado. Tópico anteriormente abordado em ‘a arquitectura despida do ‘feio e banal’

<sup>153</sup> TAFURI, Manfredo - *op. cit.*, p.129



O Parténon [Atenas]; uma cátedra ou lamparina antiga; as 3 Pirâmides de Gizé [Gizé]; o Coliseu [Roma]; um 'ready-made' ('porte bouteilles'), Marcel Duchamp; a praça dos três poderes [Brasília] [45]

O Parténon, que perdeu a sua função primeira (pois já não tem uso, ou pelo menos como foi concebido), que mantém apenas a sua função segunda 'mais intacta' (ou numa proporção razoável). A cátedra ou lamparina antiga mantém ainda hoje a sua função primeira, de iluminação. Mas a segunda encontra-se profundamente alterada pois a sua rusticidade é objecto de decoração. As pirâmides perderam a função primeira e quase todas as funções segundas, pois já não servem nem são sentidas como túmulos e muito menos se lembra o simbolismo astrológico/geométrico que tinha para os egípcios. Evocando apenas conotações literárias ou apenas um misticismo de uma civilização desaparecida.

O 'ready-made' passou de objecto de uso a objecto de contemplação (da esfera da utilidade para a da arte) '*...conota ironicamente o seu emprego em determinada época...*'. A praça dos três poderes em Brasília, que não tem nem a função primeira nem a função segunda definidas ou precisas, viu as suas formas concavas e convexas assumidas como esculturas que apenas representavam maliciosamente, no caso de uma delas, '*...uma grande tigela, onde os eleitos pelo povo devorariam as finanças públicas...*'! In ECO, Umberto - *op. cit.*, p.208-210

«Architects nowadays are pathologically addicted to change, regarding it as something one either hinders, runs after, or, at best, keeps up with. This, I suggest, is why they tend to sever the past from the future, with the result that the present is rendered emotionally inaccessible - without temporal dimension»<sup>154</sup>

É portanto o passado que permite o presente mas mesmo Van Eyck não defende uma posição estática da noção de tempo (nem antiquado, nem tecnocrático). O arquitecto não pode ser 'prisioneiro' de seja quem for (nem tempo, nem mudança). Tem de ter os pés bem assentes nas duas 'margens', passado e futuro para permitir um presente acessível (e evolutivo como sustenta Venturi), «[um] espírito de desprendimento combinado com o espírito de acção».<sup>155</sup> Passado, presente e futuro precisam de estar activos no interior da mente como um *continuum*. Se não estiverem, os artefactos que criamos não terão 'profundidade temporal' ou 'perspectiva associada'. Afinal de contas o Homem demorou milhões de anos a acomodar-se fisicamente neste mundo. O seu génio natural não aumentou nem decresceu durante esse tempo. É obvio que o manancial desta enorme experiência do seu meio não pode ser contido no presente, «unless we telescope the past».<sup>156</sup>

Não deixa de ser curioso que, ao invés da linguagem, na criação tanto quanto na análise peculiar do signo arquitectónico seja necessário reparar na já referida relação vertical, na relação horizontal e sobretudo nas referências à época -pois o significante não se consome no instante da recepção.<sup>157</sup> Não nos podemos esquecer que os significados são uma atribuição social dependente de uma sociedade ou grupo. O sistema de relações sociais, o modo de habitar, a realidade, o contexto, as circunstâncias, o sistema governativo, as ideologias ou crenças: são tudo 'variáveis' dependentes não unicamente do local geográfico mas também da evolução da história, 'cristalizadas' em vários grupos e por conseguinte nos edifícios que erguem. Porque a «*arquitectura não é um modo de mudar a história e a sociedade, mas um sistema de regras para dar à sociedade aquilo que ela prescreve à Arquitectura (...) é um serviço (...) a satisfação de uma demanda pré-constituída*».<sup>158</sup> A fatalidade da mudança de sentido da obra tal como das colectividades que a viram nascer implica a reconstituição e adopção dos códigos envolvidos na mesma para a interpretação dos significados originais, que embora não fossem controlados pelo arquitecto existiram e foram ponderados.

<sup>154</sup> VAN EYCK, Aldo - «The Interior of Time» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.171

<sup>155</sup> HECKSCHER, August – *op. cit.*, p.180 - «[a] spirit of detachment combined with the spirit of action»

<sup>156</sup> VAN EYCK, Aldo - «The Interior of Time» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.171

<sup>157</sup> ECO, Umberto – *As formas do Conteúdo*, 1974, p.151-153

<sup>158</sup> BROADBENT, Geoffrey - «Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitectura» In NESBITT, Kate (org.) – *op. cit.*, p.222



As referências à época, como defendido pelo texto *'Nine Points on Monumentality'* já em 1943, parecem ser na verdade referências indirectas a uma vida cultural própria, que implica portanto os seus próprios símbolos. Símbolos que são condição para permitir uma consciência e cultura unificadoras -revelando o porquê da incapacidade da arquitectura moderna nesta última centena de anos de criar monumentos: tentou criar os 'seus próprios símbolos'. Giedion tinha dito que o objectivo principal era a interpretação de um modo de vida válido para a nossa época<sup>159</sup> pois sabia que apenas poderiam alcançar o estatuto de esqueletos vazios se não conseguissem 'aprisionar' o espírito dos sentimentos colectivos.<sup>160</sup> Norberg-Schulz também percebeu isso mais tarde defendendo que os edifícios nos deviam prover de um 'quadro funcional' para nos falar de um modo de vida ou actividades que servissem.<sup>161</sup>

O aspecto mais interessante desta ideia do sentido como dialéctica e acção de forças combinadas entre passado e presente num determinado grupo é que, se a arquitectura é experimentada moralmente, a qualquer momento no espaço-tempo haverá certos significados que estarão dependentes da sequência, do que já foi 'há muito pouco tempo' com o que existe na cultura actual.<sup>162</sup> A capacidade da história de reformar (ou mesmo 'nulificar') o significado é de tal modo que tanto funções primeiras como funções segundas estão sujeitas a perdas, reestruturações, recuperações e substituições de vários tipos [45]. Um *pastiche* (ou exercício de perda de sentido) que nas ideias de Nietzsche nos torna 'narcóticos' do conhecimento ao não renovarmos.<sup>163</sup> Narcóticos porque valores ou significados não podem ser forjados ou inventados do nada, precisam ser descobertos.<sup>164</sup> A linguagem apenas liberta a ordem fundamental que nos é 'natural'.<sup>165</sup> Não nos ensina, apenas nos recorda o que já sabemos e iremos descobrir vezes e vezes sem conta. Já tem portanto de existir em nós ou no nosso meio, nos 'nossos' grupos. Para existir no presente tem de existir no passado, cedendo apenas passo a passo a qualquer mudança.<sup>166</sup>

Comprovado o simbolismo como essencial na arquitectura, agora sabemos também que os

<sup>159</sup> HARRIES, Karsten – *op. cit.*, p.11

<sup>160</sup> SERT, José Luís; LÉGER, Fernand & GIEDION, Siegfried - «Nine points on monumentality» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.29

<sup>161</sup> HARRIES, Karsten – *op. cit.*, p.142

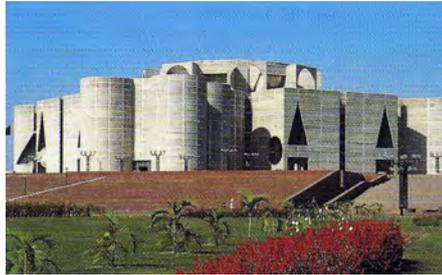
<sup>162</sup> JENCKS Charles - «History as myth» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.264

<sup>163</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.212,213

<sup>164</sup> HARRIES, Karsten – *op. cit.*, p.212

<sup>165</sup> Natural não no sentido de inata mas sim aprendida, conhecida. Se bem que alguns autores referem a própria linguagem usada pelo emissor como sendo uma 'barreira semântica' para a transmissão do pensamento em certas circunstâncias.

<sup>166</sup> HALBWACHS, Maurice – *op. cit.*, p.88 - «la vie populaire d'autrefois ne recule que pas à pas»



*'Art and Architecture Building'* (Yale University) Paul Rudolph [New Haven - 1958/62]; *'Sher-e-Bangla Nagar'* (Assembleia Nacional Complexo do Capitólio), Louis I. Kahn [Dhaka, Bangladesh - 1962/84]; Cumbernauld Town Centre, Geoffrey Copcutt [Glasgow - 1955]  
[46][47][48]

modelos de outros tempos são a ‘matéria-prima’ inevitável. O método de desenho não tem base na originalidade mas na replicação.<sup>167</sup> «[Uma] *arquitectura que dependa de associações na sua percepção depende de associações na sua criação*».<sup>168</sup>

*«not only are we not ‘free from the forms of the past, and from the availability of these forms as typological models, but that, if we assume we are free, we have lost control over a very active sector of our imagination and of our power to communicate with others’»*<sup>169</sup>

É por isso que a arquitectura crítica de Kahn, de Paul Rudolph e de Geoffrey Copcutt [46] [47][48] seria válida num sentido novo. Não negando a ‘tradição’ do Movimento Moderno, comprometeria-a confrontando-a directamente com as origens -como que para extrair dela um certificado de legitimidade histórica- e faria a ponte imprescindível para que fosse acolhida pela comunidade. Se a linguagem da arquitectura é a morfologia da cultura, não nos podemos contentar em conceber formas e organizar programas ou funções. É preciso tornar legível o itinerário de abordagem da forma, ‘historicizar-se’ permitindo a fruição historicizada, profundamente reflectida pelo observador, arrancando-o a qualquer autonomismo frutivo. O público tornar-se-ia cooperante no ‘nascimento’ da obra e intérprete determinante dos seus significados.<sup>170</sup> Nas palavras de James Sloss Ackerman<sup>171</sup> ao descrever a obra de Miguel Ângelo, precisávamos de usar *«características essenciais de antigos modelos para forçar o observador a recordar a fonte ao mesmo tempo que desfrutava das inovações»*.<sup>172</sup>

## A linguagem como valor partilhado

O que falta à arquitectura de hoje é o que os estilos do passado tinham fornecido: um sistema de símbolos desenvolvido (ou convenções) ao qual os arquitectos pudessem recorrer. A sua necessidade e autoridade estavam ligadas a uma visão particular do mundo. Compreendíamos

<sup>167</sup> JENCKS, Charles - «History as myth» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.264 - Ideia confirmada numa citação de George Kubler: «The whole of human experience consists of replicas, gradually changing by minute alterations more than by abrupt leaps of invention» In PAWLEY, Martin - «The Time House: an argument for an existential dwelling» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.143

<sup>168</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven – *op. cit.*, p.131 - «[An] *architecture that depends on association in its perception depends on association in its creation*»

<sup>169</sup> Cf. COLQUHOUN, Alan In VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven – *op. cit.*, p.131 - Coincidindo perfeitamente com a ideia de Ernst Gombrich (Cf.) In COLQUHOUN, Alan - «Typology and Design Method» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.274,275

<sup>170</sup> TAFURI, Manfredo – *Teorias e história da arquitectura*, 1988, p.153,166,207

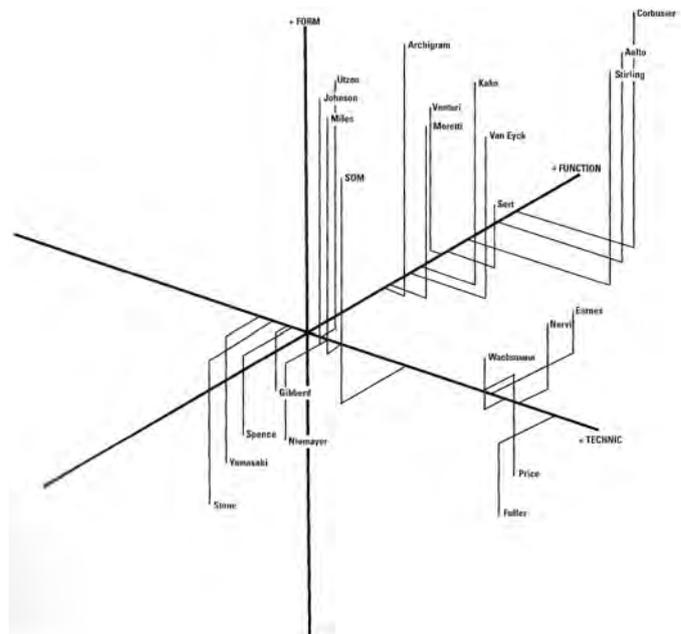
<sup>171</sup> Historiador de arquitectura norte-americano e estudioso da obra de Miguel Ângelo, de Andrea Palladio e da teoria da arquitectura do Renascimento italiano. Nasceu em 1919 em San Francisco.

<sup>172</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.50

VITRUVIUS:  
 (A) Firmness +  
 (B) commodity +  
 (C) Delight

---

GROPIUS:  
 (A) + (B) = (C)



'Vitruvius against Gropius', Robert Venturi [2004] e o 'Espaço Semântico dos Arquitectos', Charles Jencks [1968] [50][49]

«Robert Venturi, in setting Gropius against Vitruvius, in effect asked, if  $D$  [delight] =  $F$  [firmness] +  $C$  [commodity] then where is  $A$  [architecture]» Denise Scott Brown In VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise - op. cit., p.151

É curioso perceber que, embora a arquitectura moderna tenha rejeitado tradições, os arquitectos continuam a agrupar-se em torno de áreas similares ou grupos de tradições, como observa Jencks. In JENCKS, Charles; Barrie, George - op. cit., p.24

e aceitávamo-lo porque éramos parte integrante desses sentidos que veiculavam.<sup>173</sup> Embora o Estilo Internacional, deslumbrado com a ideia de um estilo geral e alegando razões económicas, tenha tentado prescindir por completo das peculiaridades da tradição local a favor da ordem e da simplificação formal da complexidade, pensando conseguir elevar uma boa construção ao nível de um bom monumento arquitectónico [49].<sup>174</sup> Ao tentar acabar com todos os outros estilos à semelhança do Movimento Moderno que tentou seguir (e que também supunha essa negação absoluta de estilo), assumiu-se precisamente como o que não era pretendido. Mesmo o Movimento Moderno, na sua insistência pela forma como resultado e não como objectivo e busca pela universalidade apenas acentuava um vazio.<sup>175</sup> Um vazio deixado pelo abandono da ‘batalha de estilos’ e criticado por Venturi [50]. Como assinalava um dos defensores do Estilo Internacional, «*Ya no es necesaria la expresión simbólica de la función mediante alusiones al pasado*».<sup>176</sup> O inconveniente é que eliminando o(s) estilo(s), encontramos-nos a par com a abstracção que já foi defendida como não tendo sentido em termos de contrato social [51].<sup>177</sup>

Hitchcock reconheceu mesmo após 20 anos da ‘centelha’ inicial do Estilo Internacional a arbitrariedade com que tinham sido incluídos ou excluídos elementos e as consequências indesejáveis de regras *a priori* estilísticas -princípios que reconhece agora como demasiado negativos. Não só admitiu que foi precisamente este último que ‘empurrou’ a terceira geração de arquitectos modernos a uma nova forma de academismo estéril e inibidor como admite que a tentativa de rejeitar estilos foi culturalmente ingénua<sup>178</sup> -embora soubesse que era necessário perceber que existia um problema acarretado pela ideia de estilo.

<sup>173</sup> Se a arquitectura comunicasse apenas de acordo com tradições poderíamos considerar a sua forma (cor, textura, espaço e ritmo), a sua função (uso, propósito, conotações passadas e estilo) e a sua técnica (estrutura, materiais e ajudas mecânicas) para criar um repertório de significados. Mas para esclarecer a mensagem que a obra pretende transmitir também são necessários os já referidos cuidados com o carácter posicional de cada elemento. Tópico anteriormente abordado em ‘a arquitectura despida do ‘feio e banal’

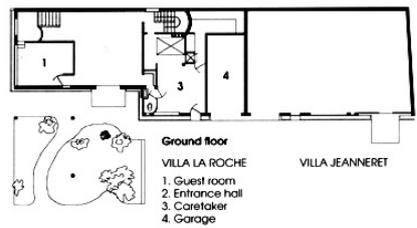
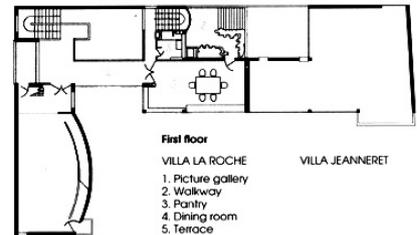
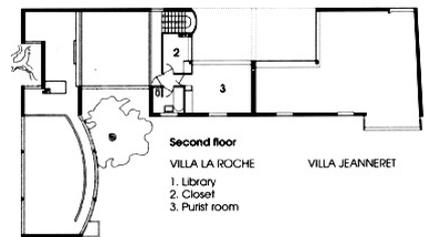
<sup>174</sup> «*To compose in prisms rather than in mass, to abolish the façade and deal in total form, to avoid the sense of enclosure, to admit to a precise and scrupulous structure no technique not consonant with the true culture of our day: these were the important methods of an architecture never meant to be definite or ‘international’ – which offered rather a base from which a new progress might be possible, a principle which should have its peculiar countenance in every nation and in every clime*» In HUDNUT, Joseph - «*The Post-Modern House*» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.75

<sup>175</sup> HITCHCOCK, Henry Russell; Johnson, Philip – *op. cit.*, p.12 - «*la forma (...) no era un objetivo sino un resultado de la arquitectura. (...) la arquitectura moderna supone una absoluta negación del estilo, negación que se ve acentuada por su voluntaria instalación en un vacío formal y por su insistente búsqueda de la universalidad*»

<sup>176</sup> HITCHCOCK, Henry Russell; Johnson, Philip – *op. cit.*, p.115

<sup>177</sup> JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.55

<sup>178</sup> HITCHCOCK, Henry Russell - «*The International Style Twenty Years After*» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.137



'Maison la Roche', Le Corbusier [Paris - 1924] [51a] [51c]

[51b]

Jencks refere a Maison la Roche como significado (e não significante) da 4 dimensão no espaço ('promenade architecturale' como premissa quase impositiva para entrar e perceber a casa). In JENCKS, Charles; Barrie, George - op. cit., p.56,58

*«the individualistic revolt of the first modern architects destroyed the prestige of the [historic] “styles”, but it did not remove the implication that there was a possibility of choice between one aesthetic conception of design and another. To refuse a comparable liberty of choice today, merely because twenty-five years ago the development of modern architecture began to be notably convergent, is certainly a form of academicism (...) The idea of modern should remain (...) somewhat loose rather than too closely defined»<sup>179</sup>*

Os estilos eram necessários e positivos desde que aceitassem alguma liberdade e variedade, levando-o a ficar expectante de uma diversidade crescente nos anos seguintes. Mesmo no Estilo Internacional, era a ‘elasticidade’ e a ‘possibilidade de crescer’ que deveriam ter sido realçadas tal como supunham Hitchcock e Johnson vinte anos antes.<sup>180</sup> Conhecendo a importância que as tradições locais tinham no modo de vida, Jencks (muito depois do exemplo da casa Vanna) viria então a ver o arquitecto pós-modernista como aquele que dominaria os signos e estabeleceria o referencial semântico apropriado a cada projecto, e por conseguinte a cada cliente ou local. Isto é, recorrendo ao controle de uma linguagem em que o uso da metáfora, ou outro recurso linguístico, seria previsto, apropriado e intencional.<sup>181</sup> Signos que teriam a sua importância atribuída pelos grupos sociais e que dariam origem a esses referenciais semânticos ou tradições (locais ou nacionais) referida por Halbwachs -no livro ‘*La mémoire collective*’. Ou seja, julgamentos, escolhas estéticas e sentimentos -assim como emoções espaciais- não são de pertença exclusivamente pessoal. Cada mente ou indivíduo vê uma beleza diferente, mas segundo padrões que aceitou e concordou em parte com outros. Talvez seja isso que Jencks quisesse referir aquando da afirmação de que pelo caminho o indivíduo se tenha tornado «*um bom cidadão colectivizado*».<sup>182</sup>

*«[Although the social realm] reduces all values to communal values, and loses both the citizen and the person in the mass man (...) Modern life would be intolerable if we did not have this realm to retreat to, occasionally even to lose ourselves in»<sup>183</sup>*

Cada linguagem, sendo diferente das outras e propriedade de uma cultura particular,

<sup>179</sup> *Ibidem*, p.139

<sup>180</sup> *Ibidem*, p.140

<sup>181</sup> FERREIRA, Jorge Manuel Fernandes Figueira – *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, Anos 60-80*, 2009, p.164 - «*the only way one can create a new matrix is by active use of those past codes, schemata, conventions, habits, skills, traditions, associations, clichés, and stock responses (even rules) in the memory. To jettison any one of these decreases creation and freedom*» In JENCKS, Charles; Barrie, George – *op. cit.*, p.25

<sup>182</sup> JENCKS, Charles – *op. cit.*, p.31 - «*a good collectivized citizen*»

<sup>183</sup> HECKSCHER, August – *op. cit.*, p.67,65



manifesta-se então como uma abordagem e visão da realidade diferente das outras.<sup>184</sup> Pela mesma lógica, o meio físico e cultural só tem sentido enquanto ‘carregar’ as marcas do que somos e do que aspiramos a ser.

É a permanência dos grupos e da memória colectiva que é responsável pela manutenção dos significados que atribuímos à realidade. O que explica que com o passar dos anos, com o desaparecimento de certas comunidades, o significado (tanto o primeiro -uso- como o segundo -simbólico) [45] também vá desaparecendo, geração após geração (tal como os seus códigos que apenas sobrevivem para a posteridade em livros).

A acusação feita à arquitectura moderna de ter transmitido a sua mensagem num código privado para alguns dos seus habitantes e de ter falhado em transmitir sentimentos fortes de comunidade e espaço<sup>185</sup> demonstra não só um problema semiótico mas também um problema de ‘identidade comum’ (ou memória colectiva) ainda inexistente. O direito a habitar o território, em estabelecer e afirmar a nossa identidade é fundamental e uma preocupação em qualquer grupo, mas com esse direito vem impreterivelmente a responsabilidade e preocupação pela manutenção da mesma, compromisso indeclinável.<sup>186</sup> A própria evolução dos temas dos CIAM no segundo pós-guerra ao incluir a presença e crítica de outras gerações condicionou Giedion e a sua preocupação crescente com a vida em comunidade como forma do homem consciente vencer o seu isolamento. Obrigando-o a reconhecer e a sinalizar um usuário diferente do que anteriormente idealizara (um homem ideal, puro e em equilíbrio com a natureza, capaz de viver em espaços racionalizados e transparentes).

*«What does history matter? Genuine community requires both a shared past and a hoped-for future (...) some sense of community is granted by a shared past, which remains also a promise and a ground form which to start building a stronger community (...) The historical dimension of our environment must be preserved and represented if we are to keep open the possibility of genuine dwelling. (...) we do not preserve or re-present history by just playing with its fragments»<sup>187</sup>*

A tentativa de ‘apagar’ o passado operada pelo Movimento Moderno punha em causa a permanência de comunidades (sobretudo as mais antigas). A arquitectura não se podia basear apenas num sistema positivo, racional, excluindo o arbitrário. Não existe *parole* sem *langue*,

<sup>184</sup> «Which came first - language, thought or reality?» - Segundo Jencks, é um pouco dos 3, pois o homem está disposto à nascença para esperar e procurar padrões recorrentes na sua constante curiosidade pelo que o rodeia. In JENCKS, Charles; Barrie, George - *Meaning in Architecture*, 1969, p.18

<sup>185</sup> BLOOMER, Kent C. - *Body, memory and architecture*, 1977, p.131

<sup>186</sup> BLOOMER, Kent C. - *Body, memory and architecture*, 1977, p.138

<sup>187</sup> HARRIES, Karsten - *The ethical function of architecture*, 1997, p.267



mas existe o oposto embora não materialize a comunicação, informação ou mensagem. A *langue* é tão heterogénea e diversa que qualquer ‘palavra’ demonstraria isso apenas ao excluir o resto. O código é esse sistema de regras com possibilidades exaustivas que deixa espaço para a liberdade da escolha e intenções individuais (ou mesmo de um grupo como já vimos). Um concretiza e assenta no outro. Não existindo apogeu pois a perfeição seria ‘irreconhecível’ (careceria de intencionalidade). «[Como] *sugere Schwartz, muitas ‘casas’ desenhadas por arquitectos modernos seriam melhor denominadas como ‘construções estéticas do carácter da casa’ (...)* [Mas] *para viver uma vida com sentido (...)* temos de nos reconhecer como parte de uma comunidade maior e constante (...) [e isso] *depende de certos valores partilhados*». <sup>188</sup>

Deveria então a concepção da obra começar por definir qual o grupo semiótico que correspondesse ao estilo de vida do cliente? Talvez, mas não seria isso demasiado limitador? De qualquer modo, para isso seria preciso voltar a conhecê-lo, ao contrário do Movimento Moderno que se refugiava nas suas teorias, no ‘seu código’ ou linguagem pessoal. O enquadramento físico, cultural e social é o *‘sine qua non’* de qualquer aproximação, embora não se possa esgotar por aí. <sup>189</sup> O que parece ser mais importante, como disse Hudnut, é que as casas do futuro contenham uma ‘promessa de felicidade’, comprometendo-se com sonhos e associações tal como com necessidades práticas de diversos potenciais residentes. <sup>190</sup>

<sup>188</sup> *Ibidem*, p.363 - «[As] *Schwartz suggests, many ‘houses’ designed by modern architects are better called ‘aesthetic constructions of houselike character (...)[But] to live a meaningful life (...)* we must recognize ourselves as parts of a larger ongoing community (...) [and that] *depends on certain shared values*»

<sup>189</sup> JENCKS, Charles – *op. cit.*, p.130

<sup>190</sup> HUDNUT, Joseph - «*The Post-Modern House*» In OCKMAN, Joan – *op. cit.*, p.71





Mesmo chegando a ser considerada uma ameaça forte ao modernismo isso não a impediu de ganhar a '*Gold Medal Award*', em 1965, pela '*Architectural League of New York*' na exposição -'*40 under 40*'. Em 1966, num artigo no '*American Builder*', a casa volta a ser escolhida mas desta vez como protótipo para ser um dos cinco desenhos para 'novos tipos de casas, novas formas, e novas dimensões e conceitos'. Colocam-na lado a lado de outras casas reconhecidas como a *Villa Rotonda* -de Andrea Palladio-, a *Vila Savoye* -de Le Corbusier- e a *Fallingwater* -de Frank Lloyd Wright. Em 1989 volta a ser distinguida, desta vez como obra prima da arquitectura, pelo '*American Institute of Architects 25-Year Award*' -sendo a primeira a ganhar o prémio no primeiro ano de elegibilidade.

## *'A Eterna casa de Criança'*

Após a morte do pai de Robert Venturi em 1959,<sup>191</sup> a mãe decide e propõe ao filho que lhe desenhe uma casa modesta. Esse projecto, que atravessara uma das fases mais frutíferas da vida profissional e até privada do arquitecto, coincide com a altura em que conhece Denise Scott Brown -1960- e publica o livro 'Complexidade e Contradição' -1966. A presença de Denise é bastante importante pois, ao que se sabe, enquanto ela o ajudava no projecto ele dava aulas em Yale. O facto de projectar a casa ao mesmo tempo que escrevia o seu 'manifesto' vem apenas acentuar a importância da casa tanto para ele como para nós para a compreensão das suas ideias e respectiva materialização. Passando do pedido ao projecto entre 1959 e 1963, a casa é finalmente construída entre 1963 e 1964, permitindo-lhe consagrar-se como 'a primeira coisa pós-moderna'.<sup>192</sup>

Projectada numa época -anos sessenta- em que, como explicitado até aqui no capítulo anterior, existe uma forte influência das metodologias estruturalistas e semiológicas no pensamento, que se sobrepõem ao pensamento humanista, existencialista e fenomenológico dos anos cinquenta, a casa viria a ser um registo dessa mudança de paradigma. À fenomenologia interessava o comportamento e a percepção e ao estruturalismo as estruturas básicas da

<sup>191</sup> Robert Senior morre aos 78 anos, quando Venturi tinha 34.

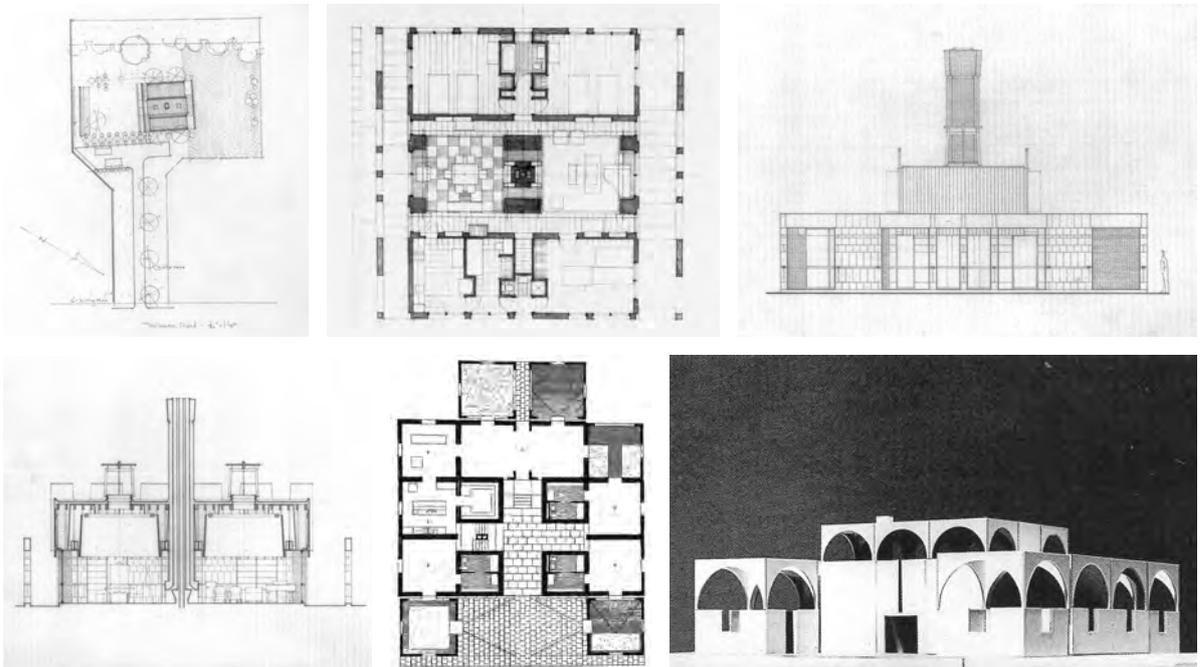
<sup>192</sup> SCHWARTZ, *Frederic In VENTURI, Robert – Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.16 - Apesar de Venturi alegar repetidas vezes não se considerar como tendo um 'espírito pós-moderno'.



realidade (e relações entre as mesmas) acreditando também que toda a actividade humana se caracterizava pelo uso da linguagem. A simbologia Venturi viria a reconhecê-la com esse nome 25 anos depois, num texto sobre a obra. Até aí, como demonstra o livro que escreveu, era a imagem.

Como o próprio a descreve, a casa era para ser desenhada para ela como viúva idosa com o seu quarto no rés-do-chão, sem garagem pois ela não conduzia, e para uma criada e possivelmente uma enfermeira. Interessante é o facto de referir que devia ser igualmente apropriada para a 'belíssima' mobília da mãe com a qual também tinha crescido Venturi. De outro modo, não fazia quaisquer outras exigências ao arquitecto acerca do programa ou da sua estética, confiava admiravelmente no resultado.<sup>193</sup>

<sup>193</sup> ARNARDÓTTIR, Halldorá; Merina, Javier Sánchez - *Vanna Venturi House in Philadelphia*, 2005



Plantas e perfis da 1ª fase da casa Vanna [Philadélfia - 1959]; Projecto para a Casa Fleischer, Louis I. Kahn [Philadélfia - 1957] [\[53a\]](#) [\[53b\]](#)[\[53c\]](#)[\[53f\]](#)[\[54a\]](#)[\[54b\]](#)

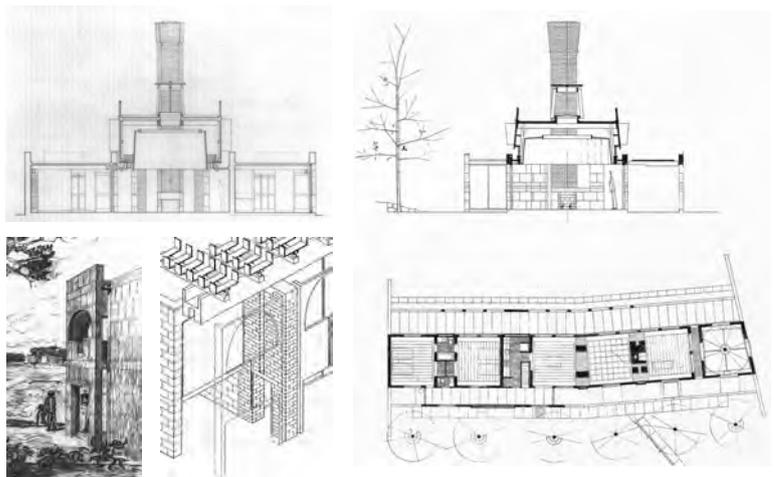
[ *o evoluir da casa* ]**Fase 1 – Julho '59**

A primeira fase da casa é do princípio de Julho de 1959 e começa com um projecto bastante marcado pelos blocos de betão e pelos grandes lintéis de betão. A preocupação com a expressão e textura dos materiais é bem visível, no uso dos blocos na 'segunda fachada' -parede ou estrutura independente da casa à qual Venturi chama de ruína- e pelos tijolos cerâmicos no volume da casa. Pode até lembrar-nos as casas na Califórnia de Wright<sup>194</sup> com os seus blocos texturados e o seu carácter maciço, protector e misterioso, que alguns autores referem como características dominantes deste conjunto de casas [13a]. Casas que provavelmente conheceria muito bem aquando da organização da exposição sobre o arquitecto, quando trabalhava para Oscar Stonorov, em 1950. Na implantação, Venturi parece evitar orientar a casa com qualquer eixo marcante, seja da estrada de acesso ou da propriedade, e mesmo a entrada é excluída desse primeiro alçado visível, o que confere alguma privacidade, no acesso à casa, aos espaços centrais -sala de jantar e sala de estar [53 - e anexos].

Aqui os desenhos não enganam e demonstram-nos a clara influência de Kahn nos desenhos iniciais sobre a importância da estrutura -talvez Venturi tenha mesmo lido o texto sobre a monumentalidade do anterior mestre em que é proclama que *«El gigantesco esqueleto principal de la construcción puede reivindicar su derecho a quedar a la vista; ya no necesita ataviar-se para tener atractivo visual (...) Destacados maestros de la construcción (...) han reafirmado el significado de un muro, un pilar, una viga, una cubierta e una ventana, y de su interrelación en el espacio»*.<sup>195</sup> O modo como é tratada revela uma preocupação não apenas com funções de suporte mas igualmente de cariz escultórico. Pelo menos o espaço central nesta fase parece revelar essa preocupação em planta pois Venturi usa tectos falsos, limitando a passagem dessa lógica para a cobertura, e estruturas discretas nos restantes espaços. A chaminé e a lareira são aliás expoentes máximos desses desenhos elaborados, encontrando-

<sup>194</sup> Casas como a casa Ennis, construída em 1924, em que o bloco de betão expressivo era impresso com motivos 'pré-colombianos'.

<sup>195</sup> «La Monumentalidad» In KAHN, Louis I. – *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, 2003, p.29-30



Perfil longitudinal da 1ª fase da casa Vanna [Philadélfia - 1959]; '*Meeting House*', Louis I. Kahn (Salk Institute for Biological Studies) [La Jolla, California - 1959/65]; '*U.S. Consulate project*', Louis I. Kahn [Luanda - 1959/62]; Pearson House project, Robert Venturi [Chestnut Hill, Philadélfia, Pennsylvania - 1957]

[53d]	[57]
[55]	[56a]

se no centro da composição e dos espaços de estar, como se fossem ornamentos. Mesmo a gramática de materiais usados (tijolo, cimento e betão) parecem reflectir uma verdade construtiva na totalidade da casa, visível sobretudo no exterior.

O pensamento cuidado das formas da cobertura e o interior discreto e iluminado superiormente parecem referir o conhecimento do projecto da casa Fleischer de Kahn -também de 1959 [54]. Como repara Vincent Scully,<sup>196</sup> o plano da casa tal como o da Fleischer é simetricamente firme, rigidamente cúbico e também é composto por agregação de espaços mono funcionais (embora em Venturi pareça haver uma pré-determinação da forma, pelo menos pela observação da parede-diafragma que unifica o todo). Mesmo as fachadas, nesta primeira fase, são ainda bastante simétricas e ritmadas, com aberturas da altura 'total' do pé-direito (excepto nos espaços centrais em que é exercida uma certa tensão na altura dos vãos), sendo o todo envolvido por ruínas que permanecem a 'filtrar' a fachada real.

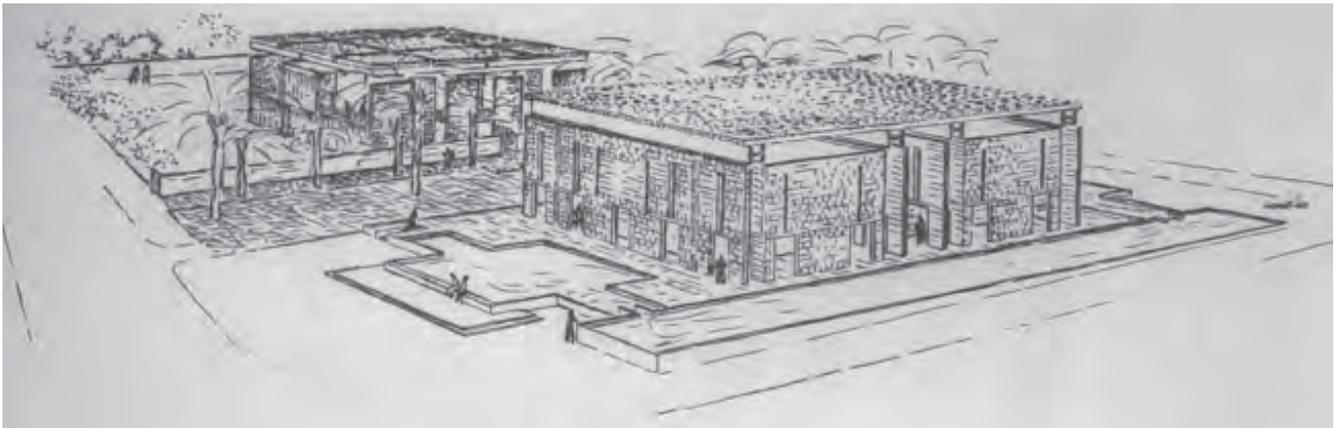
As influências de Kahn seriam de esperar. Conhecendo-o desde 1947 quando trabalhava para Robert Montgomery Brown, convidou-o para fazer parte do júri da sua prova de mestrado em Belas Artes em 1950. Encontrou-o como júri do 'Prix de Rome' em 1954 e foi para a 'Academia Americana de Roma', tendo o privilégio de visitar a Europa pela segunda vez, tal como tinha feito Kahn anos antes. Em 1956, ensinou teoria na Universidade de Pensilvânia como assistente de Kahn ao mesmo tempo que trabalhou no seu ateliê em Filadélfia durante escassos nove meses. Venturi é inclusive o primeiro a referir o que aprendeu e admira no mestre: o espaço hierarquizado e a condição dos 'maus espaços'<sup>197</sup>; a ideia do quarto/invólucro e dos espaços desenhados 'por camadas'<sup>198</sup>; as paredes assentes no chão em vez de flutuarem; os buracos nas paredes em vez da interrupção completa dos planos e a quebra da ordem no seu trabalho final.<sup>199</sup> Influências que tinha da antiguidade clássica e história da arquitectura, a essência das coisas ou arquétipos, a clareza geométrica e as formas puras viriam certamente a consolidar os seus interesses já revelados durante a aprendizagem académica -tendo Venturi a vantagem de, como demonstra a sua formação, não lhe ter sido imposta nenhuma ideologia ou estilo nem o mesmo parecer estar preso a algum. É aliás a liberdade em seguir várias 'direcções' que parece ter-lhe permitido, sobretudo na última fase, usar símbolos de origens divergentes.

<sup>196</sup> SCULLY Vincent In VENTURI, Robert – *op. cit.*, p.44

<sup>197</sup> De modo a ter espaços 'bons' um edifício deve ter espaços 'menos bons'. Uma lógica de espaço servido e espaço servidor em que o primeiro acaba por beneficiar das melhores condições e caberia ao arquitecto decidir qual o programa que beneficiaria desses espaços.

<sup>198</sup> Espaços dentro de espaços que configuram vários recintos perimetrais.

<sup>199</sup> VENTURI, Robert – *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, 1996, p.90,91



*'U.S. Consulate project', Louis I. Kahn [Luanda - 1959/62] [56b]*

Mas a ideia de desenhar em secção tal como a de envolver os edifícios de 'ruínas' só aparecem em Kahn em projectos datados entre 1959 e 1962 -no Consulado Americano em Luanda [53] e no 'Salk Community Center' [55]. Ora Venturi tinha deixado de trabalhar para Kahn já em 1956 e, devido a desavenças (algumas provocadas aquando da apresentação da evolução da casa), cortara relações com Kahn em 1964 por ele não reconhecer influências do aprendiz. Múltiplos recintos dentro de recintos em planta e em corte são raros na arquitectura moderna salvo em Johnson e Kahn -por não serem económicos. A ideia da ruína construída é aliás referida por alguns autores como a melhor forma de arquitectura erguida contra a própria. Isto porque tenta legitimar-se usando o passado como uma imagem de permanência em estruturas que procuram derrotar o terror do tempo que passa.

Além do mais, já tinham surgido pela primeira vez no projecto de Venturi para a casa Pearson em 1957 [57].<sup>200</sup> Nas obras em que Kahn recorre a esse artifício, usa o *layering* espacial para trabalhar o modo como penetra a luz estando mais interessado «nas modificações de luz do que [na] expressão espacial de recintos fechados como motivo para as camadas contrastantes».<sup>201</sup> Contudo aqui, ao contrário da casa Pearson, a ideia de ruína aparece realmente e unicamente com a finalidade de resguardo das aberturas e espaços de forma autónoma à restante estrutura da casa. Resguardo esse que é dado pela não coincidência entre as aberturas da 'parede-diafragma' e a parede da casa, originando uma estranha relação entre os dois paramentos que será mantida até à segunda fase. Mas isso só acontece nos quartos, parecendo Venturi reforçar a sensação de privacidade e de protecção para os espaços mais privados da casa. Surgia assim uma primeira contradição na obra, a criação de uma abertura que depois fica 'obstruída visualmente'.

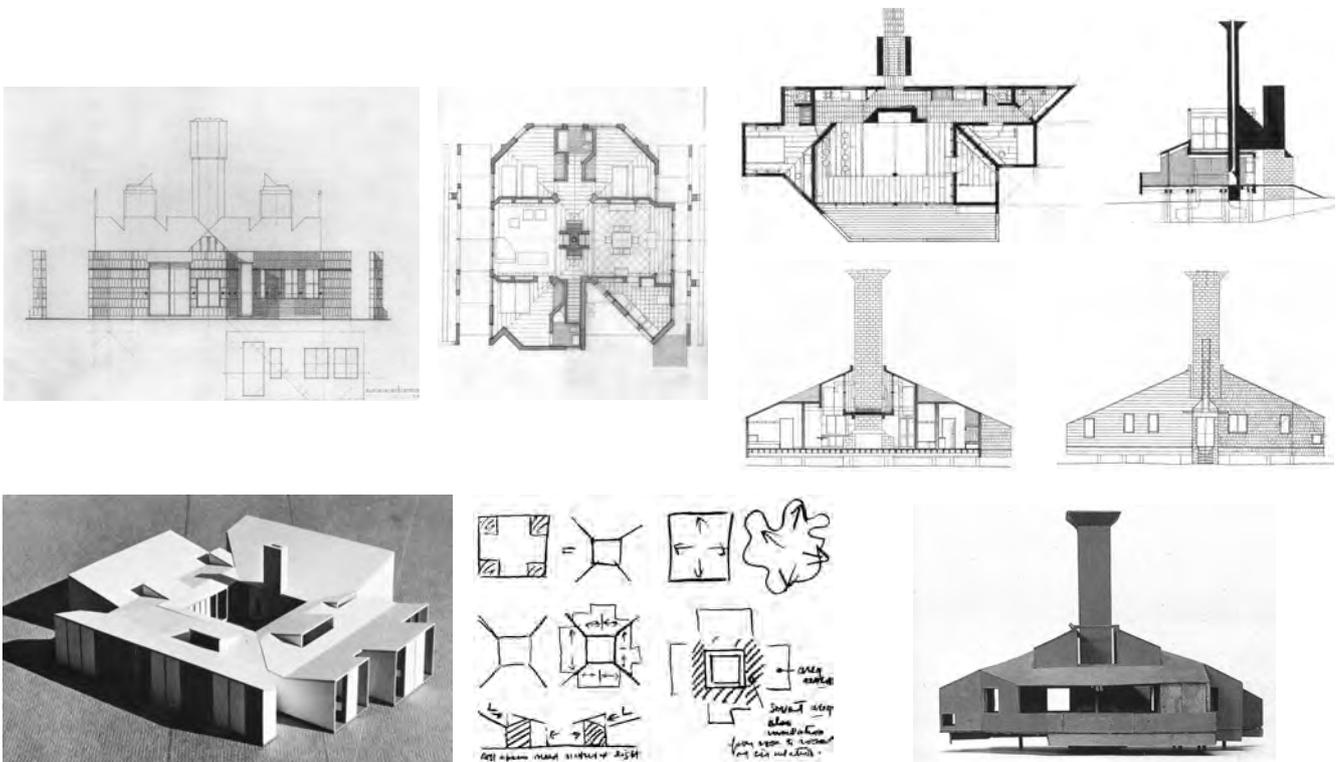
Venturi refere igualmente a influência Miguel Ângelo nos espaços quadrados, circulares, octogonais, ovais, rectangulares e hexagonais ou tectos abobadados, em cúpula e rectangulares inseridos uns nos outros. O próprio Van Eyck, referido por Venturi em 'Complexidade e Contradição', também defendia a introdução desses espaços intermediários, de transição:

*«a transição [de um espaço para outro] deve ser articulada por meio de lugares intermediários definidos que induzem à percepção simultânea do que é significativo de um lado e do outro. Nesse sentido, um espaço intermediário fornece o terreno comum onde as polaridades conflitantes podem tornar-se de novo fenómenos gémeos»<sup>202</sup>*

<sup>200</sup> *Idem - Mother's House - The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill, 1992, p.46*

<sup>201</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.104,105 - O próprio Aalto na Igreja de Imatra separa as aberturas externas e internas para a entrada cuidada de luz.

<sup>202</sup> Cf. VAN EYCK, Aldo In VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.111



Alçado frontal e planta da 2ª fase da casa Vanna [Philadélfia - 1959]; Beach House project, Robert Venturi [East Coast - 1959]; Goldenberg House, Louis I. Kahn [1959]

[58]

[59]

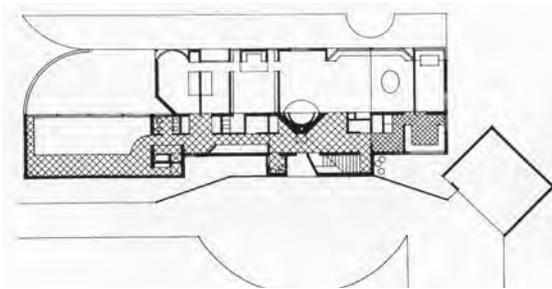
[60]

Mesmo a divisão espacial, em que são os espaços privados que vêm o seu perímetro definido (nomeadamente quartos, cozinha e casas de banho) e que mantêm alguma discricção mesmo na entrada para os mesmos (ao aparecerem 'escondidas' em espaços mais estreitos lateralmente à lareira), permite à sala de jantar e de estar ficarem definidas pelo espaço intersticial sobranete. À semelhança, mais uma vez, de Wright em algumas casas da Califórnia e 'Usonianas' em que estes espaços pareciam ser 'exteriores', e, como aqui, eram os únicos a merecer um pé-direito mais generoso. Fosse em planta ou em alçado, pelas ruínas ou recinto que criavam ou pela notável intencionalidade e insistência na estrutura, a primeira fase ficava marcada pela hierarquia de espaços em planta e em corte, por um certo carácter monumental de templo antigo recuperado acentuado pela obsessiva simetria e materiais usados.

## Fase 2 – Julho de '59

As duas primeiras etapas da segunda fase abrangem o mês de Julho e Agosto do mesmo ano. A implantação, embora permanecendo a evitar os eixos e sensivelmente no mesmo lugar no lote, é espelhada, incluindo o programa interno (embora apenas verificável pela deslocação da cozinha) [58 - e anexos]. Aqui, podemos dizer que o projecto sofre a primeira grande mudança no modo como é organizado o espaço. Não só perde as estruturas discretas e autónomas das divisões como é introduzida uma diagonal algo forçada num dos quadrantes da planta e são chanfrados ou talhados os cantos -acentuando a centralidade da lareira e visível nos revestimentos distintos- tal como na *Beach House* (que não foi construída) [59]. As quatro diagonais de composição indicadas na planta (sendo uma a diagonal que delimita a cozinha) e que convergem para a lareira fazem inclusive lembrar as quatro águas de um sistema vernacular de arquitectura. Mas não se consegue perceber ao que se referem na construção, pois não se manifestam em secção.

Daqui em diante a composição do espaço parece ser feita por divisões do espaço total e a circulação passa a ser feita pelo interior dos espaços. As próprias simetrias vão-se desvanecendo e parece que a planta vai ganhando autonomia, libertando-se de uma certa pré-determinação da forma (que dura ainda na fase seguinte), ao mesmo tempo que as fachadas prosseguem e começam a ser trabalhadas individualmente (libertas de composições excessivamente puras). Facto que permite em alguns alçados vislumbrar já a janela 'Venturiana' -até aqui eram interrupções de parede e agora surgem algumas que são meros 'buracos' no plano de parede e 'convivem' com as outras, gerando hierarquias cada vez mais complexas.



Projecto da casa *Meiss*, Robert Venturi e William Short [Princeton -1962]; '*Low House*', McKim, Mead and White [Bristol, Rhode Island - 1887]; Casa *Girasole*, Luigi Moretti [Roma - 1955]; Vila *Malcontenta*, Andrea Palladio [Foscari - 1560]; North Penn Visiting Nurses Association Headquarters, Robert Venturi [Pennsylvania - 1961] [62] [63] [64] [66] [67][65a][65b][65c]

Porém a estrutura permanece com o seu aspecto sólido em blocos de betão, mantendo a preocupação com o padrão das paredes e a expressão dos materiais. A verdade construtiva é reforçada e é extensiva a todo o interior, mas permanece ainda visível alguma estrutura na marcação simbólica dos espaços, que é submetida -juntamente com a entrada de luz zenital- a várias possibilidades de materialização.

Atrevo-me a dizer inclusive que Venturi salta de uma referência para outra, da casa Fleischer para a casa Goldenberg -projecto idealizado por Kahn também em 1959 [60]. Nessa casa, como o próprio Venturi descreve em 'Complexidade e Contradição', «*a diagonal excepcional é, em parte, um elemento do padrão estrutural e parte espacial, para formar uma série de espaços que envolvem continuamente os cantos do edifício, em vez de um lado se sobrepor ao outro*». <sup>203</sup> Ainda assim, só a podemos considerar em pequena parte pois a casa Vanna é largamente mais modesta.

Ao tornar-se mais modesta no exterior e no interior na perda de área e altura (embora mantendo a hierarquia de espaços bem visível em corte), tornando as secções mais fortes e simples, a casa não só é tornada mais clara mas também é mais elaborada. Aliás, na última etapa desta fase aparece um corte muito semelhante em proporções e forma ao resultado final. As fachadas abandonam o carácter escultural e decorativo de alguns elementos exteriores. A própria introdução de uma cobertura inclinada parece simplificar o que acontece por baixo, até porque o *poché* -o espaço entre a cobertura e o tecto falso- só se mantém até esta fase. Ainda que a chaminé permaneça bem alta, sofre pequenas alterações que parecem tornar as lareiras monumentos cada vez mais complexos no centro -com a introdução inclusive de um relógio solar. «*elas são grutas, cavernas, torres*». <sup>204</sup>

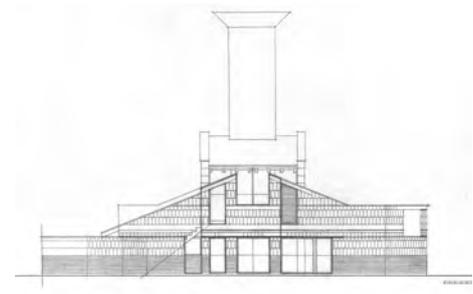
Ficava provado que afinal a casa não derivava unicamente do projecto da *Beach House* feito em 1959, contrariamente ao que muitos teóricos pensaram. É agora obvio que Venturi começou com elementos seus e de Kahn e 'lutou' com essa mistura durante anos de desenhos, visível sobretudo até esta segunda fase.

### Fase 3

A terceira fase continua marcada pelo abandono da simetria, pela compactação e simplificação da casa e sobretudo pelo desaparecimento das ruínas como algo separado da estrutura

<sup>203</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.61

<sup>204</sup> SCULLY, Vincent In VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.48,49 - «*they are grottoes, caverns, towers*»



Planta e alçado lateral direito da 3ª fase da casa Vanna [Philadélfia - 1959/61]; Planta Maquetes da 3ª fase (A) e (B) [61a]  
[61]

da casa. Essa compactação ou economia espacial, também na vertical, gera não só uma circulação mais complexa, mas ainda sem o recurso a corredores de distribuição, como cria zonas de transição -numa primeira etapa- que se acomodam aos espaços resultantes das diagonais internas, parecendo tentar proteger paradoxalmente a intimidade dos espaços de estar e jantar. Ao perder as ruínas -ou ao 'aglutiná-las' à casa pois a ideia de fachada como um filtro não é abandonada-, Venturi dota a habitação de um pequeno pátio fechado, que acompanhará o projecto até ao fim, embora não sendo construído [61 - e anexos], tal como fará na casa *Millard Meiss* [63]. Venturi parecia tentar conter as complexidades dentro da casa e sem as demonstrar no exterior, até porque o exterior se tornava cada vez mais regular. Alias, durante algum tempo, os desenhos são comparados à '*Low House*' [63][64].<sup>205</sup>

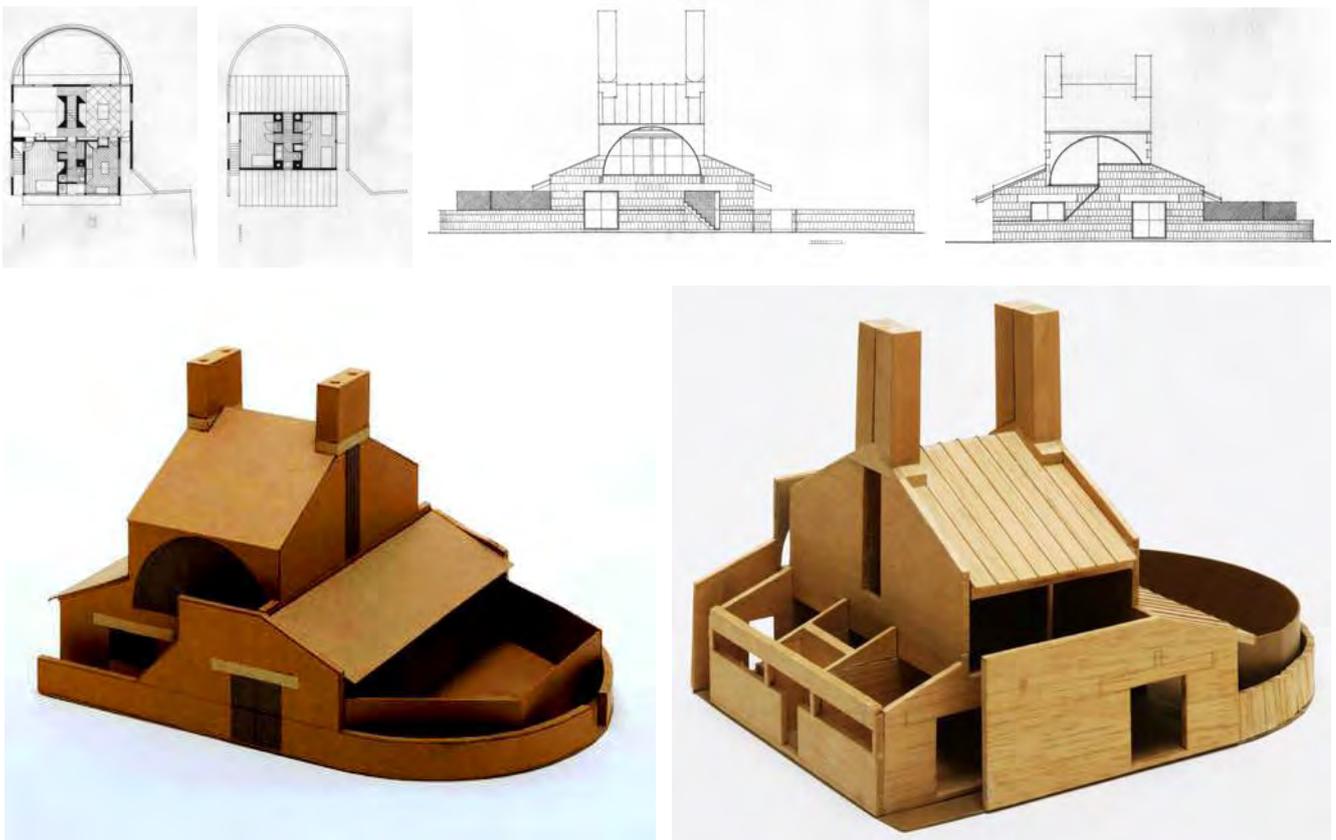
Foi precisamente o contrário que aconteceu no caso do '*North Penn Visiting Nurses Association Headquarters*' [65], que acabou por ser construído anteriormente à casa Vanna em 1961, em que a ordem pura da caixa da arquitectura moderna foi distorcida mas no exterior. Uma marca de 'complexidade e contradição' surge aqui e agora, mantendo-se até ao fim, no exterior da casa no alçado frontal ao separar as duas águas que constituem a cobertura, tal como na *Casa Girasole* de Luigi Moretti [66] -e que dará origem a dúvidas de significado ao perturbar a clareza do perfil. Cobertura essa que vê a sua complexidade acumulada pela introdução de outra cobertura de pendente perpendicular para acolher a chaminé e filtrar a luz superior.

Também é aqui que surge a janela quadrada (subdividida em quadrantes iguais) e a termal (embora no interior e usada para trabalhar a entrada de luz, tal como Kahn a usaria). Pensa-se que Venturi a tenha retirado de Andrea Palladio -mais propriamente da *Villa Malcontenta* [67]- e que Kahn a tenha retirado da Vila Adriana ou de outra ruína Romana. A casa Fleisher, o '*Salk Institute for Biological Studies*' e o Consulado Americano em Luanda são demonstrações desse uso em Kahn e mesmo Venturi voltará a usá-la de modo mais marcante na *Guild House* [68] pouco tempo depois, entre 1960 e 1963. «Parecia que as janelas em arco atraíam Venturi como o oposto natural da chaminé - espacial em vez de escultural, abrigando em vez de agressivo». <sup>206</sup>

Com efeito a chaminé vai perdendo o seu impacto, reaparecendo na forma original similar à da *Beach House* [59], deixando de servir em simultâneo os dois espaços ao subdividir-se. Nos desenhos subsequentes, indubitavelmente, vai se apagando parecendo quase 'espectral'. «It

<sup>205</sup> *Ibidem*, p.50

<sup>206</sup> *Ibidem* - «It would seem that the arched windows attracted Venturi as the natural opposite of the chimney - spatial rather than sculptural, sheltering rather than aggressive»



Plantas e alçados lateral esquerdo e direito da 4ª fase da casa Vanna [Philadélfia - 1961]; Maquetes da 4ª fase (A) e (B) [69a]  
[69]

*is obviously beginning to lose its symbolic hold*».<sup>207</sup> Mesmo o lambrim, que já marcara os esboços da segunda fase (embora apenas com uma linha que representaria uma simples moldura decorativa) atinge aqui a sua maior expressividade. Enquanto os blocos de cimento dominam o preenchimento da fachada acima do mesmo, Venturi parece ponderar o uso de tijolos cerâmicos que ajudam inclusive ao carácter mais horizontal desta fase.

#### Fase 4 – Julho de '61

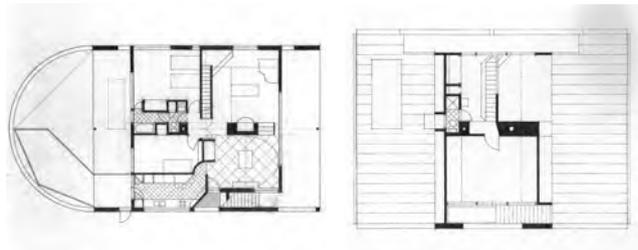
Nesta fase, a implantação já não evita os eixos mas mantém-se em escorço em relação ao acesso, que chega a ponderar abandonar a posição angular. A ideia de um segundo piso entra na concepção e é seriamente pensado, 'empurrando' a janela termal para o exterior da habitação. Numa primeira etapa como 'cenário' e numa segunda como parte integrante da casa. Isto marca o abandono da hierarquia espacial em corte e é visível também em planta no confinamento dos limites das duas salas aos limites do volume. A forma da planta volta a ser determinante.

Mesmo a convicção de que se munia a lareira começa a oscilar, 'empurrando-a' para um dos lados e levando-a a duplicar-se tal como acontece com as chaminés. Venturi sacrifica muitas obsessões nesta fase, entre elas a rigidez, a obsessão estrutural -igualmente alvo de 'emagrecimento', mostrando a atenção decrescente de Venturi pela estrutura- e a massa que abundavam nos desenhos iniciais -aumentando a altura dos lintéis mas havendo menos insistência nos blocos, pelo menos em alguns desenhos [69 - e anexos]. Chega até a estudar, sobretudo na segunda etapa, a possibilidade de eliminar todas as diagonais. É provavelmente tudo isto que permite que o desenho comece a aproximar-se em secção da solução final.

Tal como os lintéis, todo o volume parece expandir-se em altura e estreitando a base, o que em planta resulta na aproximação a um quadrado graças à mudança de dois quartos para o piso superior (mantendo no entanto a circulação interna numa 'faixa' central permitida pela duplicação e afastamento da lareira). E é precisamente essa mudança que permite que desta vez seja a sala de estar e jantar a beneficiar da privacidade do pátio. Mesmo as janelas vão ficando cada vez mais próximas do desenho e posição final.

É também aqui que Venturi introduz uma ideia presente no final do projecto e apenas visível no alçado posterior final. A de uma materialidade diferente entre os volumes em primeiro plano e em segundo plano, ficando o segundo com o tijolo como revestimento, desaparecendo

<sup>207</sup> *Ibidem*



Plantas da 5ª fase da casa Vanna [Philadélfia - 1962]; Residência de Anciões (Guild House), Robert Venturi e John Rauch [Filadélfia - 1960/63] Maquete da 5ª fase [70] [68][70]

o lambrim para voltar a dar lugar à moldura decorativa e subindo a fachada para servir de parapeito. Mesmo no interior, apenas as paredes da 'faixa central' do primeiro piso parecem sujeitar-se à verdade construtiva.

Mesmo a ambiguidade interior/exterior que caracteriza algumas das ideias de Venturi ao dotar espaços exteriores de alguma privacidade (pátio e acessos) está aqui presente no acesso à entrada e ao segundo piso. Embora tratando-se de espaços claramente exteriores à casa, são tratados como o oposto e isso reflecte-se nas fachadas [69b]. Mesmo a parede 'solta' que define a entrada (no exterior) parece reproduzir a situação que acontece com a guarda da escada e lareira na casa tal como foi construída (no interior): inicia-se baixa, sobe em diagonal, estabiliza alta e desce permitindo abrir um vão.

### Fase 5 – Julho de '62

Esta é a penúltima fase e a implantação cede prontamente a anteriores convicções. Não só a orientação em planta muda num ângulo recto, sensivelmente, como passa agora a aparecer paralela à estrada. Mesmo a verdade nos materiais usados é abandonada no interior. À excepção de interiores, a casa já não mudará muito, isto é, as ideias finais e os 'últimos truques' já estão aqui (mesmo a imagem da casa 'elementar') faltando apenas introduzir a proporção certa: janelas horizontais e quadradas, fachada decorativa, o vazio da entrada e as paredes curvas/angulares. Beneficia muito com esta mudança pois torna-se decididamente mais modesta, mais original e decididamente mais coesa [70 - e anexos].

O alçado posterior pode considerar-se definido e as secções já estão muito próximas embora a planta ainda leve algumas modificações significativas no posicionamento do programa interno -tornando a casa mais estreita e comprida no fim. A única coisa que resta introduzir é a fluidez da circulação interna pois um dos quartos voltou a descer e apenas a cozinha irá mudar drasticamente de posição e forma. Ironicamente, a distribuição espacial dos quartos e da sala de estar e jantar parecem demonstrar a hesitação de Venturi em definir os espaços que irão beneficiar da intimidade do pátio (que só parece ter ficado resolvido pela mudança da implantação pois é aqui que pela primeira vez parece existir 'confiança' para abrir mais os vãos a norte e a sul, diferenciando-os das outras fachadas). Mesmo a lareira deixa de ser duplicada e de ter um carácter monumental e 'as chaminés' seguem o mesmo caminho ao unirem-se através de um arco, passando a parecer uma simples parede mais elevada.



Maquete da 6ª fase [71]

Existe uma verdadeira economia espacial, unidade e clareza nos alçados e na compreensão do volume de que as versões iniciais careciam -devido em parte à não duplicação de qualquer elemento e ao usar tudo com o máximo proveito.<sup>208</sup> A ambiguidade e a complexidade que caracterizava a casa já não são evidentes.

## Fase 6 - Novembro/Dezembro de '62

Finalmente acabaram-se os blocos da construção à vista e as paredes passaram a ser rebocadas. O que permite aos alçados tornarem-se mais amenos e às formas simbólicas e vazios que os constituem serem mais claros que nunca, parecendo apenas definir espaços [71 - e anexos].

O plano está quase pronto, falta apenas a fluidez da circulação interna tão característica da solução final que o leva a alongar a cozinha e mais ou menos todo o volume, parecendo a planta ganhar bastante flexibilidade e possibilidades na disposição do programa. Embora com aparente presença da geometria, já não é escrava da mesma. A preocupação com a relação entre os espaços supera-a. A chaminé ou lareira é exemplo disso. Permanecendo elaborada, ao perder a centralidade e ser posta de num dos lados permite simplificar e libertar a planta (permitindo a criação um espaço poli funcional fruto da junção entre a sala de estar e a sala de jantar) e ao ajustar a sua posição com as escadas consegue conjugar um certo carácter escultural. A posição da entrada ao centro e o percurso de entrada para o salão aqui imposto pela lareira revelam o conhecimento da obra de Lutyens, um conhecimento manifestado posteriormente em 'Complexidade e Contradição'. Mesmo o percurso necessário para o acesso aos quartos garante, finalmente, o mistério inerente ao sentido de privacidade.

O alçado frontal é ainda acompanhado de vários desenhos de composição que caso não tivessem sido abandonados, poderiam ter dotado a casa de mais um elemento simbólico: uma coluna no vazio central da entrada -que passa de horizontal a quadrado e sem divisão. Por fim, é introduzido um arco, abatido e a imagem fica completa. O resultado final ficou a dever muito ao abandono de ideias e conceitos iniciais: a obsessão pela chaminé, pelos blocos de betão e obviamente a ideia de ruína -que aliás não desapareceu totalmente mas foi integrada na própria fachada.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p.52



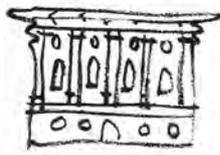
STROZZI



FARNESE



RUCELLAI



ODESCALCHI



Os vários 'tipos' de palácios italianos Renascentistas; Vista aérea de *Levittown* [Pennsylvania] [74][73]

## [ a concretização da obra ] ou o voltar a 'vestir da arquitectura'

### Contexto – olhar para a envolvente

Do resultado final da obra não podemos concluir se percebeu ou não a importância do contexto no edifício, renunciando às contradições que caracterizaram muitos edifícios da arquitectura moderna segundo Venturi, Jencks e até Denise Scott Brown. Isto porque a casa, ainda que modesta, tentou conjugar todas as ideias do livro 'Complexidade e Contradição' e assumiu um certo carácter de manifesto. Objectivo algo contido por terceiros [72 - anexos]. Ainda assim, como diz Moneo: «*Esta casa es el paradigma, la ilustración del ideario venturiano*». <sup>209</sup>

Distinção e isenção de vulgaridades dotavam na altura cada construção de um certo carácter 'anti-urbano'. <sup>210</sup> Nas palavras do próprio Venturi, a «*arquitectura americana e, em especial, a arquitectura moderna com a sua antipatia pela 'falsa frente' enfatizaram o edifício isolado, independente, mesmo na cidade*». <sup>211</sup> O problema da arquitectura que era realizada na altura era então sobretudo essa ênfase exagerada nos objectos ao invés do tecido entre eles, de uma possível solução de continuidade ligeiramente pontuada -tal como Venturi defendia o uso de elementos banais na fachada dependo a sensação de novidade da 'sintaxe' invulgar de cada um. <sup>212</sup>

Até aqui, com respeito ao contexto, impunham-se duas posições: ou se destacavam do mesmo ou se envolviam no mesmo. Uma atitude 'passiva' pois o respeito pelo contexto pautava-se sobretudo pelo uso de materiais, proporções e rácios janela-parede adaptados pelo 'idioma' da arquitectura moderna -algo ao qual a geração de Venturi gostava de chamar «*bom gosto medonho*». <sup>213</sup> Isto porque considerava o contexto, provavelmente muito por influência de Denise Scott Brown, não apenas físico mas também económico, cultural, simbólico e histórico.

<sup>209</sup> MONEO, Rafael - *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 2004, p.61

<sup>210</sup> JENCKS, Charles - *The Language of Post-Modern Architecture*, 1977, p.78

<sup>211</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.118

<sup>212</sup> Tópico anteriormente abordado em 'a arquitectura despida do 'feio e banal''

<sup>213</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise – *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*, 2004, p.175,176 - «*ghastly good taste*»



A moldura em arco 'decorativa' e as molduras e travessas das janelas na casa Vanna [75]

Facto que os levou em 1970, em 'Learning from Levittown' [73], a explorar a dimensão cultural e social da habitação e o modo como afectava a imagem e o simbolismo. Na opinião dele, mais tarde corroborada por Jencks, o problema da relação com o contexto também resultava em parte da tendência em desenhar do interior para o exterior esquecendo o processo inverso. O 'diálogo' com o contexto exigia mais. Como diria Denise anos mais tarde ao referir-se a Venturi:

*«he learned from Labatut at Princeton in 1940's that harmony could be achieved in architecture through contrast as well as analogy, and he developed a taste for a blend of standing out yet melding in what he latter called 'gray tie with red polka dots' (...) context could enrich the design of buildings (...) context had meaning, and that each increment of new building could reinterpret and add further meaning to its surroundings (...) see context as alive and help it to be alive (...) [because] each building should make its context better than it found it»<sup>214</sup>*

Kahn inclusive usara um aforismo semelhante para esta e outras circunstâncias ao dizer que 'a tarefa do desenho era ajustar-se às circunstâncias'.<sup>215</sup> Para Venturi o palácio italiano renascentista, do qual também aprendeu, já era uma fachada decorada, uma cadeia de quartos em torno de um pátio central com decoração na fachada que permitia desenhar um vocabulário clássico conhecido para dotar esse 'plano' de importância cívica. *Palazo Strozzi, Rucellai* ou *Farnese* [74] são edifícios cujas fachadas têm vida própria atrás das quais se esconde um dispositivo tipológico convencional. Isto é, não só permitia valorizar o interior ao prover condições para as suas necessidades de iluminação ou importância como valorizava o exterior ao dar-lhe qualidade.<sup>216</sup>

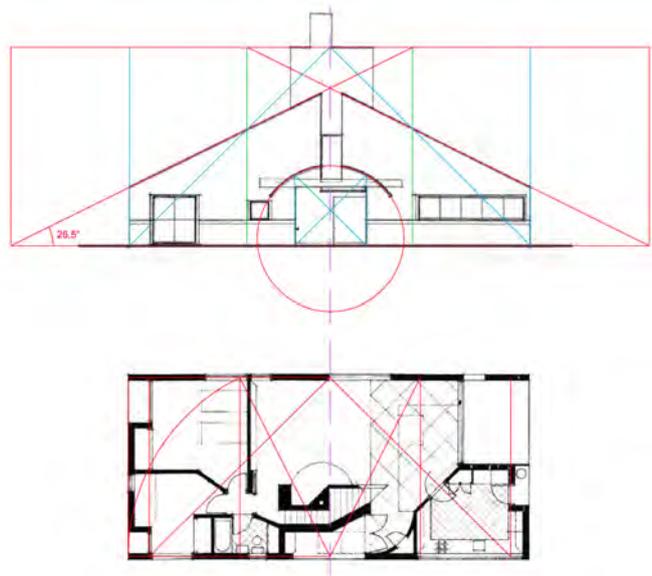
Robert e Denise extrairiam daí, e provavelmente do exemplo conseguido da 'ruína' na casa, que a condição semântica de um edifício podia resolver-se com economia nas fachadas sem afectar a estrutura e sem comprometer os programas.<sup>217</sup> Implicitamente, de modo a criar o tão defendido '*decorated shed*', Venturi deu valor, nesta e em algumas obras seguintes, ao ornamento, às sensações, à privacidade, ao 'feio e banal', aos vários níveis de significado e explicitamente à história mais distante e mais próxima da arquitectura.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p.177,181

<sup>215</sup> MONEO, Rafael – *op. cit.*, p.57

<sup>216</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven - *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of Architectural form (Revised Edition)*, 1977, p.107

<sup>217</sup> MONEO, Rafael – *op. cit.*, p.79



‘Composição’ geométrica da casa Vanna [76]

*Proporções e dimensionamentos errados, diferenças exterior/interior, espaços rectos e curvilíneos conjugados, grande e pequeno ao mesmo tempo, combinação e justaposição de funções uma espécie de contradição às primeiras expectativas visuais deixando a obra de ser imediata (espaço, tempo e arquitectura)*

## Ornamento – a carência de detalhe

Já foi referida a diferença de posturas entre Venturi e Jencks em relação ao caminho que a arquitectura devia seguir nos seus objectivos de comunicação. De facto, a casa é uma primeira demonstração construída do abandono de signos icónicos (que Venturi reiterava criarem 'edifícios-ornamento')<sup>218</sup> em detrimento da decoração com signos simbólicos, empregando metáforas mistas.

A arquitectura moderna ao proclamar para si a ausência de ornamento não o eliminava, apenas trocava o simbólico pelo expressivo, segundo explica Venturi. Vendo o primeiro como resultando melhor na comunicação de significados, opta por usar na casa, e na fachada, vários 'ornamentos', isto é, elementos apenas com funções segundas (conotadas) -sem funções primeiras (denotadas). Do arco de entrada às molduras das janelas e paredes tudo está isento de função estrutural, são manifestamente decorativas [75]. As molduras, como esclarece o próprio Venturi vinte e cinco anos depois, já estavam excluídas nos anos sessenta e serviram não só para promover referências clássicas como também, devido à altura a que estavam colocadas na parede, para criar uma escala generosa para um pequeno edifício -acontecendo o mesmo no interior de toda a casa. Como veio a dizer mais tarde, «*existe uma necessidade individual por intimidade e detalhe, não atingida pelo desenho moderno mas satisfeita pelas reproduções à escala da Disneylandia*».<sup>219</sup>

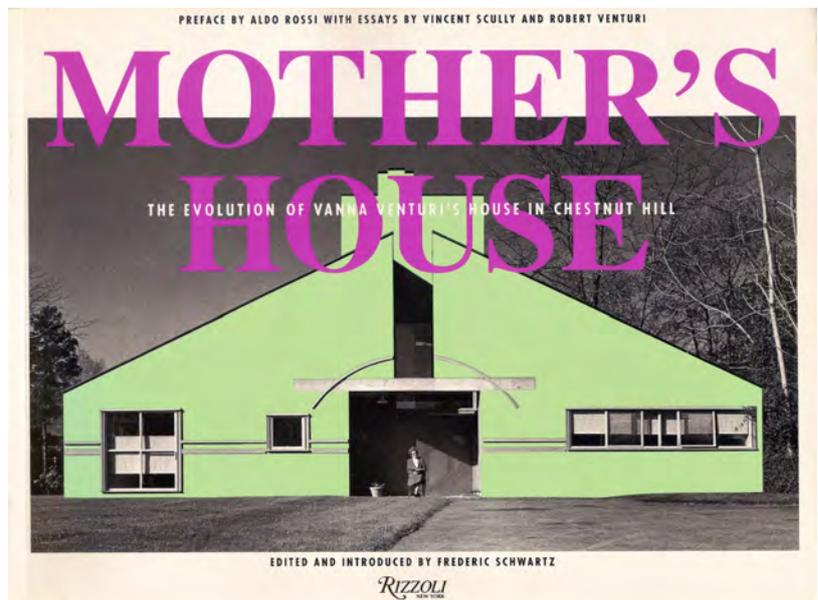
Talvez estivesse a justificar a importância do contexto para a fachada, a preocupação com o exterior tal como com o interior. Como viria a escrever em '*Learning from Las Vegas*', a fachada decorada com a sua imagética ajustável era mais económica, socialmente responsável e amena que o edifício icónico.<sup>220</sup> Não parecia acreditar que o cumprimento da função primeira conseguisse qualificar o edifício positivamente tal como defendia o Estilo Internacional. A expressão deixava de ser directa, a fachada deixava de ser apenas um reflexo do interior e passava também a ser um cenário para o exterior. «*É tempo de reavaliar a em tempos horrível declaração de John Ruskin de que a arquitectura é a decoração da construção*».<sup>221</sup>

<sup>218</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven – *op. cit.*, p.103

<sup>219</sup> *Ibidem*, p.148 - «*there is an individual need for intimacy and detail, unmet by modern design but satisfied by the five-eight scales reproductions in Disneyland*»

<sup>220</sup> *Ibidem*, p.131

<sup>221</sup> *Ibidem*, p.163 - «*It is now time to reevaluate the once-horrifying statement of John Ruskin that architecture is the decoration of construction*»



A cor da fachada realçada na capa do próprio livro [77]

## Sensações / estímulos visuais – a necessidade de algo mais

É a fachada, tanto quanto a planta, que se encontra muito marcada por formas geométricas, em alguns momentos parecendo mesmo 'evocar' o movimento. Estão presentes o quadrado, o triângulo, o círculo e arcos -alguns 'sobrepostos'- tal como podemos encontrar em toda a obra de Kahn. Rectângulos, seja em planta ou em corte, nos espaços de estar e diagonais nos espaços direccionais (corredores, escadas, entrada). Em planta, ainda que parecendo evitar o rigor da geometria, um olhar mais atento demonstra que a casa combina harmonia com aparente complexidade, mantendo a sua arquitectura no limiar da ordem [76].<sup>222</sup> Parecia aceitar, em parte, a simplificação que organizava e governava a nossa percepção da realidade (geometria básica, simetria, horizontal e vertical) ao mesmo tempo que a 'desfazia' ou 'distorcia' para acomodar as necessidades de cada um dos espaços.<sup>223</sup> Simetria que estava bem presente no funcionalismo moderno do princípio dos anos sessenta, pelos trabalhos de Mies e Kahn, e proibia distorcer a geometria. «*Não podíamos tê-lo das duas formas: se uma ordem estava certa não devia ser comprometida*».<sup>224</sup> O que o levou a virar-se para o trabalho de Aalto que era a excepção [8][20][43].<sup>225</sup>

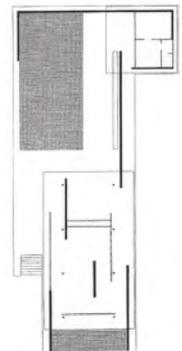
A reentrância ou vazio da fachada principal contraria a pureza do triângulo -ou unidade fácil- e a clareza do significado (um ou dois volumes?). Contrariamente ao Estilo Internacional, Venturi não concebia os alçados como superfícies planas (sem concavidades nem convexidades), contínuas, homogêneas, com regularidade e ritmo, como uma pele esticada ou tecido [16]. As finalidades da arquitectura eram mais complexas e ambíguas que as da engenharia. A expressão directa e a exclusão da complexidade ou ambiguidade tinham fins unicamente expressivos e não simbólicos. Os alçados laterais com os seus alpendres -dos quartos e da cozinha- evidenciam essa intenção de desconstrução da superfície e inclusive dão autonomia à fachada principal, demonstrando o seu carácter de imagem. A fachada como a concebia propunha deste modo a riqueza de significado pela confusão de experiências associáveis porque 'mais não é menos', parecendo propor que para ele a arquitectura também deve envolver 'a estilização superficial aplicada cosmeticamente à fachada dos edifícios'.

<sup>222</sup> VENTURI, Robert – *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, 1996, p.77,78

<sup>223</sup> A descrença de Heckscher na capacidade do racionalismo e simplicidade e a necessidade de ambiguidade e tensão na percepção visual retiravam a Venturi a possibilidade da 'unidade fácil ou óbvia' como lhe chamava. A simplicidade deveria ser conseguida por meio da complexidade, de subtilezas de precisão e geometria distorcida, e nunca por redução ou exclusão.

<sup>224</sup> VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.36 - «*You couldn't have it both ways: if an order was right it should not have to be compromised*»

<sup>225</sup> Que para além da qualidade humana dos seus planos livres que acomodavam excepções na ordem original, usava materiais naturais.



Urbanização *Weissenhof*, Mies Van Der Rohe [Estugarda - 1927]; Urbanização *Siemensstadt*, Hans Sharoun [Berlim - 1930]; Casa Esherick, Louis I. Kahn [Chestnutt Hill, Filadélfia - 1959]; Pavilhão de Barcelona (Exposição Internacional) [ Barcelona - 1929 e reconstruído em 81/86] [79] [80] [81a] [82a][82b][81b]

No interior, não só devolve o 'centro' à lareira e às escadas como 'coração da casa' (bem marcado pela chapa em arco que protege o pavimento à sua frente) de onde emana o calor -deixando dois elementos verticais 'competir' pela centralidade, comprometendo as suas posições e formas para resultar numa unidade (curiosamente uma massa e um vazio)- como torna a sala a divisão mais importante e requintada. Já no piso superior, a chaminé mantém a sua posição privilegiada, quase intocável. Provavelmente influências das 'prairie houses' de Wright.

Atribui importância à cobertura e ao fenómeno da entrada ao fazer parecê-la ser o local de onde se desenvolve toda a planta e o espaço usando um arco que dá sentido às diagonais. «[El] *todo está preparado para que la planta se entienda como un episodio que arranca del virtual pórtico de entrada e se desarrolla de forma ondular hasta encontrar-se violentamente interrumpido por la frontalidad que demanda la fachada posterior sobre el jardín*». <sup>226</sup> Toda a composição permite mediar a relação entre a casa e o céu como dá um *insight* sobre o que se passa no seu interior ao jogar com a forma das aberturas. Nesta casa a complexidade do programa doméstico, sobretudo a manutenção da privacidade, estava finalmente reconhecida.

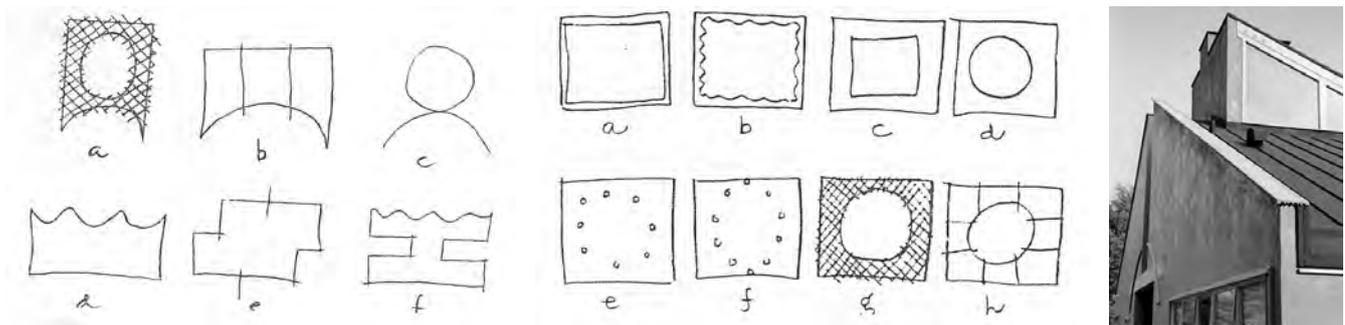
Mesmo a cor foi pensada cuidadosamente. Naquela época exigia-se a verdade dos materiais e um dos mestres de Venturi, Louis Kahn, no seu texto '*Architecture is the thoughtful making of spaces*' de 1957 afirmava-o. De facto, pelos desenhos das várias fases Venturi ponderou até ao 'fim' as texturas interiores e exteriores da habitação para a mãe. Sendo que no fim, ficou rebocada e pintada de branco. Embora o reboco pudesse ser pintado naquela época, os materiais da superfície deviam ser naturais para expressar a natureza do material e da estrutura. Ora Venturi fez o 'inverso' e pintou a casa de um verde claro em 1967 [77].

### **Privacidade - a necessidade da oposição interior/exterior**

O contraste ou a autonomia entre interior e exterior, abandonado pelo Movimento Moderno e pelo Estilo Internacional, volta a ser equacionado por Venturi. Podia ser uma importante manifestação de contradição em arquitectura. <sup>227</sup> Pois ao existir continuidade entre interior e exterior o resultado de entrar é pouca surpresa -não existe contraste e isso é acentuado pela diluição dos limites-, e ao existirem necessidades espaciais essencialmente diferentes entre interior e exterior ou frente e traseiras [78] a interacção dessas forças devia ser reconhecida.

<sup>226</sup> MONEO, Rafael – *op. cit.*, p.63

<sup>227</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.89



Diagramas de Planta e de Fachada (*poché*), Robert Venturi [1966]; Vista lateral do alçado frontal da casa Vanna, Robert Venturi [Chestnutt Hill, Filadélfia - 1964] [78][83][84]

As possibilidades de interações contraditórias entre necessidades espaciais internas e externas, frente e fundos.

Na casa a fachada 'pública' (ou alçado nascente) -visível sobretudo em planta- é densa e apertada ao passo que a privada (ou alçado poente) é ampla e dilatada. Ainda assim, manteve algumas relações de reciprocidade interior/exterior pois a simetria interior é revelada de ambos os lados e as perfurações evidenciam as distorções interiores.

Só reconhecendo a diferença poderia tirar o máximo partido da fachada e da distribuição interna do programa da casa e promover as funções e objectivos essencialmente diferentes. Como continuaria a defender até 'hoje', «*as crescentes complexidades dos nossos programas funcionais devem ser reconhecidas*». <sup>228</sup> Embora o Estilo Internacional inicialmente reconhecesse a possibilidade de encerrar o espaço com janelas ou 'buracos' nas paredes exteriores [79][80][21], outras direcções prevaleciam em 1960 [81]. Encerrar o 'mundo interior' ao promover a massa nas paredes estava de fora mas na casa Vanna voltou e com janelas como buracos e não como interrupções no plano de parede -a casa Esherick de Kahn é aliás uma demonstração da mesma altura desse reconhecimento da importância da clausura e das exigências das relações espaciais no programa doméstico [82]. <sup>229</sup>

«*Se há algo desumano a propósito da abertura da arquitectura de vidro que ameaça privar-nos de uma esfera privada, igualmente desumano é uma arquitectura que nos priva de uma sensação de exterior*». <sup>230</sup> Ou seja, Harries considera não só importante manter a privacidade como acentuar a diferença física do exterior. Venturi propôs duas formas de o fazer na sua casa já defendidas anteriormente. Uma manifesta-a no revestimento 'solto' que é a fachada (fruto da evolução da ideia de ruína ao longo do processo) na qual Venturi procura que produza um espaço adicional -vazio- entre o revestimento e a parede externa na entrada [83][84]. <sup>231</sup> A outra, ao desenhar de fora para dentro e de dentro para fora criando tensões no encontro do exterior com o interior -o ponto de mudança que 'une' duas realidades opostas e constrói uma realidade válida para ambas num limiar. A parede torna-se um evento arquitectónico.

Como dito por Venturi, «*A arquitectura ocorre no encontro de forças interiores e exteriores de uso e espaço (...) [e] converte-se no registo espacial dessa resolução e em seu drama*». <sup>232</sup>

Assumia a fachada com funções contextuais e de importância social (pelo reconhecimento

<sup>228</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise – *op. cit.*, p.73 - «*the growing complexities of our functional programs must be acknowledged*»

<sup>229</sup> VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.36,37

<sup>230</sup> HARRIES, Karsten - *The ethical function of architecture*, 1997, p.196 - «*If there is something inhuman about the openness of glass architecture that threatens to deprive us of a private sphere, equally inhuman is an architecture that deprives us of a sense of outside*»

<sup>231</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.99

<sup>232</sup> *Ibidem*, p.119



Janela Palladiana no alçado posterior e alçado frontal da casa Vanna [87][85]

do que é), como de protecção e incremento dos acontecimentos do interior (protegendo o que é). As fachadas, autónomas e com carácter de imagem, assumiam-se como elementos comunicantes recuperando a elementaridade da janela, do alpendre, da porta -elementos reconhecíveis de uma gramática vernacular- e voltavam a encerrar as intrigas interiores da casa que faziam sobressair.

A privacidade física, mas principalmente a psicológica, beneficiou destas decisões e da ideia de abrigo que Venturi atribui à cobertura inclinada ou 'frontão' do alçado frontal. Uma ideia de abrigo visível principalmente no alçado sul e nascente com as suas reentrâncias profundas que parecem pretender apropriar-se do espaço exterior [106 - anexos]. As coberturas planas da arquitectura moderna e em particular da *Villa Savoye* [21], diz ele, mantinham a chuva lá fora mas não conseguiam sugerir o significado de abrigo.<sup>233</sup>

### 'feio e banal' – a necessidade da convenção

A educação de Venturi<sup>234</sup> já sugeria que esta casa não deveria ser desenhada para ser demasiado original '*per se*', embora tenha acabado por sê-lo, ou para marcar um ponto de vista, embora tenha marcado, mas para resolver problemas reais de modo a comunicar as questões em causa e as respostas com as quais se preocupava.<sup>235</sup> Foi de um modo em si algo original mas pela 'disposição invulgar do vulgar', pelo uso do convencional e não do original. O que na altura encarou como complexo e contraditório no uso de elementos 'feios e banais', seguindo a opinião de que a comunicação se produzia mediante imagens, identifica agora como fruto do simbolismo e são vários os símbolos aos quais recorreu na sua casa ao favorecer, ao contrário da arquitectura moderna, o léxico conotativo em detrimento do denotativo. Como reparou Moneo posteriormente, «*Venturi, desde una posición ética que le lleva a identificarse, como dijimos con la 'silent majority', prefiere lo feo y lo ordinario. Allí está la auténtica vida e paradójicamente, también la arquitectura*».<sup>236</sup> A autenticidade marcava assim a linguagem da arquitectura de Venturi.

Já foi demonstrado que os arquitectos modernos ortodoxos, sem o admitirem e ao denunciarem o simbolismo histórico, usaram símbolos progressistas da indústria. Isto é, mudaram apenas o repertório. O uso que fizeram de elementos industriais -focando-se nas

<sup>233</sup> *Idem - Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill, 1992, p.37*

<sup>234</sup> *Vid. anexo 1*

<sup>235</sup> *SCHWARTZ, Frederic In VENTURI, Robert – Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill, 1992, p.14*

<sup>236</sup> *MONEO, Rafael – op. cit., p.79*



formas, no uso, na função e nos detalhes- rejeitavam frequentemente o contexto. Ainda assim, no seu todo, não pareciam fábricas. Na casa Vanna, detalhes históricos/clássicos assim como alguns mais modernos/industriais convivem de modo a permitir o significado simbólico da casa. A cobertura inclinada, a entrada ao centro, as janelas convencionais e a chaminé fazem dela uma casa algo 'primária', similar a um qualquer desenho de criança. Carácter esse de signo que é aliás inteiramente assumido quando Venturi coloca a empena no lado mais comprido e sobe a platibanda da fachada [85] evidenciando-a como algo que parece destacar-se ou soltar-se do resto -igualmente explícito no alçado posterior que trata as duas profundidades do alçado com materiais diferentes. Assumia assim a importância da qualidade de representação da fachada.

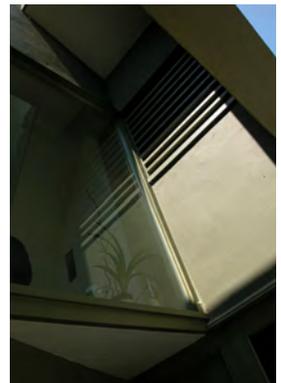
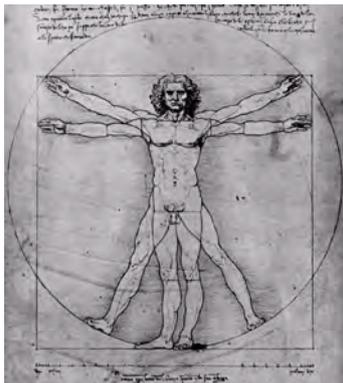
A entrada, segundo Scully, evoca a imagem Neoplatónica mais incisiva e essencial de todas, a da figura humana -ou melhor dizendo um homem- colocada no centro do círculo e quadrado [86].<sup>237</sup> «É a visão Vitruviana, desenhada vezes sem conta ao longo da Idade Média e do Renascimento e não menos essencial para o desenvolvimento da arquitectura Gótica como foi para o Renascimento».<sup>238</sup> No alçado posterior, esse 'mesmo' arco passa a janela em arco frequentemente referida como pseudo-palladiana mas com diferenças na materialidade, divisão e uso da mesma. Não serve apenas de janela nem está equitativamente dividida em três partes [67][87]. Além do mais, arcos na arquitectura moderna só poderiam ser manifestações de necessidades estruturais. Ora na frente, como já foi referido, é apenas um molde decorativo que é usado para simbolizar a entrada. Evoca o significado anterior de qualidade estrutural -perde a função primeira que passa a ser função segunda. «[Ao] ser um pastiche decorativo aplicado, a moldura era ultrajante pela sua expressividade redundante. Nesses dias, eficiência estrutural e minimalismo expressivo, sim; significado ambíguo e complexidade de expressão, não».<sup>239</sup> Do outro lado, Venturi refere-se a ela como luneta. Luneta que é um dispositivo usado na arquitectura neoclássica para reforçar a escala de uma casa de dois pisos fazendo-a parecer como tendo apenas um. «Outra vez, o simbolismo clássico era tabu: arcos como expressão estrutural, sim; arcos como sentido simbólico, não».<sup>240</sup>

<sup>237</sup> Embora numa das fotografias estivesse a mãe de Venturi, que alguns interpretaram como sendo uma ironia.

<sup>238</sup> SCULLY, Vincent In VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.40 - «It is the Vitruvian vision, drawn hundreds of times throughout the Middle Ages and the Renaissance and no less essential to the development of Gothic architecture than it was to the Renaissance»

<sup>239</sup> VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.36 - «[By] being a stuck-on decorative pastiche, the molding was outrageous for its expressive redundancy. In those days, structural efficiency and expressive minimalism, yes; ambiguous meaning and complexity of expression, no»

<sup>240</sup> *Ibidem* - «Again, the classical symbolism was taboo: arches as structural expression, yes; arches as symbolic meaning, no»



'Man of Perfect Proportions', Leonardo da Vinci [1510]; Janela da entrada e das escadas interiores da casa Vanna

[86][88a][88b]

As janelas retomam a já mencionada ideia de buraco na parede mas também como símbolo. Símbolo que não tinha lugar na arquitectura moderna por pôr em causa a integridade da parede e a ideia de espaço contínuo pretendida. Como o próprio Venturi nos diz, mesmo na arquitectura moderna tardia, se uma janela fosse um buraco na parede era camuflada em seu redor, escondendo a 'verdade'.<sup>241</sup> É o que sugere a janela das escadas ao estar dissimulada no 'vazio' da entrada, ironicamente das únicas que não constitui apenas um buraco na parede e a única sem travessas -parecendo esconder o que poderia estar 'correcto' [88]. Mesmo em Kahn, ainda que existindo esse tipo de aberturas, evitava formas convencionais de janela.

Isso Venturi não evita e assume de tal modo que coloca inclusive travessas horizontais e verticais no interior da moldura, que é em alumínio e não em madeira, lembrando as janelas tradicionais ou convencionais mesmo sabendo que era um 'ultraje' em 1960. E assim como as janelas, também as portas no interior, tal como a da entrada, são portas convencionais com duas almofadas e algo trabalhadas.

A cobertura inclinada já se usava mas colocá-la na fachada principal desta forma era um tabu. O frontão era uma referência directa ao classicismo embora anti-clássico ao estar dividido em dois e ao estar no alçado mais comprido -sintacticamente errado. Era familiar embora fora da posição normal e ao mesmo tempo tinha um passado histórico, mas não numa casa.

Mas não são só símbolos do passado ou da arte popular que estão presentes na casa. Segundo Scully, o alpendre junto a sala de jantar, ao negar à casa um canto fechado, é uma referência directa ao Estilo Internacional reforçada pelo corrimão tubular da escada que vai para a cave [90].<sup>242</sup> A janela da cozinha no alçado frontal parece uma referência directa à '*fenêtre em longueur*' [85] e o pilar autónomo aos restantes elementos de partição espacial [91] que encontramos mesmo a interromper a abertura da sala de jantar lembra-nos a *Villa Savoye* do *Corbusier*.

### vários níveis de significado – tentando agradar a todos

Assim como encontramos elementos banais -modernos ou históricos- são vários os elementos na casa que têm dois significados -denotado e conotado. Venturi costuma referir-se aos mesmos como vestigiais e distingue-os de elementos 'supérfluos' ao combinarem funções

<sup>241</sup> *Ibidem*, p.35

<sup>242</sup> SCULLY Vincent In VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.42



Corrimão, alpendre e 'Pilotis' da sala de jantar; Vista das escadas do rés-do-chão da casa Vanna [89][90][91][92]

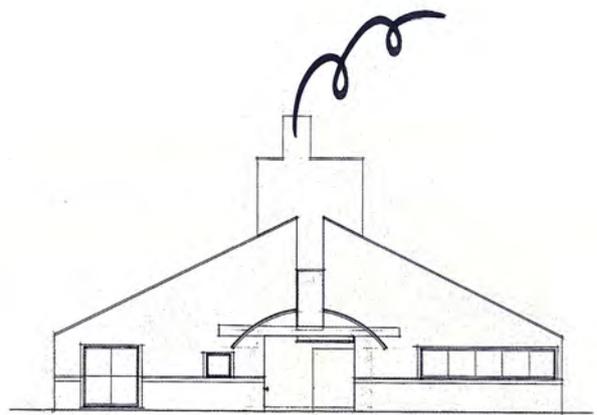
decorativas com outras de carácter funcional. Na casa, no interior, encontramos apenas o exemplo da escada que além de servir uma função óbvia serve igualmente de assento na sua base. O modo como a escada contorna a lareira cria espaços que não servem exclusivamente de circulação e tornam-na ideal para servir outros fins, como colocar um vaso, espreitar sobre a entrada, ou colocar uma pintura [92].

A cobertura poderia ser interpretada do mesmo modo pois Venturi não a usa apenas para efeitos funcionais mas sobretudo para um efeito simbólico, o do significado de abrigo. Na frente, o lintel que marca o quadrado do vazio da entrada -resquício da evolução do projecto- tem uma componente estrutural mas não só [89]. Assim como o alçado posterior que Venturi sobe propositadamente para servir de parapeito.

A esquizofrenia de códigos ou intenções e portanto de significados, como lhe chama Jencks, também está presente no projecto. Presente não só pelo uso de elementos banais modernos ou históricos, como igualmente pelas oposições que a casa gera. Em parte porque não pretendia promover nenhuma ideologia, nem Venturi tinha sido formado para tal, nem a aproximação arquitectural era pura. Embora tivesse cantos, eram vazados. Embora algumas aberturas fossem explicitamente buracos na parede, nos vazios as janelas eram uma ausência de parede. Embora parecesse simétrica ou se pudesse pensar que a ordem estava bem presente na casa pelo seu exterior essa ordem é distorcida no interior, o que é alias visível apenas pela chaminé. A aparência de grande escala criada sobretudo pelas molduras e pela abertura monumental da entrada quando a porta que lá se encontra é de um tamanho normal gera tensão. Mesmo os alçados frontal e posterior da mesma casa são oposições. No alçado posterior parece ter uma cobertura única ligada por um arco -que se manifesta inclusive no interior do tecto do primeiro piso- enquanto na frente lemos duas coberturas e um arco decorativo quebrado. É esta inconsistência da maioria dos aspectos da casa que a tornam difícil de categorizar.<sup>243</sup> Como refere Schwartz,<sup>244</sup> a casa dá um passo em frente na arquitectura mas é idiossincrática, é visionária mas prática ao mesmo tempo, faz parte da história mas é historicamente incorrecta e embora tenha uma aparente simplicidade esconde uma grande complexidade intelectual e formal. Ou então, nas palavras de Venturi, «*Este edifício reconhece*

<sup>243</sup> «I have never intended to totally reject Modern architecture in words or works because I do, and I think our architecture should, in important ways, evolve out, not revolt against it. Its masterpieces hold their own with those of any age» In VENTURI, Robert - «A Postscript on My Mother's House - 1982» In VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Associates - *Architectural Monographs no. 21: Venturi, Scott Brown and associates on houses and housing*, 1992, p.7

<sup>244</sup> SCHWARTZ, Frederic In VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.14



Alçado da casa Vanna com o fumo saindo da chaminé, alusão aos desenhos de casas feitos por crianças [93]

*complexidades e contradições: é simultaneamente complexo e simples, [Moderno e Clássico,] aberto e fechado, grande e pequeno; alguns dos seus elementos são bons num nível e maus no outro -a ordem e os elementos circunstanciais desta casa em particular».*<sup>245</sup>

Contém ainda vários níveis de interpretação. É popular pela posição da lareira, pelo revestimento da mesma a tijolo no exterior e pela cobertura inclinada -que traduz um arquétipo. Mas é também digna de explorações formais mais eruditas na exploração espacial interna e na composição do todo, jogando entre relações complexas de espaços no seu interior -reflectindo complexidades do programa doméstico- e a simplicidade e aparente consistência do exterior e da fachada -representando a escala pública da casa. Algo híbrida até, num maneirismo e balanço rico de oposições que viria a caracterizar o modo de agir de Venturi durante o resto da carreira, na sua 'revolta' contra códigos e regras -fossem elas clássicas ou modernas- o que ainda assim implicava conhecê-las para transgredir e como diria Denise Scott Brown, unicamente por 'bons motivos'.<sup>246</sup>

Tem qualidades clássicas e elementares. É clássica pela sua simetria explícita no plano e nas elevações que se constrói hierarquicamente para o centro, segundo Venturi, no arranjo dos elementos e no aumento de escala. Mas ao contrário das obras de Mies não é conseguida usando elementos modulares repetitivos. É também elementar pois constitui o arquétipo de casa para uma criança, ou mesmo um ícone [93].<sup>247</sup>

Mesmo o interior, excluindo a qualidade espacial de tectos e a organização interna que Venturi afirma como tendo um ar Corbusiano, teve em conta na mobília embutida, portas e guarnições o facto de a mãe de Venturi querer aproveitar a mobília (datada de cerca de 1925) e mais algumas antiguidades que já possuía. Como reparava Venturi, naquela altura, embora aceitassem algumas antiguidades bastante velhas espalhadas pela casa, esperavam-se interiores puramente modernos excluindo ecletismos.

A possibilidade de uso de elementos contrastantes ou opostos e supostamente irreconciliáveis no mesmo ambiente de que fala em 'Complexidade e Contradição' são aqui confirmados com o que Venturi refere como um *non sequitur* válido.<sup>248</sup> A multiplicidade de níveis de significado, envolvendo contextos diversos podia resultar numa verdadeira riqueza e estava agora

<sup>245</sup> VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.30 - «This building recognizes complexities and contradictions: it is both complex and simple, [Modern and Classical,] open and closed, big and little; some of its elements are good on one level and bad on another -the order and the circumstantial elements of this house in particular»

<sup>246</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise – *op. cit.*, p.217

<sup>247</sup> VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.37,38

<sup>248</sup> *Idem - Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.75



materializada na casa. Se, como diz Jencks, «*A habitação significa um modo de vida*»,<sup>249</sup> nada melhor do que uma multiplicidade de códigos para dar resposta à evolução da arquitectura. De facto, Venturi parece afectado pela complexidade da condição moderna e ao mesmo tempo tentado a socorrer-se de todos os dados históricos ao seu dispor, experimentando tudo o que o cérebro contemporâneo possa armazenar ou ter armazenado. Aceitando o sistema existente de relações sociais e de construção introduzia a inovação pontualmente.

Não procura um código ou léxico específico mas fornece dados que possam permitir a qualquer pessoa identificar-se com a obra ao usar 'tudo' o que achar justificável. Isso aproxima-o da teoria semiótica, ao aceitar a liberdade e autonomia do homem ao fornecer o máximo de referências possíveis, e não da semiologia, que tendia a limitar a criação de significado em função do grupo ao qual pertencesse e como resultado lógico. Como o diz Moneo, «*Los vanguardistas preconizaran la autonomía del objeto; Venturi la del espectador*».<sup>250</sup> Venturi trabalha com significados conotados embora os afirme como denotados. O uso que faz de elementos do passado mais longínquo ou mais próximo, do clássico ou mais popular vai buscar precisamente os que já foram legitimados ou mais 'popularizados', mesmo banalizados pela cultura ou história.

### história e memória

Norberg-Schulz afirmava em 1969 que o mundo moderno tinha criado 'passividade' e 'descontentamento'<sup>251</sup> ao deixar de estimular a memória. Ainda assim Venturi, quando construíra a casa em 1964, já mostrara a importância do passado -distante ou recente. A sua viagem a Roma e ao resto da Europa -em 1948 e entre 1954 e 1956-, numa época em que os críticos Americanos reclamavam que 'imitações' de edifícios europeus eram necessárias pois não tinham uma arquitectura própria e faltava-lhes uma cultura intelectual, tinha sido para ele, como para outros arquitectos conterrâneos, uma experiência e um modelo a partir do qual se poderia inspirar constantemente (possibilitada igualmente pela formação académica que tinha de Princeton). O contacto com as 'Belas Artes' dado por Jean Labatut em Princeton -e por Paul Cret, professor de Kahn, segundo Rafael Moneo-<sup>252</sup>e nas viagens à Europa tinham

<sup>249</sup> JENCKS, Charles – *op. cit.*, p.103 - «*Housing signifies a way of life*»

<sup>298</sup> MONEO, Rafael - *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 2004, p.61

<sup>251</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian - «*Intentions in Architecture*» In JENCKS, Charles; Barrie, George - *Meaning in Architecture*, 1969, p.218

<sup>252</sup> MONEO, Rafael – *op. cit.*, p.79



Porta Pia, Miguelangelo [Roma - 1562]; Casa '*Shingle Style*', R. Harold Zook [East Fourth - 1907]; '*Blenheim Palace*', Vanbrugh e Hawksmoor [Oxfordshire - 1705/24] [94][95][96]

munido Venturi de uma crença profunda no poder do simbolismo e história e na capacidade de partilhar o sentido da obra com os clientes e um público amplo ao usá-los. Uma crença no poder da convenção.

Não a usou no entanto de modo historicista mas sim como ferramenta de enriquecimento do seu trabalho. Aproveitando as palavras de Wright, «*a arquitectura nunca foi velha e nunca será nova*»,<sup>253</sup> sabia que a ideia de estilo poderia ser demasiado impositiva, como já tinha pronunciado Hitchcock em 1951,<sup>254</sup> não seguindo ele nenhum nem criando algum. A falta de ideologia seria então uma vantagem da casa. A proposta de arquitectura evolutiva que enuncia nela, usando o passado mas olhando em simultâneo para o presente e não tentando mudar história e sociedade, permite-lhe evitar críticas historicistas e permitir que seja aceite simultaneamente em 'dois mundos' -arquitectos e residentes. Venturi iniciava assim um movimento 'centrífugo' na arquitectura ao aproximar-se do núcleo do conhecimento e da pertença colectiva.

Referências directas ao 'Shingle Style' de 1880 são-lhe apontadas por diversos autores [94]. Ele, por sua vez, expressa semelhanças ou influências da moldura em arco do alçado frontal com a da 'Porta Pia' [95] e a semelhança do vazio e sobreposição de planos com o 'Blenheim Palace' [96]. No entanto, a 'Porta Pia' tal como o 'Blenheim Palace' no seu todo não podem ser considerados símbolos, apenas referências de Venturi. De qualquer modo, tudo isto prova esse uso sábio da história e dos seus símbolos por Venturi. A ruína construída é um exemplo de arquitectura construída contra a arquitectura.<sup>255</sup> Mas é uma imagem de estruturas que procuram derrotar o terror do tempo com uma imagem de permanência ou estabilidade, e esse pensamento manteve-se até ao fim no projecto através dos símbolos já reconhecidos do Cinquecento italiano, de Palladio, de Borromini, de Miguel Ângelo e da similitude com um desenho 'naif' de uma casa. Mesmo a lareira ao centro da casa e das salas é uma memória que manteve bem viva no 'centro'.

*«I hope that my mother's house achieves an essence of Classicism in its context; for achieving essence is our ultimate aim in using symbolism in architecture»<sup>256</sup>*

<sup>253</sup> Cf. WRIGHT, Frank Lloyd In SCHWARTZ, Frederic In VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.16 - «*architecture was never old and will never be new*»

<sup>254</sup> HITCHCOCK, Henry Russell - «*The International Style Twenty Years After*» In OCKMAN, Joan – *Architecture culture 1943-1968: a documentary anthology*, 1993, p.137-148

<sup>255</sup> HARRIES, Karsten – *op. cit.*, p.242

<sup>256</sup> VENTURI, Robert - «*A Postscript on My Mother's House - 1982*» In VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Associates – *op. cit.*, p.26



## Conclusão

Venturi enfrentou um problema essencial que afecta a disciplina arquitectónica desde o final do século dezanove: a transformação na forma de pensar e definir uma fachada e a definição, ornamentação e representação da fachada no século vinte. A diminuição da dimensão necessária dos suportes libertou a fachada e introduziu a seguinte questão: as fachadas devem representar intenções estéticas ou devem ser deixadas livres, como a expressão de uma nova tecnologia construtiva?

As soluções dos movimentos modernos não pareciam satisfatórias e ao longo de todo o livro *'Complexity and Contradiction'*, e posteriormente em *'Learning from Las Vegas'*, Venturi defendeu o uso de símbolos conhecidos capazes de atribuir uma imagem apropriada aos edifícios e legível pelas mais variadas pessoas. O uso que Venturi faz da História na sua casa e, sobretudo, na fachada repete-se aliás, embora com menos sucesso, nas obras posteriores e demonstra a importância de materializar ideais e necessidades da sociedade para a qual constrói. Uma ligação entre passado e futuro.

Essa ideia, de que o arquitecto precisa de se apoiar no passado para construir no presente e, portanto, possa comunicar com todos não parece contestável. Porque inevitavelmente -e infelizmente-, são as redundâncias que formam o ponto de fuga da arquitectura. A estabilidade do meio material é necessária para a manutenção de memórias e grupos. O futuro pode efectivamente caminhar para o passado, mas parece ter um preço.



A sociedade de consumo e o poder da imagem - Embalagens de marcas americanas dos anos '50 e '60 [97]

O ataque de Venturi à arquitectura moderna, acusando-a de ter perdido a capacidade de transmitir significados e valores e de ser puritana e reducionista, democratizou-a mas também o levou a partilhar alguns valores da sociedade de consumo. Ao repetir símbolos do passado juntamente com a industrialização, o consumismo e o consumo de retóricas superficiais [97] o símbolo continua a ser necessário mas a sua origem é tão remota que se torna imperceptível. A realidade fica mais próxima de uma imagem à qual se adere sem saber bem porquê.

O próprio modo como Venturi trata os símbolos favoreceu esse tipo de apropriação. Lembrando o que foi dito, o signo retira o seu significado não de qualidades inatas ou apenas do valor semântico de usos prévios mas da sua própria posição no contexto. Ora é precisamente a mudança de sintaxe que Venturi defende, logo, um esvaziamento de sentido nessa operação.

*«the things that they have are somehow less than things. They become dematerialized and play the role of symbols; they become impermanent and part of the general flux (...) [and] satisfy some quite immaterial desire»<sup>257</sup>*

Este fenómeno que Heckscher descreve como acontecendo aos objectos de consumo, esta ‘fetichização’ e preocupação unicamente com a aparência também acabou por acontecer na arquitectura ao retirar-lhe o contexto que lhe dava o significado. Venturi parece acolher a superficialidade de um mundo de imagens mercantilizadas de modo a fugir à padronização sem acomodação circunstancial. Como foi dito até aqui e confirmado por Neil Leach, «o significado simbólico é (...) tão volátil quanto a arbitrariedade do signo»,<sup>258</sup> deixando para o arquitecto a tarefa de lidar apenas com significantes, visto não conseguir controlar os significados de que se possam munir as suas obras. A sedução reprime qualquer busca de significado profundo e Venturi pareceu aceitá-lo de tal modo que alguns autores afirmam que algumas das decisões e posturas de Venturi beiram o populismo barato.

Como ficara provado aliás, na arquitectura o uso de um contrato social seria ineficaz pois as experiências individuais às quais a arquitectura já tinha sujeitado o indivíduo iriam conferir-lhe memórias que iriam condicionar os significados e portanto autonomizá-lo do resto do grupo. A própria ideia pertença a vários e não apenas a um único grupo limitava essa tentativa de criar uma regra, uma relação significante-significado directa e unívoca. Esse contrato foi e é possível na linguagem por ser uma criação totalmente artificial, uma convenção, porque as palavras ou signos -os significantes- não afectam os sentidos do ouvinte. Já na arquitectura, os

<sup>257</sup> HECKSCHER, August - *The Public Happiness*, 1962, p.270

<sup>258</sup> LEACH, Neil - *A [An]estética da Arquitectura*, 2005, p.23



*'Institute for Scientific Information'* (ISI), Robert Venturi e Denise Scott Brown [Filadélfia - 1978]; Biblioteca da Escola Técnica de Eberswalde, Herzog & De Meuron [Eberswalde, Alemanha - 1999] [98][99]

Vários teóricos, como Josep Lluís Sert, têm procurado vários modos de resolver a relação com o exterior, de reinterpretar as formas tradicionais de vedação. As necessidades humanas práticas e simbólicas exigiam esse 'vestir das fachadas'. No revestimento do ISI pretendia-se sugerir a ideia de pixel, representando o trabalho que aqui era desenvolvido. Na Biblioteca a fachada também é 'decorada', mas a relação entre significante (o que é representado) e significado (o que é) não existe.

significantes existem, têm uma materialidade, e afectam os vários sentidos pelas metáforas que permitem e permitiram com outros fenómenos ou imagens que nos estimularam.

A arquitectura não pode então perder o contacto com os seus usuários, precisa de usar a convenção. Mas também não pode correr o risco de se 'popularizar' ou banalizar ao não seleccionar os símbolos aos quais recorre. Isso implicaria tornar-se realmente vulgar ou banal. Como o fez Venturi, devemos olhar para o passado tendo sempre o cuidado de não ficar por lá. O arquitecto deve ser um '*connaisseur*' das várias realidades e conseguir conjugar tudo sabiamente de modo a manter a autenticidade para com o seu tempo permitindo no entanto que a obra seja 'lida' e compreendida. Introduzir a novidade aqui e ali e esperar e permitir que seja 'semantizada' positivamente no contexto pretendido. Só assim conseguiria fazer dela uma obra plenamente 'habitável'.

É portanto a insistência de Venturi na necessidade de riqueza na experiência arquitectónica que deve ser valorizado. A insistência na presença do ornamento -evitando a saída fácil com a sua remoção como fez o Movimento Moderno e o Estilo Internacional-, na necessidade de estímulos ou complexidade visual -evitando a homogeneidade que caracterizava como enfadonha-, na necessidade de acentuar a privacidade e a diferença interior/exterior -aceitando necessidades humanas básicas no programa da casa principalmente-, na necessidade de lidar com vários níveis de significado e de usar a história comum e vivida -evitando generalismos demasiado impessoais- foi de certo modo aceite e reconhecida como válida.

À semelhança da linguagem, a arquitectura possui e precisa de aproveitar as duas formas de comunicação que tem ao seu dispor -a forma prática e a forma poética ou a função denotativa e conotativa. Precisa de usar a convenção e operar nos limites da mesma. Função e ficção parecem ser indissociáveis. É a riqueza dos detalhes, a ambiguidade visual, as subtilezas de precisão e distorção geométrica, a ambiguidade de significado, o uso de vários códigos e referências que parecem poder contribuir para uma dimensão retórica ou enredo apropriado. Se cada época tem um estilo, a nossa época também deveria ter um e com um 'ornamento' adequado à nossa época. [98][99]

Se, como é defendido, o meio físico, e por conseguinte a arquitectura, só tem sentido enquanto carregar marcas do que aspiramos ser, e essas marcas do que aspiramos a ser por força da comunicação são banalizadas, então resta apenas à arquitectura o esforço deliberado por causar sensações e emoções. A dimensão simbólica, podendo facilmente ser deturpada do seu significado 'original', parece ceder à dimensão compositiva. Mas eliminá-la totalmente não parece ser uma opção.



## Bibliografia

### [ MONOGRAFIAS ]

BARTHES, Roland - *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1981. 285 p. ISBN 202005809X

BARTHES, Roland - *The Eiffel Tower and other Mythologies*. Reimp. Berkeley: University of California Press, 1997. 151 p. ISBN 0520209826

BLOOMER, Kent C. - *Body, memory and architecture*. New Haven, London: Yale University Press, 1977. 147 p. ISBN 0300021429

ECO, Umberto - 1968 - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*. 7ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. 426 p.

ECO, Umberto - *As formas do Conteúdo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. 184 p.

FUSCO, Renato de - *Arquitectura como 'Mass Medium': Notas para uma semiología arquitectónica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970. 190 p.

FRAMPTON, Kenneth - *História crítica de la arquitectura moderna*. 9ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. 402 p. ISBN 8425216656

GROSZ, Elizabeth - *Architecture from the Outside: essays on virtual and real space*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002. 219 p. ISBN 0262571498

- HALBWACHS, Maurice - ***La mémoire collective***. Paris: Albin Michel, 1997. 105 p.
- HARRIES, Karsten - ***The ethical function of architecture***. Cambridge: The MIT Press, 1998.  
403 p. ISBN 026258171X
- HITCHCOCK, Henry Russell; Johnson, Philip - ***El estilo internacional: arquitectura desde 1922***.  
Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos, 1984. 257 p. ISBN  
8450096839
- HECKSCHER, August - ***The Public Happiness***. 2ª ed. London: Hutchinson Of London, 1963. 288 p.
- JENCKS, Charles; Barrie, George - ***Meaning in Architecture***. London: Barrie & Jenkins, 1970.  
288 p. ISBN 0214667979
- JENCKS, Charles - ***The Language of Post-Modern Architecture***. 5ª ed. - London: Academy  
Editions, 1987. 184 p. ISBN 0856709344
- JENCKS, Charles; Kropf, Karl - ***Theories and Manifestoes Of Contemporary Architecture***.  
West Sussex: ACADEMY EDITIONS, 1997. 312 p. ISBN 0471976873
- KAHN, Louis I. - ***Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas***. Madrid: El Croquis Editorial,  
2003. 363 p. ISBN 8488386281
- KHAN, Hasan-Uddin - ***estilo internacional: Arquitectura Moderna de 1925 a 1965***. Köln:  
TASCHEN, 2001. 237 p. ISBN 3822812692
- LEACH, Neil - ***A [An]estética da Arquitectura***. Lisboa: Antígona, 2005. 153 p. ISBN 9726081807
- LISBOA, Fernando - ***A ideia de Projecto em Charles S. Peirce ou da teoria do projecto considerado  
como uma semiótica***. Porto: FAUP publicações, 2005. 286 p. ISBN 9729483752
- MONEO, Rafael - ***Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual: en la obra de ocho arquitectos  
contemporáneos***. Barcelona: Actar, 2004. 404 p. ISBN 8495951681
- MONTANER, Josep Maria - ***A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento  
do séc. XX***. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 220 p. ISBN 8425218950
- MOOS, Stanislaus von - ***Venturi, Rauch and Scott Brown Buildings and Projects***. New York:  
Rizzoli International Publications, 1987. 336 p. ISBN 0847807436
- MUMFORD, Eric Paul - ***The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960***. Cambridge: MIT Press,  
2002. 395 p. ISBN 978-0262632638

- NESBITT, Kate (org.) - ***Uma Nova Agenda para a Arquitectura: Antologia teórica 1965-1995***. 2ª ed. São Paulo: COSAC NAIFY, 2008. 384 p. ISBN 978-1568980546
- NORBERG-SCHULZ, Christian - ***Intenciones en arquitectura***. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili Reprints, 1998. 240 p. ISBN 8425217504
- OCKMAN, Joan - ***Architecture culture 1943-1968: a documentary anthology***. New York: Rizzoli, 2000. 464 p. ISBN 0847815226
- RASMUSSEN, Steen Eiler - ***Experiencing Architecture***. Cambridge: The MIT Press, 1959, 245 p. ISBN 0262680025
- RONNER, Heinz - ***Louis I. Kahn : complete work, 1935-1974***. 2ª ed. Basel: Birkhauser, 1994. 437 p. ISBN 3764313471
- TAFURI, Manfredo - ***Teorias e história da arquitectura***. 2ª ed. - Lisboa: Editorial Presença, 1988. 269 p.
- TRAGANOOU, Jilly; Mitrasinovic, Miodrag - ***Travel, Space, Architecture***. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2009. 346 p. ISBN 978-0754648277
- VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Associates - ***Architectural Monographs no. 21: Venturi, Scott Brown and associates on houses and housing***. London: ACADEMY EDITIONS; New York: ST MARTIN'S PRESS, 1992. 144 p. ISBN 1854900986
- VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise - ***Architecture as signs and systems: for a mannerist time***. Italia: Belknap Harvard, 2004. 264 p. ISBN 978-0674015715
- VENTURI, Robert - ***Complexidade e Contradição em Arquitectura***. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 219 p. ISBN 8533603754
- VENTURI, Robert - ***Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room***. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1998. 390 p. ISBN 0262220512
- VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven - ***Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of Architectural form*** (Revised Edition). Cambridge, Massachusetts, and London: The MIT Press, 1993. 192 p. ISBN 026272006X
- VENTURI, Robert - ***Mother's House - The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill***. New York: Rizzoli International Publications, 1992. 224 p. ISBN 978-0847811427
- Grande Enciclopédia Universal***. Lisboa: Durclub, 2004. ISBN 84-96330-00-1 Vol. 3, 8 e 14

## [ PROVAS ACADÉMICAS ]

FERREIRA, Jorge Manuel Fernandes Figueira - ***A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, Anos 60-80.*** Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2009. 537 p. Tese de Doutoramento.

GALVÃO, Nuno - ***Limites Difusos: da técnica e da comunicação em arquitectura.*** Coimbra:[s.n.], 2008. 225 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura.

REBOCHO, Manuela Azevedo - ***Privacidade e filtros.*** Coimbra: [s.n.], 2005. 132 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura.

NASCIMENTO, Ana Filipa Meneses Borges - ***Ornamento e Design: delito e crime?*** Coimbra:[s.n.], 2008. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura.

## [ ARTIGOS / PERIÓDICOS DE ARQUITECTURA ]

CALDAS, João Vieira - Colagens Eruditas. JORNAL DOS ARQUITECTOS. Lisboa. ISSN 0870-1504. 203 (2001) 46-53

JORNAL DOS ARQUITECTOS. Lisboa, [2005] ISSN 0870-1504 vol. 218-219

MOREIRA, Fernando Diniz - As caixas decoradas: Ornamento e representação em Venturi & Scott Brown e Herzog & de Meuron. arg./a. Lisboa ISSN 1647-077X. 54 (2008) 56-61

## [ ENDEREÇOS VIRTUAIS ]

ARNARDÓTTIR, Halldorá; Merina, Javier Sánchez - ***Vanna Venturi House in Philadelphia, by Robert Venturi*** [Em linha]. [Consult. 15 Abr. 2010]. Disponível em: <<http://storiesofhouses.blogspot.com/2005/11/vanna-venturi-house-in-philadelphia-by.html>>

CRUZEIRO, Maria Manuela - ***Memória individual / memória colectiva: conflito e negociação*** [Em linha]. [Consult. 11 Jan. 2010]. Disponível em: <<http://caminhosdamemoria.wordpress.com/2009/09/23/memoria-individualmemoria-colectiva-conflito-e-negociacao>>

- FARIAS, Luíz Eduardo - ***A memória colectiva*** [Em linha]. [Consult. 11 Jan. 2010]. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/21851/1/a-memria-coletiva/pagina1.html>>
- LISBOA, Fernando - ***Site Pessoal*** [Em linha]. [Consult. 26 Dez. 2009]. Disponível em: <<http://home.kqnet.pt/id010313/index.html>>
- MACEDO, Fabiola - ***Insinuações Semióticas em Arquitectura: do Pós-Modernismo aos Blobjects***. Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro - Trabalho final de pós-graduação em design, no departamento de artes e design. [Em linha]. [Consult. 10 Nov. 2009]. Disponível em: <<http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/imago/site/semiotica/producao/fabiola-final.pdf>>
- MAXWELL, Robert - 18 Julho 1997 - ***The bellyaches of an architect: Iconography and Electronics*** [Em linha]. [Consult. 15 Out. 2010]. Disponível em: <<http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storyCode=159984&sectioncode=20>>
- PERALTA, Elsa - ***Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica*** [Em linha]. [Consult. 11 Jan. 2010]. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2391753>>
- RIBEIRO, Tiago Barbosa; Guimarães, José Fernando - ***Walter Benjamin, a história dos vencidos e a guerra civil espanhola*** [Em linha]. [Consult. 11 Jan. 2010]. Disponível em: <[http://socioblogue.weblog.com.pt/arquivo/cat\\_aut\\_walter\\_benjamin.php](http://socioblogue.weblog.com.pt/arquivo/cat_aut_walter_benjamin.php)>
- SANTAELLA, Lúcia - ***O que é a semiótica*** [Em linha]. [Consult. 27 Out. 2010]. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7153850/O-Que-e-Semiotica-Lucia-Santaella>>
- VELLOSO, Rita de Cássia Lucena - ***O fracasso da utilidade: Notas sobre o funcionalismo na arquitetura moderna*** [Em linha]. [Consult. 23 Fev. 2011]. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.089/201>>



## Fontes das Imagens

### [ *Uma nova monumentalidade como representação cívica* ]

[1a] [\\_http://www.flickr.com/photos/gwirth/2289635340/sizes/l/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/gwirth/2289635340/sizes/l/in/photostream/)

[1b] [\\_http://www.flickr.com/photos/35744360@N08/3446199788/](http://www.flickr.com/photos/35744360@N08/3446199788/)

[2a] \_KHAN, Hasan-Uddin - *estilo internacional: Arquitectura Moderna de 1925 a 1965*, p.107 (da bibliografia)

[2b] *\_Ibidem*, p.45

[2c] *\_Ibidem*, p.42

[2d] *\_Ibidem*, p.31

[2e] *\_Ibidem*, p.39

[3a] [\\_http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=56472073](http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=56472073)

[3b] \_RUIZ BARBARIN, Antonio, 1960 - *Luis Barragán frente al espejo : la otra mirada* - Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos, 2008. 287 p. ISBN 9788493592929 p.180

[4] [\\_http://saibadesign.com/2010/10/23/alexander-calder-esculturas-em-movimento/](http://saibadesign.com/2010/10/23/alexander-calder-esculturas-em-movimento/)

[5] \_JENCKS, Charles - *The Language of Post-Modern Architecture*, p.16 (da bibliografia)

[6a] [\\_http://www.casaluisbarragan.org/lacasa/terraza3f.html](http://www.casaluisbarragan.org/lacasa/terraza3f.html)

[6b] [\\_http://www.casaluisbarragan.org/lacasa/vestibulo2f.html](http://www.casaluisbarragan.org/lacasa/vestibulo2f.html)

[7a][7b] [\\_http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Galvez\\_House](http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Galvez_House)

[8] [\\_http://msemmamorris.blogspot.com/](http://msemmamorris.blogspot.com/)

[9] [\\_http://www.flickr.com/photos/sunggnus/364970694/sizes/l/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/sunggnus/364970694/sizes/l/in/photostream/)

[10] [\\_http://zoonzum.blogspot.com/2009/10/linear-curvo-e-ponteagudo.html](http://zoonzum.blogspot.com/2009/10/linear-curvo-e-ponteagudo.html)

[11a] \_JENCKS, Charles - *The Language of Post-Modern Architecture*, p.49 (da bibliografia)

[11b] [\\_http://www.flickr.com/photos/70834236@N00/247452341/sizes/z/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/70834236@N00/247452341/sizes/z/in/photostream/)

[12] [\\_http://www.un.org/cyberschoolbus/untour/subunh.htm](http://www.un.org/cyberschoolbus/untour/subunh.htm)

[13a] [\\_http://www.static.flickr.com/245/457306415\\_b31ec2eb85\\_z.jpg&imgrefurl](http://www.static.flickr.com/245/457306415_b31ec2eb85_z.jpg&imgrefurl)

[13b] \_KHAN, Hasan-Uddin - *estilo internacional: Arquitectura Moderna de 1925 a 1965*, p.165 (da bibliografia)

- [14] [\\_http://picasaweb.google.com/lh/view?q=Villa+Stein&psc=G&filter=1#5109383685237376850](http://picasaweb.google.com/lh/view?q=Villa+Stein&psc=G&filter=1#5109383685237376850)
- [15] [\\_http://www.psywww.com/intropsych/ch04\\_senses/gestalt\\_psychology.html](http://www.psywww.com/intropsych/ch04_senses/gestalt_psychology.html)
- [16a] \_KHAN, Hasan-Uddin - **estilo internacional: Arquitectura Moderna de 1925 a 1965**, p.122 (da bibliografia)
- [16b] *\_Ibidem*, p.78
- [16c] *\_Ibidem*, p.119
- [16d] *\_Ibidem*, p.131
- [16e] *\_Ibidem*, p.124
- [16f] *\_Ibidem*, p.136
- [17a] [\\_http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Fallingwater\\_House](http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Fallingwater_House)
- [17b] [\\_http://theselvedgeyard.wordpress.com/2009/02/09/frank-lloyd-wright-professional-success-personal-mess/](http://theselvedgeyard.wordpress.com/2009/02/09/frank-lloyd-wright-professional-success-personal-mess/)
- [18a] [\\_http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/05/26/restauracion-mies-van-der-rohe-iit-crown-hall-krueck-sextton-architects/](http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/05/26/restauracion-mies-van-der-rohe-iit-crown-hall-krueck-sextton-architects/)
- [18b] [\\_http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/05/26/restauracion-mies-van-der-rohe-iit-crown-hall-krueck-sextton-architects/](http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/05/26/restauracion-mies-van-der-rohe-iit-crown-hall-krueck-sextton-architects/)
- [19a] \_RONNER, Heinz - 1977 - **Louis I. Kahn : complete work, 1935-1974**, p.143 (da bibliografia)
- [19b] [\\_http://www.yatedo.com/s/companyname:\(Salk+Institute+for+Biological+Studies\)](http://www.yatedo.com/s/companyname:(Salk+Institute+for+Biological+Studies))
- [20a] \_FLEIG, Karl - **Alvar Aalto** - 6ª ed. - Barcelona: Gustavo Gili, 1998. 261 p. ISBN 8425213983 p.152
- [20b] [\\_http://www.flickr.com/photos/40351463@N00/468655448/sizes/l/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/40351463@N00/468655448/sizes/l/in/photostream/)
- [21a] [\\_http://bcrvillasavoye.blogspot.com/2009/11/planta-baixa.html](http://bcrvillasavoye.blogspot.com/2009/11/planta-baixa.html)
- [21b] [\\_http://teoriarquitectura.blogspot.com/2009/06/sistemas-de-movimento-e-profundidade.html](http://teoriarquitectura.blogspot.com/2009/06/sistemas-de-movimento-e-profundidade.html)
- [22a] [\\_http://www.flickr.com/photos/sunggnus/364970687/](http://www.flickr.com/photos/sunggnus/364970687/)
- [22b] [\\_http://babylonasavoye.blogspot.com/2010/08/maison-jaoul-le-corbusier.html](http://babylonasavoye.blogspot.com/2010/08/maison-jaoul-le-corbusier.html)
- [23a] [\\_http://bcrvillasavoye.blogspot.com/2009/11/planta-baixa.html](http://bcrvillasavoye.blogspot.com/2009/11/planta-baixa.html)
- [23b] [\\_http://teoriarquitectura.blogspot.com/2009/06/sistemas-de-movimento-e-profundidade.html](http://teoriarquitectura.blogspot.com/2009/06/sistemas-de-movimento-e-profundidade.html)
- [24a] [\\_http://www.architakes.com/?p=3266](http://www.architakes.com/?p=3266)
- [24b] [\\_http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mies\\_van\\_der\\_Rohe\\_photo\\_Farnsworth\\_House\\_Plano\\_USA\\_2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mies_van_der_Rohe_photo_Farnsworth_House_Plano_USA_2.jpg)
- [25a] [\\_http://www.architakes.com/?p=3266](http://www.architakes.com/?p=3266)
- [25b] [\\_http://history-of-architecture-frank.wiki.uml.edu/Exam+218a](http://history-of-architecture-frank.wiki.uml.edu/Exam+218a) [\\_http://bcrvillasavoye.blogspot.com/2009/11/planta-baixa.html](http://bcrvillasavoye.blogspot.com/2009/11/planta-baixa.html)
- [26a] [\\_http://bldgblog.blogspot.com/2008\\_05\\_01\\_bldgblog\\_archive.html](http://bldgblog.blogspot.com/2008_05_01_bldgblog_archive.html)
- [26b] [\\_http://jvillavisencio.blogspot.com/2010/08/mies-van-der-rohe-magnetismo-da-sua.html](http://jvillavisencio.blogspot.com/2010/08/mies-van-der-rohe-magnetismo-da-sua.html)

### [ *A convenção como necessidade na arquitectura* ]

- [27a] [\\_http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1040335&page=2](http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1040335&page=2)
- [27b] [\\_http://pt.wikipedia.org/wiki/Telhado\\_de\\_duas\\_%C3%A1guas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Telhado_de_duas_%C3%A1guas)
- [27c] [\\_http://www.fotosearch.com.br/IMR444/ie273-006/](http://www.fotosearch.com.br/IMR444/ie273-006/)
- [28a] \_PAULY, Danièle - **Le Corbusier : La Chapelle de Ronchamp** - Paris: Fondation Le Corbusier; Basel: Birkhauser Publishers, 1997. 138 p. ISBN 3764357592 p.23
- [28b] *\_Ibidem*, p.40
- [29a] \_JENCKS, Charles - **The Language of Post-Modern Architecture**, p.64 (da bibliografia)
- [29b] \_Fotografia do autor
- [30a] [\\_http://www.flickr.com/photos/cgoulao/galleries/72157622406912616/](http://www.flickr.com/photos/cgoulao/galleries/72157622406912616/)
- [30b] [\\_http://www.flickr.com/photos/poesia/247756010/](http://www.flickr.com/photos/poesia/247756010/)

- [30c] [\\_http://www.flickr.com/photos/fidalgo72/1916326926/](http://www.flickr.com/photos/fidalgo72/1916326926/)
- [31] \_Tabela do autor
- [32] \_JENCKS, Charles; Barrie, George - 1969 - *Meaning in Architecture*, p.15 (da bibliografia)
- [33] [\\_http://www.dearchitectureablog.com/?p=385](http://www.dearchitectureablog.com/?p=385)
- [34] [\\_http://www.edinburgharchitecture.co.uk/edwin\\_lutyens\\_house.htm](http://www.edinburgharchitecture.co.uk/edwin_lutyens_house.htm)
- [35] [\\_http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?p=5103826](http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?p=5103826)
- [36a] \_JENCKS, Charles - *The Language of Post-Modern Architecture*, p.16 (da bibliografia)
- [36b] *Ibidem*, p.16
- [36c] [\\_http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/fa267/mies.html](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/mies.html)
- [36d] [\\_http://www.aamv.org/speaker-chicago.htm](http://www.aamv.org/speaker-chicago.htm)
- [37a] \_Gráfico do autor
- [37b] \_VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise - *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*, p.149 (da bibliografia)
- [38a] [\\_http://gogermany.about.com/od/picturesofgermany/ig/Museum-Island-Berlin-Photos/Altes-Museum-Berlin.htm](http://gogermany.about.com/od/picturesofgermany/ig/Museum-Island-Berlin-Photos/Altes-Museum-Berlin.htm)
- [38b] [\\_http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/M%C3%BCnchen\\_Haus\\_der\\_Kunst\\_2009.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/M%C3%BCnchen_Haus_der_Kunst_2009.jpg)
- [38c] [\\_http://www.worldwidehippies.com/2010/10/05/white-house-to-become-green-house/](http://www.worldwidehippies.com/2010/10/05/white-house-to-become-green-house/)
- [39] [\\_http://www.mimoo.eu/projects/Italy/Milan/Gallaratese%20II%20Housing](http://www.mimoo.eu/projects/Italy/Milan/Gallaratese%20II%20Housing)
- [40a] \_JENCKS, Charles - *The Language of Post-Modern Architecture*, p.20 (da bibliografia)
- [40b] *Ibidem*, p.18
- [41] *Ibidem*, p.41
- [42a] *Ibidem*, p.96
- [42b] *Ibidem*, p.96
- [42c] *Ibidem*, p.175
- [43a] [\\_http://www.american-architecture.info/USA/USA-NewEngland/NE-033.htm](http://www.american-architecture.info/USA/USA-NewEngland/NE-033.htm)
- [43b] *Ibidem*
- [44a] \_KAHN, Louis I. - *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, p.27
- [44b] *Ibidem*
- [44c] *Ibidem*, p.28
- [45a] [\\_http://3.bp.blogspot.com/\\_MjG9fDZtH4A/TKan73LhJlI/AAAAAAAAA00/b-fWaPU-nIM/s1600/Partenon\\_Atenas.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_MjG9fDZtH4A/TKan73LhJlI/AAAAAAAAA00/b-fWaPU-nIM/s1600/Partenon_Atenas.jpg)
- [45b] [\\_http://2.bp.blogspot.com/\\_8HDtelhcmhk/SwYEVcVf88I/AAAAAAAAA-4/53r9agh7ezU/s1600/Candeeiro.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_8HDtelhcmhk/SwYEVcVf88I/AAAAAAAAA-4/53r9agh7ezU/s1600/Candeeiro.jpg)
- [45c] [\\_http://1.bp.blogspot.com/\\_LEs\\_xT5gle8/S-2AaM8ZxhI/AAAAAAAAACQ/KOq-1pydGMo/s1600/piramids-giza-egito.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_LEs_xT5gle8/S-2AaM8ZxhI/AAAAAAAAACQ/KOq-1pydGMo/s1600/piramids-giza-egito.jpg)
- [45d] [\\_http://2.bp.blogspot.com/\\_LEs\\_xT5gle8/S\\_Ry1Kl3u2I/AAAAAAAAAFE/pqIKPjvjrjk/s1600/ColosseumAtEvening.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_LEs_xT5gle8/S_Ry1Kl3u2I/AAAAAAAAAFE/pqIKPjvjrjk/s1600/ColosseumAtEvening.jpg)
- [45e] [\\_http://stabi02.unblog.fr/2010/01/31/le-mouvement-dada-7-7/](http://stabi02.unblog.fr/2010/01/31/le-mouvement-dada-7-7/)
- [45f] [\\_http://www.guiaconstruirereformar.com.br/obra\\_12-edificio\\_do\\_congresso\\_nacional.htm](http://www.guiaconstruirereformar.com.br/obra_12-edificio_do_congresso_nacional.htm)
- [46] \_KHAN, Hasan-Uddin - *estilo internacional: Arquitectura Moderna de 1925 a 1965*, p.176 (da bibliografia)
- [47] *Ibidem*, p.204
- [48] [\\_http://www.flickr.com/photos/johngrindrod/5614305192/](http://www.flickr.com/photos/johngrindrod/5614305192/)
- [49] \_JENCKS, Charles; Kropf, Karl - *Theories and Manifestoes Of Contemporary Architecture*, p.46 (da bibliografia)
- [50] \_VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise - *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*, p.145 (da bibliografia)
- [51a] [\\_http://kirstycollar.wordpress.com/tag/le-corbusier/](http://kirstycollar.wordpress.com/tag/le-corbusier/)
- [51b] [\\_http://max-carr.blogspot.com/2010/09/pass-corbusier-or-architectural.html](http://max-carr.blogspot.com/2010/09/pass-corbusier-or-architectural.html)
- [51c] [\\_http://architypes.net/image/villa-la-roche-triple-height-central-space](http://architypes.net/image/villa-la-roche-triple-height-central-space)

## [ 'A eterna casa de criança' ]

[52 / separador] [\\_http://www.flickr.com/photos/jonhefel/4128110595/](http://www.flickr.com/photos/jonhefel/4128110595/)

[53a] \_VENTURI, Robert - Mother's House - *The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, p.61 (da bibliografia)

[53b] *Ibidem*, p.62

[53c] *Ibidem*, p.64

[53f] *Ibidem*, p.66

[54a] *Ibidem*, p.47

[54b] *Ibidem*, p.50

[55] \_VENTURI, Robert - Mother's House - *The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, p.46 (da bibliografia)

[56a] *Ibidem*, p.45

[56b] [\\_http://architectureinthelightofday.blogspot.com/2011/02/louis-i-kahn-finding-daylight-in-luanda.html](http://architectureinthelightofday.blogspot.com/2011/02/louis-i-kahn-finding-daylight-in-luanda.html)

[57] *Ibidem*, p.47

[58] \_VENTURI, Robert - Mother's House - *The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, p.69 (da bibliografia)

[59] *Ibidem*, p.71

[60a] \_RONNER, Heinz - 1977 - *Louis I. Kahn : complete work, 1935-1974*, p.147 (da bibliografia)

[60b] *Ibidem*, p.146

[61] [\\_http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=987](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=987)

[62] \_VENTURI, Robert - Mother's House - *The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, p.48 (da bibliografia)

[63] *Ibidem*, p.42

[64] *Ibidem*, p.22

[65a] *Ibidem*, p.24

[65b] *Ibidem*, p.26

[65c] *Ibidem*, p.25

[66] [\\_http://www.mpnews.it/index.php?section=articoli&category=51&id=6033/L'ARCHITETTURA+DI+LUIGI+MORETTI+](http://www.mpnews.it/index.php?section=articoli&category=51&id=6033/L'ARCHITETTURA+DI+LUIGI+MORETTI+)

[67] \_VENTURI, Robert - Mother's House - *The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, p.49 (da bibliografia)

[68] [\\_http://htcexperiments.org/2008/10/10/visiting-the-widows-of-late-modernity/](http://htcexperiments.org/2008/10/10/visiting-the-widows-of-late-modernity/)

[69][70][71] [\\_http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=987](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=987)

[73] [\\_http://www.theurban.com/2010/09/levittown-urban-revitalization/](http://www.theurban.com/2010/09/levittown-urban-revitalization/)

[74] \_VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise - *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*, p.144 (da bibliografia)

[75a] [\\_http://www.flickr.com/photos/eamesd/2461599509/](http://www.flickr.com/photos/eamesd/2461599509/)

[75b] [\\_http://www.flickr.com/photos/eamesd/2462429692/](http://www.flickr.com/photos/eamesd/2462429692/)

[76] [\\_http://arching.wordpress.com/2009/10/12/vanna-venturi-house/](http://arching.wordpress.com/2009/10/12/vanna-venturi-house/)

[77] \_VENTURI, Robert - Mother's House - *The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, Capa (da bibliografia)

[78] \_VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, p.115 (da bibliografia)

[79] \_KHAN, Hasan-Uddin - *estilo internacional: Arquitectura Moderna de 1925 a 1965*, p.81 (da bibliografia)

[80] *Ibidem*, p.81

[81a] [\\_http://www.flickr.com/photos/jpmm/255122840/](http://www.flickr.com/photos/jpmm/255122840/)

- [81b] [\\_http://kimmco.typepad.com/onepiece/2008/05/louis-kahns-esh.html](http://kimmco.typepad.com/onepiece/2008/05/louis-kahns-esh.html)
- [82a] *\_Ibidem*, p.85
- [82b] [\\_http://www.flickr.com/photos/cottonfields/2951791132/](http://www.flickr.com/photos/cottonfields/2951791132/)
- [83] \_VENTURI, Robert - ***Complexidade e Contradição em Arquitetura***, p.98 (da bibliografia)
- [84] [\\_http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx\\_album](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx_album)
- [85] [\\_http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx\\_album](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx_album)
- [86] [\\_http://www.misticismo.blogger.com.br/](http://www.misticismo.blogger.com.br/)
- [87a] \_VENTURI, Robert - Mother's House - ***The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill***, p.215 (da bibliografia)
- [87b] [\\_http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx\\_album](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx_album)
- [88a] [\\_http://www.flickr.com/photos/eamesd/2461205101/](http://www.flickr.com/photos/eamesd/2461205101/)
- [88b] [\\_http://www.flickr.com/photos/blueue/163271285/](http://www.flickr.com/photos/blueue/163271285/)
- [89] \_VENTURI, Robert - Mother's House - ***The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill***, p.219 (da bibliografia)
- [90] *\_Ibidem*, p.218
- [91] [\\_http://www.flickr.com/photos/27245899@N07/3507574570/](http://www.flickr.com/photos/27245899@N07/3507574570/)
- [92] [\\_http://www.flickr.com/photos/27245899@N07/3507574562/](http://www.flickr.com/photos/27245899@N07/3507574562/)
- [93] *\_Ibidem*, p.1
- [94] \_VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise - ***Architecture as signs and systems: for a mannerist time***, p.145 (da bibliografia)
- [95] [\\_http://www.rseconstruction.com/Cottageb.htm](http://www.rseconstruction.com/Cottageb.htm)
- [96] [\\_http://friendsofsdarch.photoshelter.com/gallery-image/Blenheim/G0000f2ItzKq6NWs/I0000UdQI5KCwYBs](http://friendsofsdarch.photoshelter.com/gallery-image/Blenheim/G0000f2ItzKq6NWs/I0000UdQI5KCwYBs)

## [ Conclusão ]

- [97] [\\_http://www.flickr.com/photos/54177448@N00/sets/939353/](http://www.flickr.com/photos/54177448@N00/sets/939353/)
- [98a] \_MOREIRA, Fernando Diniz - ***As caixas decoradas: Ornamento e representação em Venturi & Scott Brown e Herzog & de Meuron***, p.57 (da bibliografia)
- [98b] *\_Ibidem*, p.59
- [99a] [\\_http://vitruvius.es/index.php/revistas/read/arquitextos/05.056/509](http://vitruvius.es/index.php/revistas/read/arquitextos/05.056/509)
- [99b] *\_Ibidem*

## [ anexo 0 ]

- [53] \_VENTURI, Robert - Mother's House - ***The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill***, p.61-67 (da bibliografia)
- [58a] *\_Ibidem*, p.69-75
- [58b] *\_Ibidem*, p.77-83
- [58c] *\_Ibidem*, p.85-93
- [61a] *\_Ibidem*, p.95-105
- [61b] *\_Ibidem*, p.107-115
- [69a] *\_Ibidem*, p.117-127

[69b] *\_Ibidem*, p.129-143

[70] *\_Ibidem*, p.145-155

[71] *\_Ibidem*, p.157-185

[72] *\_Ibidem*, p.6

[104a] *\_Ibidem*, p.161

[104b] *\_Ibidem*, p.169

[104c] *\_Ibidem*, p.172

[104d] *\_Ibidem*, p.184

[104e] *\_Ibidem*, p.179

[104f] *\_Ibidem*, p.181

[104g] *\_Ibidem*, p.182

[105] *\_Ibidem*, p.215

[106] - [108] [http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx\\_album](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx_album)

[109] *\_VENTURI, Robert - Mother's House - **The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill***, p.208  
(da bibliografia)

[110] [http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx\\_album](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx_album)

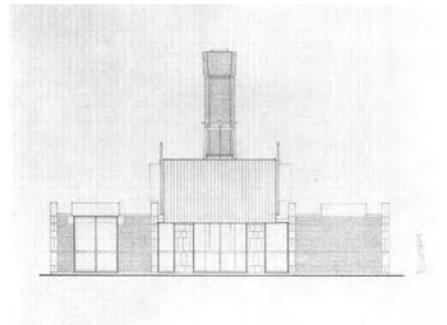
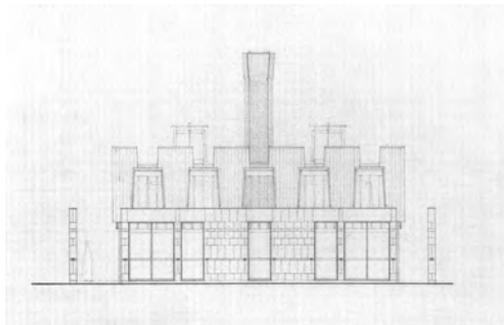
[111] <http://aurorineaventure.com/vanna-venturi-house-plan>

[112] [http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx\\_album](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=76806488006&set=a.76806043006.75595.66940438006&ref=fbx_album)

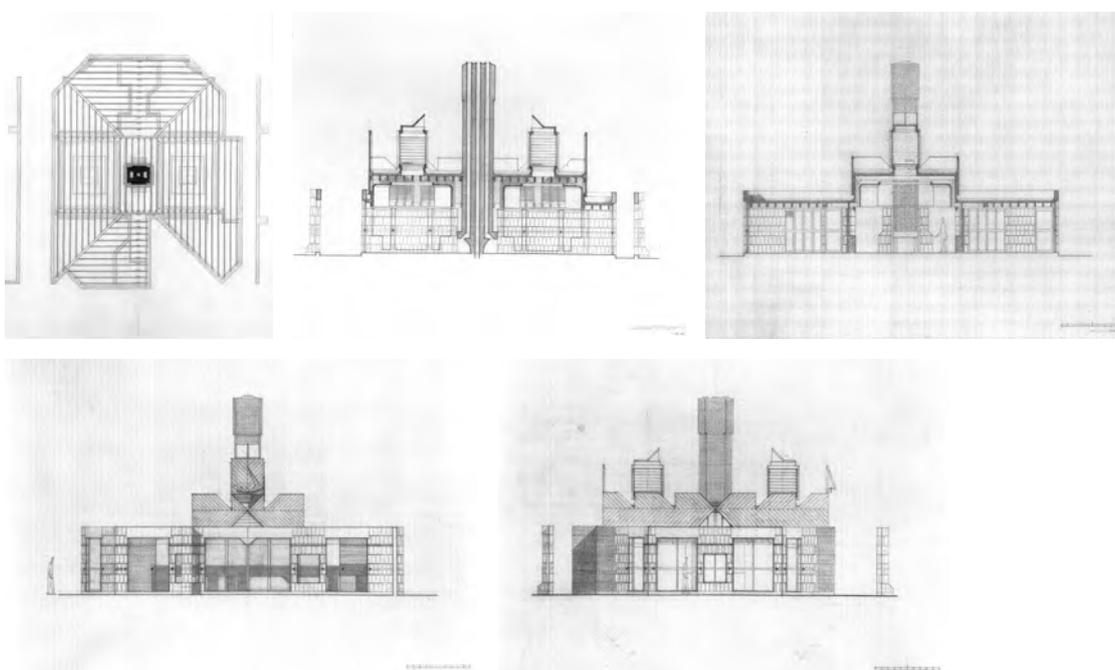




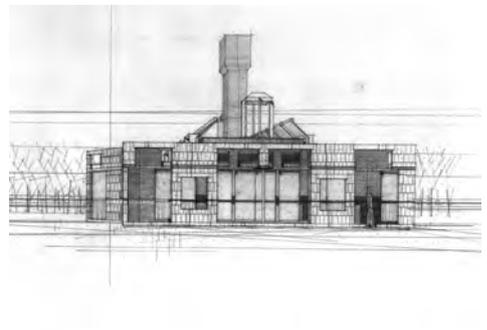
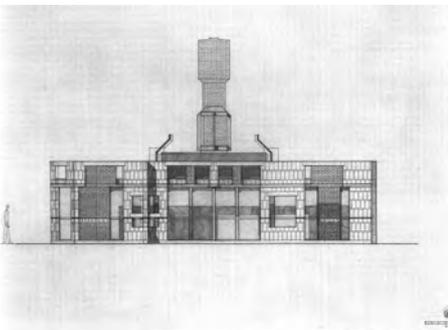
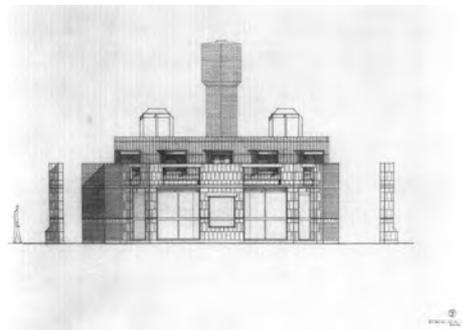
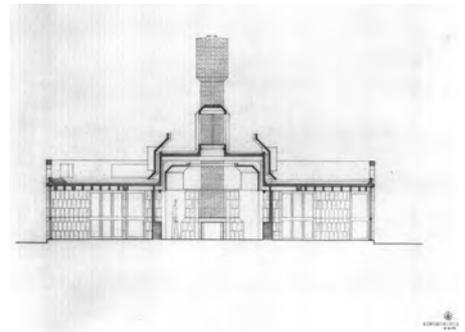
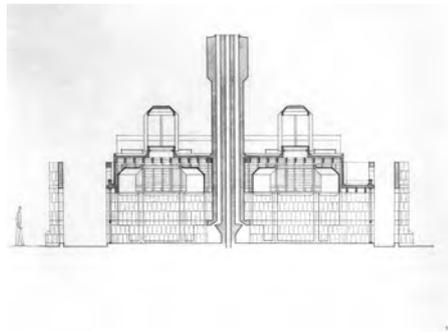
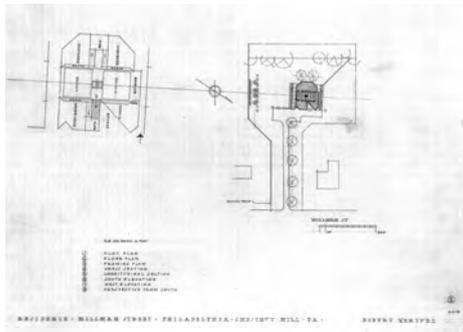
| Anexos



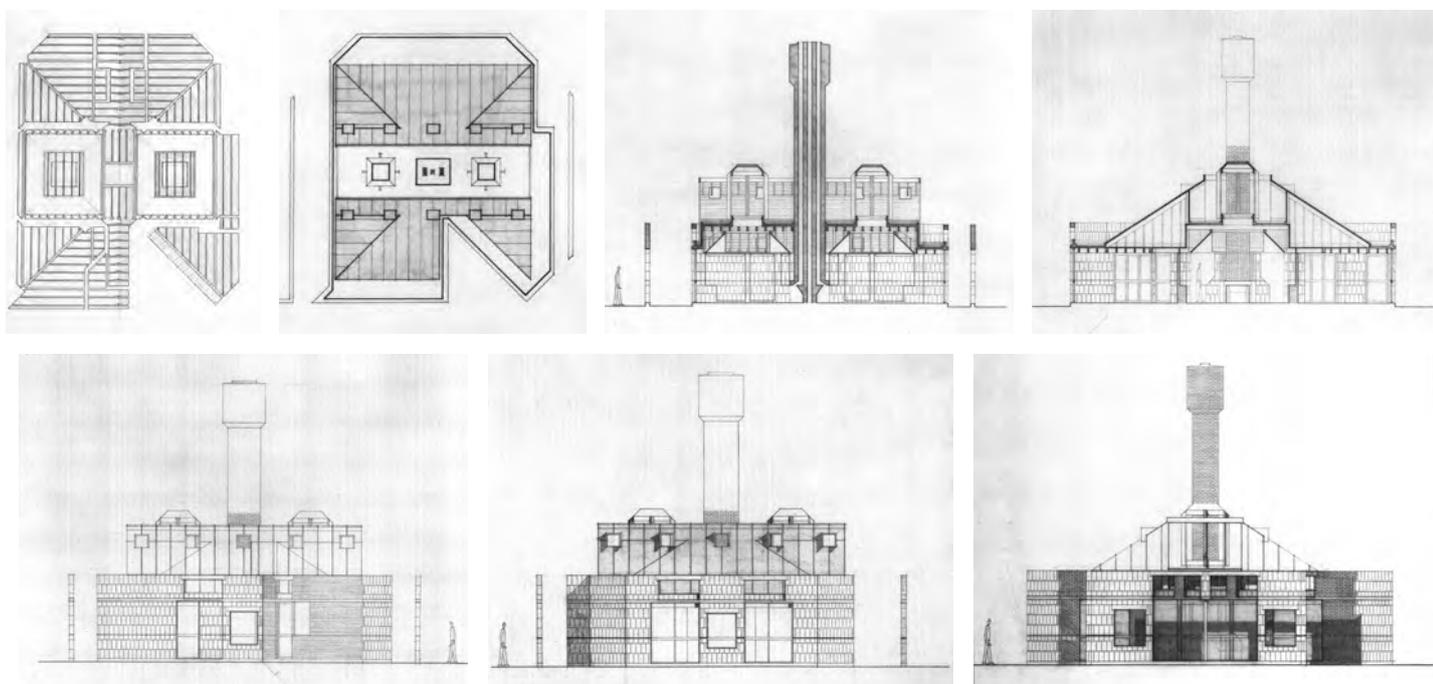
A 1ª fase [53e][53g]



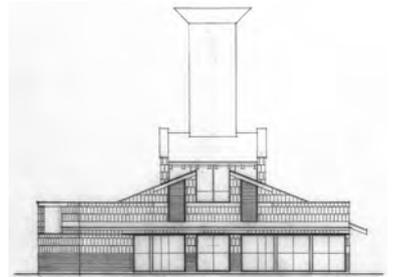
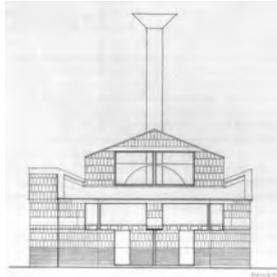
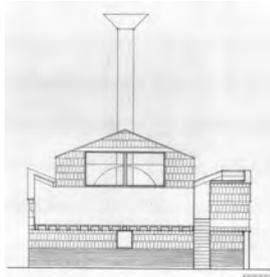
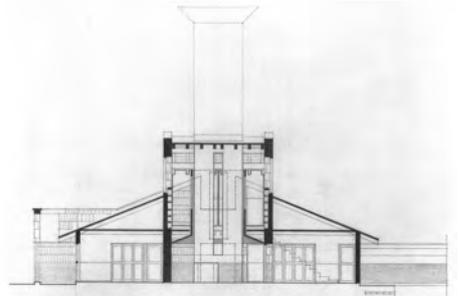
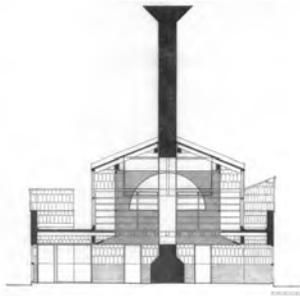
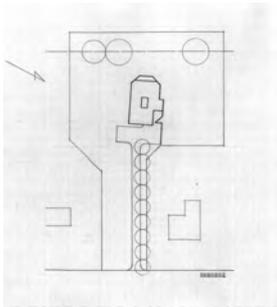
A 2ª fase (a) [58a]



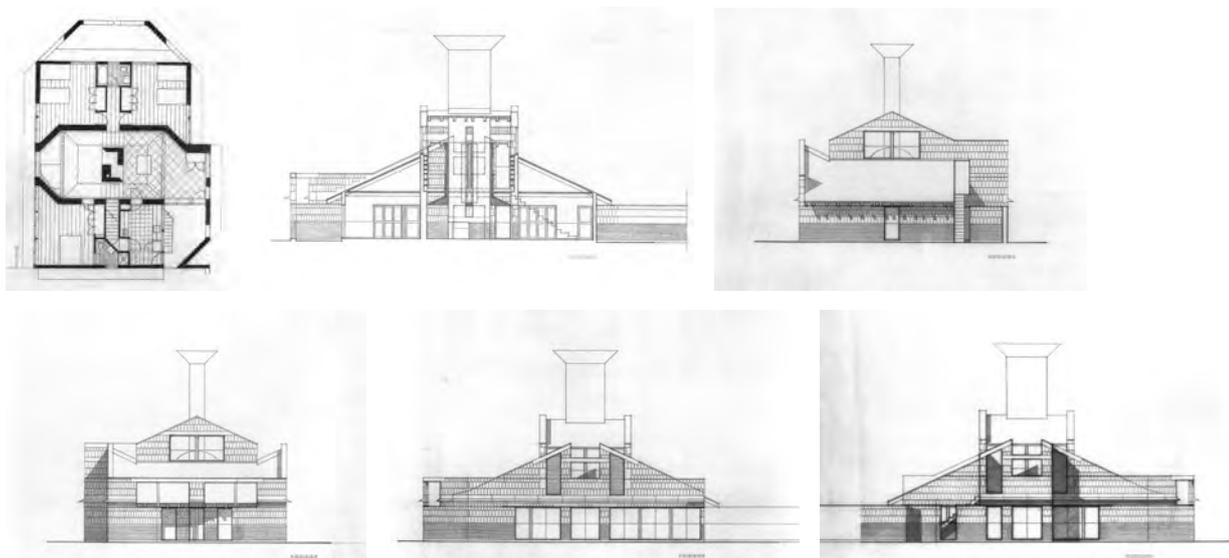
A 2ª fase (b) [58b]



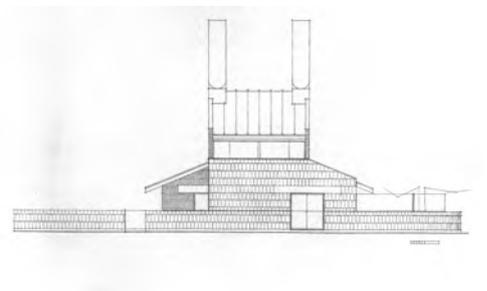
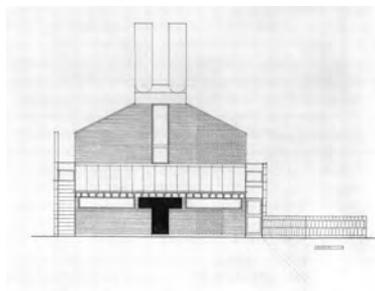
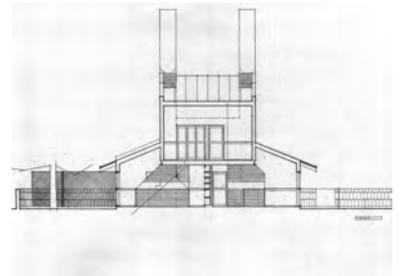
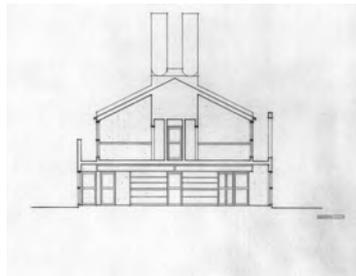
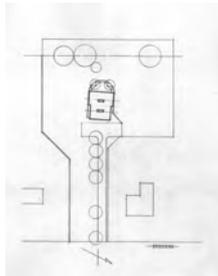
A 2ª fase (c) [58c]



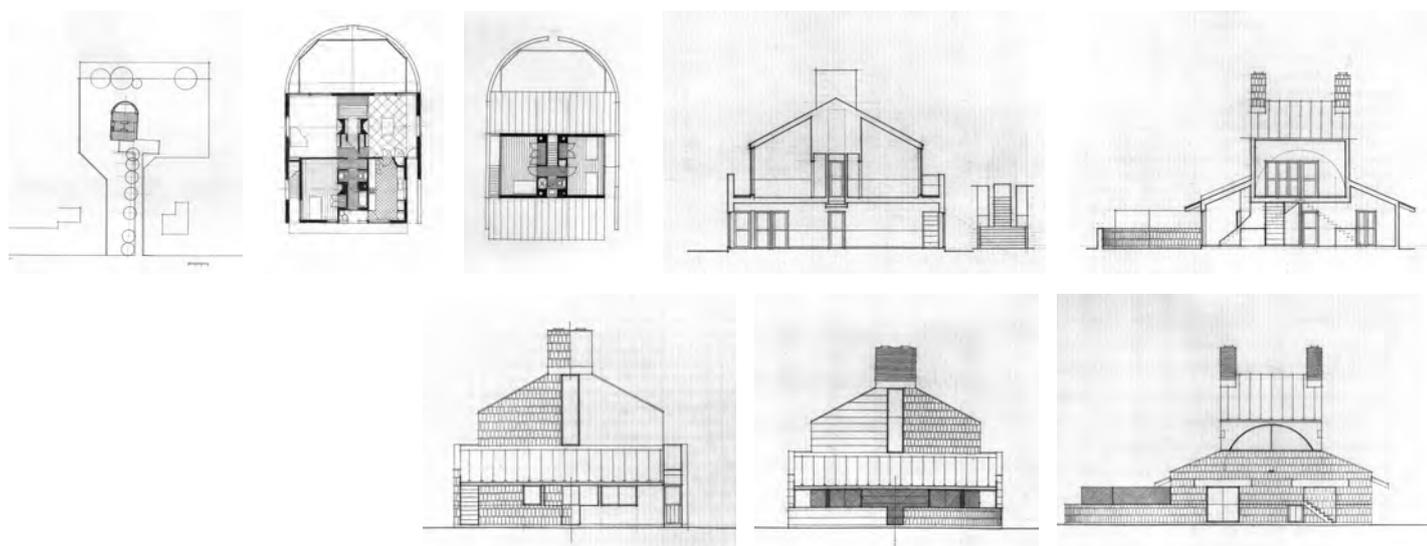
A 3ª fase (a) [61a]



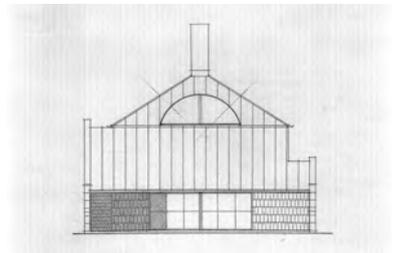
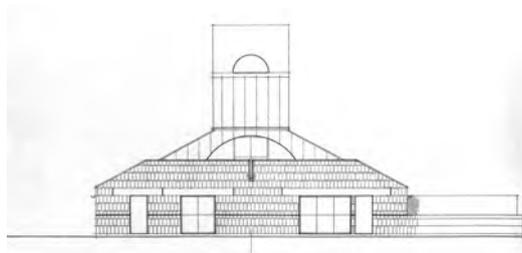
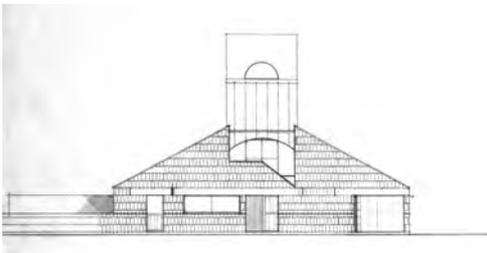
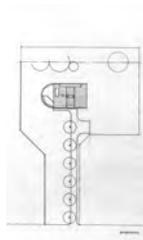
A 3ª fase (b) [61b]



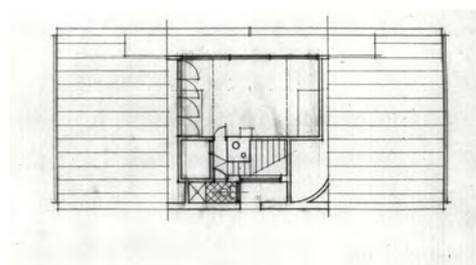
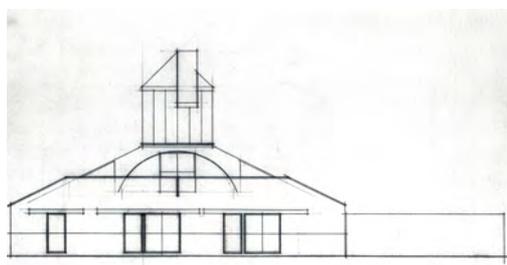
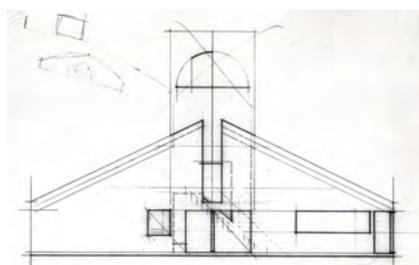
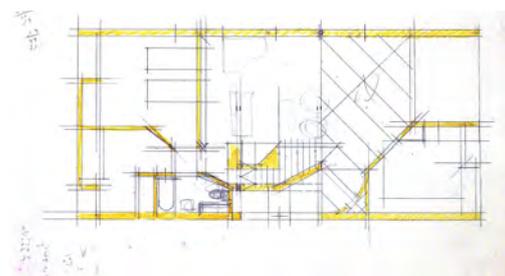
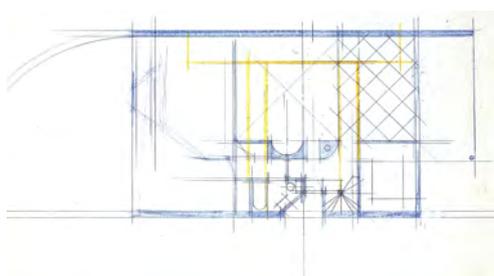
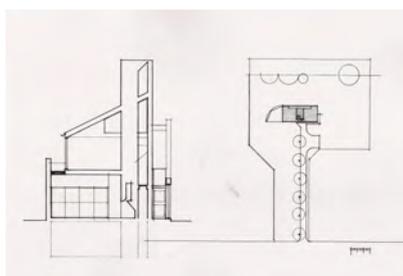
A 4ª fase (a) [69a]



A 4ª fase (b) [69b]



A 5ª fase [70]



A 6ª fase [71]

CHARLES H. WOODWARD  
8031 CERMANTOWN AVENUE  
CHESTNUT HILL  
PHILADELPHIA 18, PA.  
CHESTNUT HILL 7-8700

June 18, 1962

Mr Robert Venturi  
140 North 17th Street  
Philadelphia 3, Penna

Dear Mr Venturi

My brothers and I, as officers of George Woodward, Incorporated, discussed at some length the model and plans of your proposed house on land off Millman Street under Agreement of Sale between George Woodward, Incorporated and yourself. As you know, this Agreement of Sale provides that the Woodward corporation must approve the exterior plans of any house before settlement is made for the ground.

My brothers are perfectly willing to approve an avant-garde house as long as it is only controversial and not detrimental to the neighborhood. As you yourself mentioned, the chimney appears to be out of proportion and worries both my brothers and myself quite a bit. I would be interested in seeing the model with this chimney reduced in height.

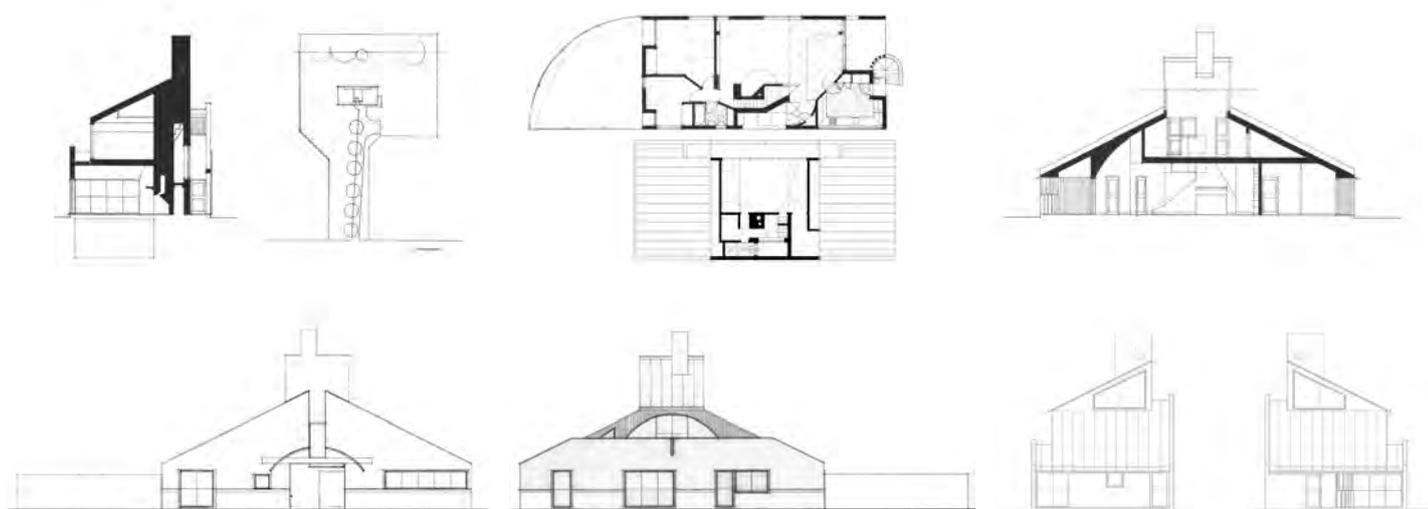
As I told you on the telephone, my brother Stanley was quite dubious about your exterior stairway to the second floor. From our own experience we know that these are apt to collect windblown papers and become trash traps because, in many cases, they are not thoroughly cleaned every day. My brother Stanley was also a little concerned about the truncated "W" forming the parapet at the upper end of these outside stairs.

In other words, we cannot approve the plans as submitted. However, I feel confident that, if you are still interested, you can keep the feeling of the house and yet remove some of the controversial elements of design. I am somewhat reluctant to limit any architect in attempting something new, but, unfortunately, there are too many neighbors that will have to continually look at the house, and since they cannot stick it in a closet like a painting, they will make many nasty comments to us, which we do not want.

Very sincerely yours

CHW:m





O projecto final e construído [104]



Vistas exteriores [105][106]



Interior (1º piso e escadas)[107][108][109][110]



Interior (2° piso)[111][112]





## O percurso de Robert Venturi

Filho de pais italianos nos Estados Unidos (o pai emigrante de 1ª geração e a mãe emigrante de 2ª geração), Robert Charles Venturi nasce a 25 de Junho de 1925 em Filadélfia. Recebeu desde cedo as influências e gostos dos pais pela arquitectura, assim como pela moda e mobiliário, o que se reflecte numa das casas do casal (de I.M. Pei) e na própria loja do pai (por Edmund Brumbaugh).

### [ *formação académica* ]

Começa o seu percurso escolar na *'Lansdowne Friends School'* até aos 10 anos de idade e depois muda-se para a Academia Episcopal de Mérian (Pennsylvania, Filadélfia), formando-se em 1943. Entra em Princeton, no Departamento de Arte e Arqueologia, o que é fabuloso pois já tinha um enorme gosto pela história<sup>1</sup>. A escola de Princeton era a única escola de arquitectura nos Estados Unidos dirigida por historiadores de arquitectura e não por designers praticantes (com estudos e cursos de história e arqueologia). Defendendo Venturi que não lhe foi ensinada nenhuma ideologia. Naquela época, Princeton era considerada passado e o futuro leccionava-se em Harvard com Walter Gropius e Sigfried Giedion (incitando os cânones do modernismo e justificando a arquitectura moderna na interpretação da história da arquitectura). Princeton, nas palavras de Venturi, estava *'in phase with a broader cycle'*. Obtém o Bacharelato em 1947 *'summa cum laude'* ('com a maior das honras') e começa logo a trabalhar com o arquitecto Robert Montgomery Brown, conhecendo ocasionalmente Louis Kahn, ao mesmo tempo que se inscreve e segue a formação para mestrado em Belas Artes na faculdade de Arquitectura de Princeton.

<sup>1</sup> Nessa altura, o director era Sherley W. Morgan, era igualmente responsável pelas aulas de prática profissional e é o autor do livro *'Perspective, light and shadow'*.

Professores e arquitectos como Jean Labatut<sup>2</sup> (1899-1986) e Donald Drew Egbert (1902 - 1973) leccionavam as disciplinas de crítica de desenho e história da arquitectura e sociedade moderna, respectivamente. O entusiasmo do jovem Venturi é tal que assiste por 4 anos as aulas do último (vindo a leccioná-las mais tarde)! Os dois mostravam a história não como uma maneira de provar algo mas apenas para enriquecer a visão e um instrumento último para libertar o trabalho do arquitecto. Defendiam o modernismo como período da evolução da história e não como uma revolução. E foi de Labatut, crítico com bases ricas e amplas em filosofia, estética e história, que aprendeu que a harmonia na arquitectura podia ser conseguida através do contraste ou analogia, desenvolvendo um gosto por uma mistura de se destacar embora fundindo-se no que ele chamou posteriormente de *'gray tie with red polka dots'*. O contexto tinha sentido, poderia enriquecer o projecto do edifício e cada incremento de novos edifícios poderia reinterpretar e acrescentar mais significado ao seu meio, tornando-o vivo e ajudando-o a estar vivo<sup>3</sup>. Não só ensinou a perceber como um edifício é criado na mente do arquitecto mas também como é percebido na mente do observador (a importância dos detalhes). Um desenho evolutivo em vez de criativo. A análise comparativa e as analogias de arquitectura faziam parte da metodologia das aulas (daí o trabalho de complexidade e contradição sobretudo na analogia da crítica ao moderno). Venturi refere-o como um modernista completo, inclinado para o uso das últimas tecnologias (especialmente na exploração da luz artificial) embora tendo estudado na *'École des Beaux Arts'*, mas o mesmo divergia dos seus 'colegas' (e aproximava-se de Egbert) ao não ver o modernismo como um 'culminar de todos os tempos' mas apenas um 'vocabulário para este tempo' (um princípio, não um fim). Não era uma ideologia revolucionária, mas sim um vocabulário apropriado para aquela época, um princípio no contexto da história (não vendo a história como prova de nada mas apenas como bases objectivas para enriquecer a nossa visão, mais um instrumento ao alcance do arquitecto para libertar o trabalho/criatividade).

*«Venturi foi influenciado pela ideia de Labatut de um modernismo que evoluía dentro de um enquadramento histórico e resolvia problemas sem impor um estilo»<sup>4</sup>*

Egbert era o mentor mais próximo de Venturi e as suas aulas demonstravam a história como uma evolução complexa em vez de uma revelação dramática (feita de imperativos sociais, simbólicos, formais e tecnológicos).<sup>5</sup> Olhava sempre para lá das opções estilísticas, tendo

<sup>2</sup> Professor francês em Princeton de 1928 a 1967 e director dos estudos graduados em Arquitectura em Princeton, tem obra no mundo inteiro, incluindo Espanha, Havana (Cuba) e Princeton.

<sup>3</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise – *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*, 2004, p.177 - *«he learned from Labatut at Princeton in 1940's that harmony could be achieved in architecture through contrast as well as analogy, and he developed a taste for a blend of standing out yet melding in what he latter called gray tie with red polka dots (...) context could enrich the design of buildings (...) context had meaning, and that each increment of new building could reinterpret and add further meaning to its surroundings (...) see context as alive and help it to be alive»*

<sup>4</sup> VENTURI, Robert – *Mother's House – The evolution of Vanna Venturi's House on Chestnut Hill*, 1992, p.18 - *«Venturi was influenced by Labatut's idea of a modernism that evolved within a historical framework and solved problems without dictating a style»*

<sup>5</sup> *Ibidem*

estudado história social, arquitectura e arte Americana. Os seus escritos examinaram inclusive as forças políticas e culturais que moldaram as artes e especialmente a arquitectura. Ainda assim, não leccionava ideologias mas tentava abrir um leque de possibilidades. Não elevava a arquitectura como disciplina académica acima da arquitectura como prática profissional, embora enfatizasse e focasse a necessidade da sabedoria. Este conhecimento da história da arquitectura deste ponto de vista distanciado e transparente influenciará bastante a arquitectura de Venturi e a observação de obras da mesma, assim como se provará uma fonte vital de inspiração.

### [ *experiência profissional* ]

Ainda enquanto estudante, em 1948, faz a sua primeira viagem à Europa (de 3 meses) na qual visita a Inglaterra, França e Itália. Tira o mestrado em 1950 e vai logo trabalhar para Oscar Stonorov em Filadélfia, um modernista, e é assim que conhece grande parte dos projectos de Frank Lloyd Wright pois teve como primeiro trabalho a organização de uma exposição do arquitecto. Sabe-se que participou no projecto de apartamentos para um aldeamento Cherokee, como desenhador. Em 1951, muda-se para o atelier de Eero Saarinen em Detroit, outro modernista, e permanece no ateliê até 1953. Pensa-se portanto que terá participado em projectos como o Auditório e Capela de Kresge, em Cambridge (Massachusetts), e sabe-se que participou no projecto do Centro Técnico da 'General Motors', em Warren (Michigan) e no Auditório do Memorial de Guerra, em Milwaukee. Infelizmente, cessa a actividade profissional durante 18 meses, após complicações com a saúde do pai, para ajudar a família e nos negócios. No entanto, não existem indícios de que tenha deixado o ensino de Teoria da Arquitectura, que terá começado em 1951 (e continuou até 1965) na Universidade de Pensilvânia. E isso é extremamente importante pois crê-se que este tenha sido a base do seu livro 'Complexidade e Contradição na Arquitectura', publicado pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) em 1966, tido como um dos escritos mais importantes para a arquitectura depois do livro 'Vers une Architecture' do Corbusier, em 1923. Neste livro, olha para o passado para as obras de Miguel Ângelo, Hawksmoor, Soane, Lutyens, Aalto e para edifícios antigos medievais tal como para edifícios que reflectiam a cultura local e pop.<sup>6</sup> E Lutyens<sup>7</sup> tinha como prática

<sup>6</sup> *Idem - Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.2 - Escreveu e defendeu em todo o livro que gosta «*mais dos elementos híbridos do que dos puros, mais dos que são fruto de acomodações do que dos limpos, distorcidos em vez dos diretos, ambíguos em vez dos articulados, perversos tanto quanto impessoais, enfadonhos tanto quanto interessantes, mais dos convencionais do que dos inventados, acomodativos em vez de excludentes, redundantes em vez de simples, tanto vestigiais como inovadores, inconsistentes e equívocos em vez de directos e claros*». Era «*mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia (...) mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado, pela função implícita tanto quanto pela função explícita*». Constata a importância da memória, da analogia, das hierarquias que produzem vários níveis de significado (o fenómeno 'tanto ... como') e de não começar tudo do zero. Acredita que grande parte da criatividade é saber ser crítico e criticar o que se faz.

<sup>7</sup> Sir Edwin Lutyens (1869-1944) é um arquitecto britânico conhecido por adaptar com imaginação os estilos da arquitectura tradicional aos requisitos da época. A interacção gerada entre uma arquitectura de ordem rígida (com as suas simetrias exteriores) e um estilo pitoresco assimétrico (interior) era uma das características que terá provavelmente chamado a atenção de Venturi.

habitual na sua arquitectura a adição de elementos dos estilos da arquitectura local/tradicional ao seu classicismo (inclusive nos materiais), pautando-se a mesma por um ecletismo e mestria do contraste espacial e humor. O que se pode dizer, tendo em conta a história, é que provavelmente já teria percebido algumas das ideias defendidas posteriormente por Jencks, embora não as conhecendo, e mostrou ao jovem Venturi o potencial das contradições, dos elementos superficiais e dos detalhes.

Em 1954 ganha o *'Prix de Rome'* (com 29 anos), do qual Louis Kahn fazia parte do júri, permitindo-lhe passar dois anos na *'Academia Americana de Roma'*<sup>8</sup> e visitar pela segunda vez a Europa. A Academia surge com o tumulto político e cultural do fim do século XIX nos Estados Unidos em que os críticos reclamavam que as *'imitações'* de edifícios europeus eram necessárias pois os Americanos não tinham uma arquitectura própria e faltava-lhes completamente uma cultura intelectual. A experiência foi para Venturi, tal como para Louis I. Kahn que também já tinha tido o privilégio de estar aqui, catalisadora de transformações nos seus desenhos, pensamentos e prática. Ironicamente, Venturi conta não ter tomado notas, medidas nem fotos, dizendo que só queria *'absorver'* o máximo que conseguisse aproveitando para almoçar e jantar nesses locais para apreciar a totalidade do lugar. Visitou o Egipto, a Turquia, o sul da Alemanha e toda a Itália... Aqui conheceu a cidade maneirista e barroca. O *Cinquecento* italiano, com Palladio, Borromini e Miguel Ângelo (ideias de uso da tradição, vocabulário das colunas, arcos, frontões...). Essas são as influências e vão até Sullivan e, mais recentemente, Alvar Aalto, *Le Corbusier* e Kahn.

No caso de Alvar Aalto, Venturi descreve-o como o mais relevante e a mais rica fonte para aprender em termos de arte e técnica. A qualidade humana, os seus planos livres que acomodavam excepções com a ordem original, o uso de materiais naturais como a

<sup>8</sup> Fundada em 1913 no monte Janiculum, é a mais proeminente Instituição de pesquisa Americana e tinha como missão original e rígida promover a supremacia das artes clássicas da antiguidade e do Renascimento. Trocavam-se ideias com colegas estudiosos e trabalhava-se em projectos que na maioria das vezes renovavam o interesse e compreensão da História e Cultura Italiana. A Exposição Colombiana, organizada por McKim, Mead e White e com director de trabalhos o arquitecto Daniel Burnham, foi feita com o propósito de educar o público Americano ao associar formas e tipologias de origem Europeia com *'Haute Culture'*.

Esta ideia de uma cultura vinda das Belas Artes de Paris, onde o próprio McKim tinha estudado, pensava-se ser um modelo válido para uma Escola de Arquitectura Americana na Europa. E Roma em vez de Paris porque tinha mais exemplos para estudos clássicos.

Funda-se a escola de arquitectura em 1894, a de estudos clássicos em 1895, e a academia em 1913 fundindo as duas. A mesma era selectiva e admitiam apenas após uma competição realizada em Nova Iorque. Os alunos inicialmente passavam 3 anos na Europa dos quais o primeiro em Roma e Itália central e só depois, nos dois seguintes, o resto da Itália e Grécia. Eram obrigados a fazer levantamentos e representações dos edifícios clássicos, na tradição Europeia. O *'Problema Colaborativo'* proposto logo no início incitava o aluno a fazer uma síntese das artes e um projecto de estilo e ideais clássicos. O que acentuava o conservadorismo e a atitude anti-moderna.

Em 1946, o novo director Laurence P. Roberts (também graduado em Princeton), muda o rumo e algumas regras da escola começando logo pela redução para um ano na duração, o abandono as restrições de entrada e a extensão das viagens para o Mediterrâneo, as chamadas *'Walk-and-Talk tours'*. Mas uma das mais curiosas mudanças é o facto de não existir um plano de estudos ou aulas definidas, os residentes perseguem os seus próprios interesses, estudos e pesquisas ao seu ritmo. Ou seja, a orientação baseia em pesquisa auto-motivada, encontros disciplinares aleatórios entre residentes e estudiosos e artistas, e passeios organizados pela academia.

madeira e o tijolo (materiais tradicionais introduzidos nas formas simples do vocabulário Modernista). Estes elementos contraditórios conotavam paradoxalmente qualidades de simplicidade e serenidade, segundo ele, que agora reconhece como tensos e complexos nas suas contradições. Elementos convencionais usados não convencionalmente, o balanço entre a ordem e a desordem, o modesto e o monumental ao mesmo tempo. A qualidade dos elementos que usa prove sobretudo desses desvios e das tensões desses mesmos desvios (pequenas alterações a convenções de proporções e forma). Excepções, distorções e ambiguidades na ordem mantêm a sua arquitectura no limiar da ordem.<sup>9</sup>

Como o próprio refere, o que mais lhe interessou foi os óptimos interiores e exteriores e a escala humana - *'the pedestrian scale'*. O domínio do homem sobre o espaço, em vez do automóvel como nas ruas americanas, com as suas praças animadas e contexto vivo.<sup>10</sup> Obviamente, também foi aqui que reconheceu a importância da iconografia, cenografia, signos e símbolos, o que o modernismo levou ao dar ênfase ao espaço.

*«É claro que se aprende com as basílicas Cristãs e o Barroco, a informação indo ao longo das paredes no naves. Eu gosto da qualidade da convenção que eles empregam e, em seguida o Maneirismo usa essa convenção e manipula-a (...) murais do Renascimento (...) olhamos para eles como arte, mas são arte por incidente. Era suposto serem lidos principalmente como sinalização, dando mensagens»<sup>11</sup>*

Já em 1956, após regressar aos Estados Unidos, lecciona na Universidade de Pensilvânia, como assistente de Kahn, como instrutor, e mais tarde como professor adjunto. Ao mesmo tempo que trabalha no ateliê em Filadélfia, mas durante escassos nove meses. Mas ainda assim, suspeita-se que poderá ter trabalhado na urbanização de *'Mill Creek'* (1ª fase), na oficina Wharton Esherick e no edifício da Federação Americana dos Serviços de Trabalho Médico, tudo em Filadélfia. E é em 1958 que se decide finalmente a abrir o próprio ateliê como membro da firma *'Venturi, Cope and Lippincott'*.

Com ele aprende muito, assim como o contrário, e adota uma das suas máximas que aceita que haverá aquilo que Louis Kahn chamava de *'bad spaces'*,<sup>12</sup> tal como a procura de uma certa essência/relação do edifício com o programa. As paredes 'sentadas' no chão, com buracos nas mesmas (e não uma interrupção da parede), *'servant spaces'* e *'main spaces'* que reconhecem as hierarquias do espaço. Kahn tentou a todo o custo desvendar a essência para então criar espaços significantes. Levando a sua busca tipológica a debruçar-se sobre o significado das instituições humanas na indagação da essência primordial das coisas que se relacionassem

<sup>9</sup> *Idem – Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, 1996, p.77,78

<sup>10</sup> TRAGANOU, Jilly; Mitrasinovic, Miodrag - *Travel, Space, Architecture*, 2009, p.126,120

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.134 - *«Of course, you learn from the early Christian basilicas and the Baroque, information going along the walls in the naves. I love the very quality of convention that they employ, and then Mannerism takes this convention and twists it (...) Renaissance murals (...) we look at them as art, but its only incidental that they are art. They were meant primarily to be read as signage, giving out messages»*

<sup>12</sup> VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise – *op. cit.*, p.217

com a arquitectura e a vivência humana (a escola, a casa, a rua, a praça).

Algumas características do trabalho de Kahn, nas palavras de Venturi, são: o seu vocabulário UNIVERSAL (extremamente consistente embora tenha evoluído, rico mas não eclético, não acomodando uma função nem o contexto); essencialmente um vocabulário com uma FORMA promotora (geométrica, escultórica, abstracta, excluindo símbolos, mas que se afastava de certo modo do modernismo clássico por causa da qualidade de massa, separou a forma do desenho pois forma era ordem e desenho era escolha, circunstancial); a máxima abstracção de ORNAMENTO (ou pelo menos explícito ou aplicado, pois só o aceitava como resultante do detalhe da função ou estrutura envolvendo detalhes como textura que derivavam dos materiais ou juntas -não podia ser simbólico, gráfico ou lírico); a expressão das formas como massas HERÓICAS e ORIGINAIS (evitando alusões, convenções, populismos ou vernaculares); elementos de GRANDE ESCALA (balanceados harmoniosamente com elementos de pequena escala na composição, adequado para uma certa monumentalidade, instituições sociais e para a esfera cívica); a exclusão da ideia de ABRIGO (irónico pois pressupunha-se isso com o seu retorno as bases arcaicas a esta qualidade elementar da arquitectura); retórica ESTRUTURAL e GEOMÉTRICA (que no tempo em que o próprio Venturi trabalha para ele passa para a escultura e massa, explorando a estrutura como composição e como construção) e a TEORIA (mente, espírito e corpo juntamente com a máxima que envolvia 'as coisas como elas deviam ser em vez das coisas como são').<sup>13</sup>

Algumas das quais aprendeu e ainda hoje admira são: o espaço HIERARQUIZADO (o espaço servidor e as implicações das hierarquias com os espaços principais, o reconhecimento funcional do equipamento mecânico como '*poché*'); a ideia do QUARTO (o 'invólucro' ou recinto fechado depois da ideia do espaço fluído do modernismo); a PAREDE (assente no chão em vez de flutuar); BURACOS NAS PAREDES (em vez da interrupção completa dos planos); o LAYERING do espaço (era tabu pois promovia redundância) e a QUEBRA DA ORDEM (no seu trabalho final).<sup>14</sup> As referências históricas de Kahn devem-se quase certamente ao período que passou na Academia Americana de Roma nos anos 50.<sup>15</sup>

Finalmente, após a morte do pai (Robert Sr. com 78 anos), a mãe decide e propõe ao filho que lhe desenhe uma casa modesta. Projecto esse que atravessará uma das fases mais frutíferas da vida profissional e até privada do arquitecto, pois é nesta altura que conhece Denise Scott Brown (1960) e publica o livro '*Complexidade e Contradição*' (1966).<sup>16</sup> Também é nesta altura

<sup>13</sup> VENTURI, Robert – *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, 1996, p.87-90

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.90,91

<sup>15</sup> 10 pontos para a compreensão da arquitectura de Louis Kahn: Sentido de Ordem; Influências da antiguidade clássica; Essência das coisas e a sua vontade de existência; Luz e silêncio; Noção de arquétipo e história da arquitectura como base teórica; Apelo à clareza geométrica e às formas puras; Luz como factor de organização espacial; As instituições humanas; Monumentalidade e a Natureza evocativa dos materiais.

<sup>16</sup> Colega de faculdade, arquitecta e planeadora, foi a responsável pelas aulas que Venturi deu na Escola de Arquitectura de Yale e são os dois professores convidados em 2003 na Escola Superior de Design da Universidade de Harvard. É provavelmente ela que influencia Venturi a olhar para a cultura popular (ideia que a interessara

que abre uma curta parceria com William Short e após a conclusão da casa, e corte de relações com Kahn, surge o escritório ‘*Venturi, Rauch*’. Tendo todos estes tumultos provavelmente levado a que deixasse de leccionar em 1965. Casa com Denise em 1967 e dez anos mais tarde ela ingressa no escritório ‘*Venturi, Rauch & Scott Brown*’. Nestes, a sua ideologia de que «*não se começa tudo de novo, como o Modernismo*» é um fio condutor importante e um traço bem visível em todas as suas obras posteriores.<sup>17</sup> Pode-se dizer que a sua carreira é pautada de um ‘*Watch and learn*’ muito vincado. Prova disso são os dois outros livros que publica, ‘*Learning from Las Vegas*’ (1968) e ‘*Learning from Levittown*’ (1970) que exemplificam mais um pouco do escrutínio e da audácia da análise de Denise e Venturi enquanto leccionavam em Yale. Mostram igualmente a atenção de Venturi em relação ao contexto físico, económico, cultural, simbólico e histórico. A dimensão cultural e social de certos edifícios (maioritariamente a habitação) também interessa assim como a arquitectura menor de todos os dias.

Mas infelizmente, quando a casa completava apenas onze anos, em 1975, a mãe de Venturi, Vanna Venturi, morre. Em 1983 obtêm o doutoramento ‘*honoris causa*’ em Belas artes em Princeton e em 1989 Rauch deixa a firma. Em 1991, ganha o prémio *Pritzker*.

### [ *pensamento Venturiano* ]

Contra a exclusão, a simplificação, a uniformidade, a norma, a abstracção, a univalência. Pela inclusão, a complexidade, a diversidade, a liberdade, a legibilidade e a ambivalência. No fundo, Venturi é a favor de uma realidade mais rica, com uma certa ambiguidade produtiva talvez, e mais próxima do homem, em vez de uma arquitectura ‘aparentemente’ gratuita mas de compreensão ou entendimento mais difícil. Uma arquitectura mais adaptável e mais real, mais próxima e mais sensível às expectativas de um ‘indivíduo qualquer’ e não apenas de um ‘filantropo moderno’. Como o diz Jorge Figueira:

*«não se trata de nenhum resíduo da moral moderna, mas a necessidade de estar para lá da ‘corporate architecture’, no sentido da recriação de uma arquitectura ‘independente’, isto é, crítica, desformatada, inconveniente. Venturi situa-se num plano que recusa a manutenção passiva da arquitectura moderna, e por isso sofre críticas à esquerda; negando a arquitectura das grandes corporações e do status quo é criticado à direita. É nesse sentido que nega ter-se ‘vendido’ ao ‘comércio’, colocando-se num intervalo político ambivalente, característica central do pós-modernismo (...) Venturi é ‘americano no seu pragmatismo, na desconfiança de teorias radicais ou heróicas (...); não é conservador nem progressista, teme ideologias e aspirações utópicas; é um realista tolerante e, influenciado pela sociologia, tenta libertar-se de todos os tabus e preconceitos»<sup>18</sup>*

desde a África do Sul, onde teria crescido), assim como também o incitaria a visitar Las Vegas (donde resultaria o seu mais polémico livro).

<sup>17</sup> TRAGANOU, Jilly; Mitrasinovic, Miodrag – *op. cit.*, p.136,137 - «*You don’t start all over again, like Modernism*»

<sup>18</sup> FERREIRA, Jorge Manuel Fernandes Figueira – *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, Anos 60-80*, 2009, p.122

Como o próprio Venturi refere em 'Complexidade e Contradição', é mais pela «riqueza de significado [mais] do que pela clareza de significado [porque] mais não é menos».<sup>19</sup> Ainda assim, reside uma dúvida: se Venturi não defende o funcionalismo ('*form follows function*') pelo simples facto da função ser alterada ao longo do tempo, até que ponto faz sentido o seu '*decorated shed*' nos seus próprios edifícios se os mesmos podem ver a função alterada na sua vida útil? O espaço pode funcionar. Então e a imagem?

<sup>19</sup> VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1966, p.2





## O processo sgnico

### [ *semiótica e semiologia* ]

Para falarmos sobre o processo sgnico desde já   necessário distinguir as ciências que estudam estes fenmenos da comunicação. Quer seja na arquitectura ou na linguagem, existem algumas semelhanças e dissemelhanças. A semiologia (ou semiótica estrutural), como a concebeu Ferdinand de Saussure,   a ciência que estuda todos os fenmenos culturais<sup>1</sup> como se fossem sistemas de signos (ou seja, todos os fenmenos de comunicação) e todos os sistemas de convenções (ainda que aceites por instinto, segundo Roland Barthes).<sup>2</sup> Mas para além disso, esta ciência   também utilizada e difundida noutras disciplinas tais como a Psicologia (nos fenmenos de percepção) ou a Neurologia (nos fenmenos sensórios como a passagem de sinais nas terminações nervosas).   de extracção linguística e caracteriza-se pela transferência dos conceitos que presidem   análise da linguagem verbal-articulada para o domínio de todos os outros processos de linguagens não-verbais.<sup>3</sup>

*«A semiologia não estuda os procedimentos mentais do singular mas apenas as convenções comunicacionais como fenómeno de cultura»<sup>4</sup>*

<sup>1</sup> Cultura   aqui entendida no sentido antropológico, ou seja, toda a intervenção humana sobre o dado natural consequentemente modificado de modo a poder ser inserido numa relação social. Pois, como sabemos, o homem ‘atribui significado’ a todo o ambiente no qual toca, humanizando a natureza. Nasce aquando da nomeação de um objecto, da nomeação da respectiva função e quando o consegue reconhecer e associar (quando já faz parte dele e pode transmitir essa associação).

<sup>2</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução   pesquisa semiológica*, 1968, p.3

<sup>3</sup> SANTAELLA, Lúcia – *O que   a semiótica*, p.17

<sup>4</sup> ECO, Umberto – *op. cit.*, p.26

Convenções essas que têm um determinado código, que para além de condicionar a comunicação entre determinados grupos, condicionam a atribuição de significados. Ou seja, a semiologia dedica-se a reconhecer processos de codificação pelos quais a determinados significantes correspondem determinados significados.<sup>5</sup>

Já a semiótica é a ciência dos signos ou ciência geral de todas as linguagens (verbais ou não).<sup>6</sup> Criada por Charles Sanders Peirce, nasce em pleno dentro do campo de uma teoria geral dos signos, e mais tarde é equiparada ao estudo do pensamento e lógica. Ou seja, vendo toda e qualquer produção, realização e expressão humana como uma questão de semiótica, tal como a semiologia, mas introduzindo a noção de 'interpretante'. É portanto a doutrina formal de todos os tipos possíveis de signos,<sup>7</sup> constituindo uma teoria do pensamento, da ternaridade (concepção do signo e/ou a relação ternária da representação).<sup>8</sup> Mas com uma distinção. É que a semiótica não parece estar nem conceptualmente nem historicamente ligada à Linguística Moderna, desenvolvida no século XIX.<sup>9</sup> Na definição de Saussure (de tradição Linguística) os signos 'exprimem ideias' de um 'remetente', comunicando-as a um destinatário. Ao contrário, dentro da perspectiva de Peirce (de tradição filosófica), a tríade semiótica é aplicável também a fenómenos que não têm um remetente. Acrescenta fenómenos naturais mas deixa de fora os processos cibernéticos (que são nada mais que uma relação de solicitação-resposta, sem mediador ou interpretante ou significado).<sup>10</sup> Como Saussure a definiu, a semiologia seguia a doutrina do estruturalismo.<sup>11</sup> Mas como nos lembra Jacques Derrida ser «*estruturalista é opor-se antes de mais nada à organização do sentido, à autonomia e ao equilíbrio próprio, à constituição bem realizada a todo momento, de toda a forma; é recusar-se a categoria de acidente*». <sup>12</sup> O homem é reduzido a uma estrutura bem organizada limitando a sua autonomia e a potencialidade do seu saber histórico, inclusive é uma negação da história.<sup>13</sup>

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.42

<sup>6</sup> SANTAELLA, Lúcia – *op. cit.*, p.1

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.4,5

<sup>8</sup> LISBOA, Fernando - *A ideia de Projecto em Charles S. Peirce ou da teoria do projecto considerado como uma semiótica*, 2004, p.113

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.33

<sup>10</sup> ECO, Umberto – *As formas do Conteúdo*, 1974, p.3

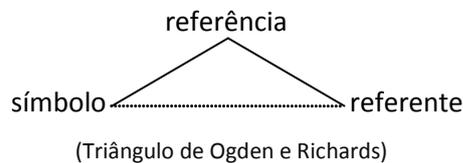
<sup>11</sup> Corrente científica que aplicada a variadíssimos campos, intenta explicar qualquer objecto de estudo considerando-o na sua estrutura (entendendo-se por estrutura o conjunto de elementos entrelaçados entre si e dependentes uns de outros. Portanto bem diferente da soma simples de tais elementos). Ignorava os elementos de diacronia (evolução ao longo do tempo) e tornava o autor insignificante. Cf. Grande Enciclopédia Universal, 2004, vol.8 p.5302

<sup>12</sup> Cf. DERRIDA, Jacques In ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.280

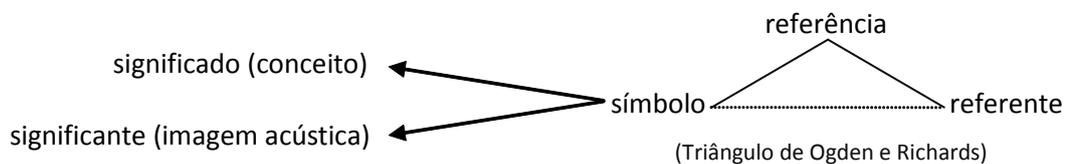
<sup>13</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.318,366

[ *signo* ]

Se semiologia e semiótica estudam todos os fenómenos culturais, produções realizações e expressões humanas como se fossem sistemas de signos, importa então referir desde já o que são ‘signos’. Na semiologia, um signo ou símbolo são a mesma coisa, mas o primeiro é mais específico na medida em que se refere às palavras de uma língua (ou seja, diz respeito à linguística, a um código). Um exemplo disso é a palavra ‘janela’. Sendo essa palavra um fenómeno linguístico (que diz respeito a um código específico), a mesma não tem nenhuma relação com o que representa (a realidade), ou o chamado ‘referente’. Isto porque o ‘referente’ (fenómeno real a que o signo se refere) tem vários signos nas várias línguas que conhecemos e nem sempre os mesmos são tão abrangentes ou tão restritivos quanto às realidades que designam (a palavra ‘bosque’ que no português tem apenas um significado tem no francês ‘bois’ o significado de bosque e madeira).



No triângulo de Ogden e Richards acima desenhado demonstra-se a relação entre o ‘signo’ ou ‘símbolo’ e o referente. A relação referente-símbolo é imotivada e não natural mas é mediada pela referência. A referência é a informação que o nome transmite ao ouvinte sobre o referente (conceito, imagem mental, condição de emprego do símbolo) e a relação que se estabelece entre esta e o símbolo é imediata recíproca e irreversível. Mas para a semiologia o problema do referente não tem nenhuma importância pois o mesmo pode nem existir (nem para a semiótica pois os signos interessam como forças sociais),<sup>14</sup> logo, a mesma só trata do lado esquerdo do triângulo. O que provavelmente não acontece quando se fala em arquitectura pois o objecto (referente) existe sempre.



Existem ainda outros elementos a associar a esta estrutura triádica como demonstrado acima. Pois segundo Saussure, o signo linguístico une um conceito e uma imagem acústica (significado e significante respectivamente) que têm uma ligação arbitrária.<sup>15</sup> O significado é o conceito que está patente no símbolo ou signo (a situação, o motivo de dado acontecimento, entre outros) que, como veremos depois, pode ser denotado ou conotado. Quanto ao

<sup>14</sup> ECO, Umberto - *As formas do Conteúdo*, 1974, p.14

<sup>15</sup> *Idem* - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.24

significante é a imagem acústica ou visual do referente (uma lâmpada acesa/desligada)<sup>16</sup>. O símbolo pode então ser ‘veículo’ de uma mensagem a transmitir mediante um código que ligue o significante ao significado. Pois se falámos em convenções na comunicação, estamos a falar de uma estrutura modelo que ‘regule’ a coordenação entre os vários signos.

Já na definição da semiótica, o signo é ‘uma coisa que está no lugar de outra’. Ou seja, o signo é uma coisa que representa outra coisa, o seu objecto. Só pode representar esse objecto, estar no lugar desse, de um certo modo e numa certa capacidade. Mas o signo só representa alguma coisa para o seu intérprete e na sua mente, produzindo outro signo ou quase signo. Isto porque «o signo Peirciano articula o objecto com o que se conhece desse objecto»<sup>17</sup> (a coisa e o conhecimento da mesma), pois na relação de representação o signo refere, denota, representa ou está pelo seu objecto. Determinando a ideia, o significado ou o sentido, dispensando o emissor e receptor (embora não negando as suas existências). E é aqui que Peirce amplia a noção de signo ao concebê-lo como uma relação triádica. Peirce estabeleceu 3 categorias para os diferenciar: a Qualidade, a Relação (Reacção) e a Representação (Mediação). Ou seja, Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. As categorias não são entidades mentais mas sim modos de operação do pensamento-signo (estágios) que se processam na mente. Por outras palavras, o modo como os pensamentos são enformados e entretecidos.<sup>18</sup>

	1º <i>imediato</i>	2º <i>dinâmico</i>	3º <i>lógico</i>
1 <i>signo</i>	1.1 Qualidade QUALI-SIGNO	Existência SIN-SIGNO	Representação LEGI-SIGNO
2 <i>objecto</i>	2.1 Qualidade ICONE	2.2 Existência INDICE	2.3 Representação SIMBOLO
3 <i>interpretante</i>	3.1 Qualidade TERMO	3.2 Existência PROPOSIÇÃO	3.3 Representação ARGUMENTO

*«a 1ª corresponde ao acaso, originalidade, irresponsável e livre, variação espontânea; a 2ª corresponde a acção e reacção dos factos concretos, existentes e reais, enquanto a 3ª categoria diz respeito à mediação ou processo, crescimento contínuo e devir sempre possível pela aquisição de novos hábitos»<sup>19</sup>*

Ou seja, a ‘Primeiridade’ (sentimento) é a *«presentidade como está presente (...) uma consciência imediata (...) Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e sentir»*,<sup>20</sup> ou seja, a consciência imediata é apenas uma impressão (sentimento) ‘*in totum*’, indivisível, não

<sup>16</sup> *Ibidem* - p.7

<sup>17</sup> LISBOA, Fernando - *A ideia de Projecto em Charles S. Peirce ou da teoria do projecto considerado como uma semiótica*, 2004, p.116

<sup>18</sup> SANTAELLA, Lúcia – *op. cit.*, p.9

<sup>19</sup> SANTAELLA, Lúcia – *op. cit.*, p.8

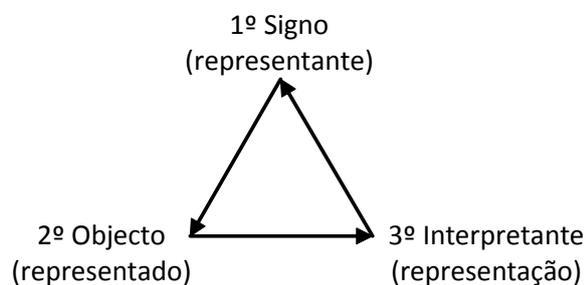
<sup>20</sup> *Ibidem*, p.9

analysvel, inocente e frágil, fresca e nova, iniciante, original, espontânea, livre e evanescente.  a qualidade da consciência na sua imediatividade (e passiva), num momento. Não tem unidade nem partes.  como o mundo para uma criança, sem relação com nada, pura qualidade de sentir.

A 'Secundidade' (vontade)  caracterizada por um «*mundo real, reactivo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável*». <sup>21</sup> Existindo, tendo consciência e reagindo em relação ao mundo, «*a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A factualidade do existir (...) está nessa corporificação material (...) qualquer sensação já  pivo do pensamento, aquilo que move o pensar, retirando-o do círculo vicioso do amortecimento*». <sup>22</sup> Reaces  realidade, interaces vivas e físicas com a materialidade das coisas e do outro.

Por fim, a 'Terceiridade' (conhecimento)  a «*camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo*». <sup>23</sup> Generalidade, infinitude, continuidade, difusão, crescimento e inteligência. Signo ou representação pois o homem são conhece o mundo porque de alguma forma o representa e são interpreta essa representação numa outra representação, levando  semiose ilimitada (processo de produção do interpretante *ad infinitum*). Compreender e interpretar  traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto. E ainda que parecendo possível nestas definies,  quase impossível separar as 3 categorias com uma linha firme. Nas palavras de Fernando Pessoa «*o que em mim sente está pensando*». <sup>24</sup>

O signo  então mais abrangente na definição de Peirce pois o signo pode ser também signo-objecto e signo-acção pelo processo da semiose em que cada significado se torna signo de outro signo por intermédio do interpretante (relação de representação). Ou seja, o símbolo (convenção) como nos interessa saber, tem dois objectos e três interpretantes. Envolve claramente um interpretante lógico. Parece que o objecto e os seus significados são se formam com o Terceiro e último Interpretante. <sup>25</sup>



<sup>21</sup> *Ibidem*, p.10

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.10

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.11

<sup>24</sup> Cf. PESSOA, Fernando In SANTAELLA, Lúcia – *op. cit.*, p.11

<sup>25</sup>  o mais importante pois segundo Venturi são mais fortes e desde logo preferíveis aos índices ou ícones

Concluindo, as diferenças entre as duas abordagens das ciências são que, numa o significante é arbitrário, imotivado e convencionado de modo a funcionar socialmente, na outra existe uma relação de similaridade com as coisas (inserindo um parâmetro de parentesco), ou seja, de motivação profunda dos signos (relegando os símbolos, signos por excelência, para entidades não suficientemente definidas na profunda motivação originária). A semiologia trabalha com a arbitrariedade da convenção e a semiótica com a motivação da semelhança e continuidade.<sup>26</sup>

### [ código ]

O código é um critério de ordem ou uma estrutura modelo, porque trabalha a partir de um sistema de probabilidades em que limita escolhas possíveis (possibilidades de combinação). Um exemplo é qualquer língua (português, alemão) ou mesmo sistemas de signos como o código morse. Logo, se limita as escolhas possíveis, a informação da fonte diminui, pois nem todas as combinações são possíveis, mas a possibilidade de transmitir mensagens aumenta, pois diminuí a ambiguidade da mensagem (cria um 'sistema de expectativas'). Mas o código também é um sistema que estabelece um repertório de símbolos que se distinguem por oposição recíproca, as regras de combinação desses símbolos e a correspondência termo a termo entre símbolo e dado significado (embora um código não tenha de possuir as 3 características juntas).<sup>27</sup> Mas o que é uma estrutura?

*«É um modelo [de uma série de convenções comunicacionais] construído segundo certas operações simplificadoras que me permitem uniformizar fenómenos diferentes com base num único ponto de vista (...) [sendo um dos 'sonhos' da semiologia ] a procura do Ur-Código (o código dos códigos, à semelhança do mecanismo da mente humana e assim sendo, reconhecível em qualquer comportamento humano/cultural/biológico)»<sup>28</sup>*

Explicando deste modo a possibilidade de comunicar as mais variadas mensagens, sendo que todo o código pode ser comparado com outros códigos mediante a elaboração de um código comum, mais esquelético e abrangente.

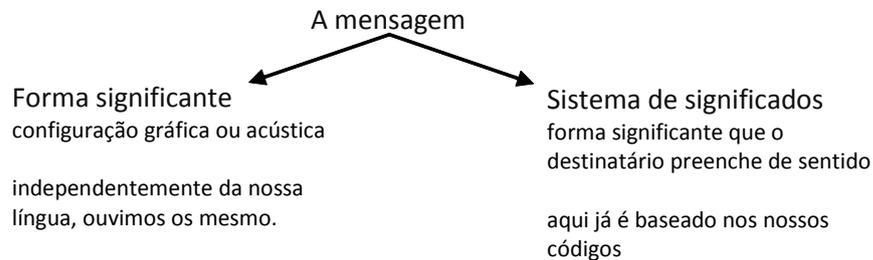
Resta-nos então definir três palavras que dizem respeito aos 'códigos'. O repertório, que define os símbolos e sistemas de equivalências, o código, que define regras de combinação (diferenças e oposições), e o léxico, que define as oposições significativas (que remetem para o código). Mas com tantas regras na 'combinação e escolha' das palavras, permanece a dúvida: 'Será que o homem está livre para comunicar tudo quanto livremente pensa (e se consegue sequer) ou é determinado pelo código (na forma como o transmite e no resultado final no destinatário)?'. Pondo de certo modo em causa a eficiência do código e mesmo a sua própria 'neutralidade' na mensagem transmitida.

<sup>26</sup> LISBOA, Fernando – *op. cit.*, p.33

<sup>27</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.15

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.38,39

O remetente e o destinatário não comunicam e recebem as mensagens com base no mesmo código tendo em conta que não conseguem transmitir a mensagem de uma forma puramente significativa (sem possibilidade para equívocos de sentido).



Por essa razão, dentro do mesmo código, podem existir elementos polissémicos e a sua descodificação terá de ser orientada de várias maneiras:

- pelo contexto interno do sintagma (a frase como contexto)

Ex. na arq.: um triângulo na frente de um edifício (frontão ou apenas uma empena)

- pela circunstância da comunicação (que permite compreender o código referido)

Ex. na arq.: a época em que estamos quando falamos de um dado edifício

- pela explícita indicação do código contida na própria mensagem

Ex. na arq.: «o significado, no sentido que Mies lhe atribuía...»

Mas como dissemos anteriormente «*a mensagem não indica o referente, mas desenvolve-se no referente*». <sup>29</sup> Nem importa pois o que interessa é o significado que a sociedade lhe atribui, cabendo pois à realidade orientar-me para os códigos adequados à verdadeira compreensão dos signos (a questão da circunstância). Embora, existam na transmissão e recepção das mensagens, códigos (ou provavelmente simples repertórios ou léxicos conotativos) como o da percepção, do reconhecimento, da transmissão, tonais, icónicos, iconográficos, de gosto e sensibilidade, retóricos, estilísticos e do inconsciente que podem interferir no significado da mesma. <sup>30</sup>

Circunstância que altera o sentido:

Ex. na arq.: «*as nervuras internas da Igreja da Rodovia ('Chiesa dell' Autostrada') conotam elevação mística, ao passo que num pavilhão industrial exprimiriam valores tecnológicos e funcionais*»

Circunstância que altera a função:

Ex.: «*um sinal de contramão, na rodovia, tem um impacto emocional e um valor imperativo bem maior do que um sinal de contramão dentro de um parque de estacionamento*»

Circunstância que altera a cota informativa:

Ex.: «*ao passar do rótulo da garrafa para o distintivo do homem corajoso o signo da caveira sofre mutação parcial de sentido; mas o mesmo signo, colocado numa cabina eléctrica, apresenta-se mais redundante, mais previsível, do que quando damos com ele numa garrafa de cozinha*»

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.44

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.136-138

Compreendendo que assim como comunicamos com grande facilidade, as mensagens que transmitimos são facilmente distorcidas e enriquecidas pelo destinatário. Isto porque o léxico, senão o próprio código do destinatário e do remetente diferem muitas vezes. Concluindo então que quando colocamos um ser humano em ambos os pólos da comunicação (mesmo na arquitectura, embora de forma indirecta), estamos no universo dos sentidos e cabe ao contexto específico da comunicação indicar os códigos necessários à sua descodificação. No fundo, um código consiste em dois sistemas cujas unidades isoladas tenham suas correspondências estabelecidas com absoluta precisão. A única distinção que é aqui necessário fazer (e conseguir distinguir) é a da existência de um hipercódigo com sub-códigos e regras combinatórias (uns fortes e estáveis e mais abrangentes – emparelhamentos denotativos, outros débeis e transitórios – emparelhamentos conotativos).<sup>31</sup> É então inevitável que em culturas diferentes, logo códigos diferentes (pelo menos os semânticos) a mensagem possa não ser percebida. E mesmo na mesma cultura, ou seja mesmos códigos semânticos, tendo em conta que a mensagem é sempre transmitida numa forma significativa (sem conteúdo explícito embora implícito, com capacidade informativa reduzida mas ainda assim ‘aberta’ a várias significações), podendo ser atribuídas conotações diversas entre emissor e destinatário (pela simples escolha de um percurso ou encadeamento de relações/associações diferentes). Mais uma vez o contexto pode ser determinante mas pode não ser suficiente.<sup>32</sup>

*«O jogo cruzado das circunstâncias e dos pressupostos ideológicos, ao lado da multiplicidade dos códigos e sub-códigos, permitem que toda a mensagem, ao invés de tornar-se o ponto terminal da cadeia comunicacional, se apresente como ‘uma forma vazia à qual podem ser atribuídos vários sentidos possíveis’»<sup>33</sup>*

### [ significado ]

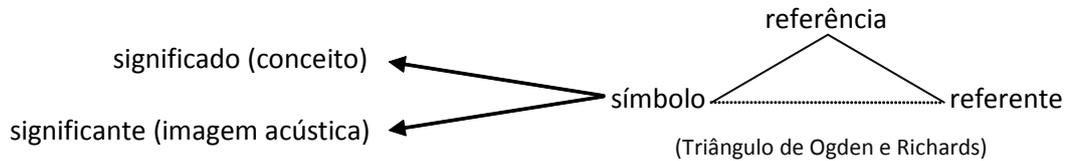
Esse universo dos sentidos diz sobretudo respeito ao significado, que é uma atribuição humana (pois ao nível das máquinas estamos no universo da Cibernética em que apenas existe sinal e um código de resposta). É que símbolos e significantes são puros eventos físicos, salvo quando postos em contacto com o homem, que nessa relação adquirem significados denotativos e conotativos, abrindo o processo de significação dos significantes. Permitindo no entanto que essa relação entre símbolo e significado mude, amplie e deforme, mantendo o símbolo constante e enriquecendo (ou empobrecendo) o significado (o processo dinâmico do sentido). Mas o que é o significado denotado e conotado?

<sup>31</sup> *Idem - As formas do Conteúdo*, 1974, p.62,63

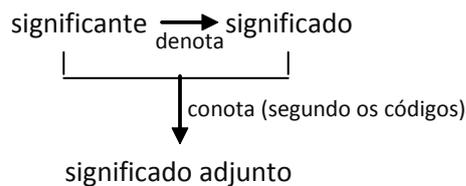
<sup>32</sup> Em sistemas significantes ou sintácticos é possível desenhar o código na sua plenitude pois é um código forte e resistente, já nos semânticos não vale o esforço pois é mais fraco e variável (quando estivesse feito já teria sido certamente alterado). Um campo semântico pode desmanchar-se com extrema rapidez e reestruturar-se num novo campo.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.69,70

«o significado (...) é um fenómeno de cultura descrito pelo sistema de relações que o código define como aceite por determinado grupo em determinada época»<sup>34</sup>



Em alguns sistemas semânticos a denotação é a classe das coisas reais a que o emprego do símbolo abarca (ex.: cão - todo o tipo de cão), ou seja, a extensibilidade do conceito, e a conotação é o conjunto das propriedades que devem ser atribuídas ao conceito indicado pelo símbolo (ex.: cão - 4patas), ou seja, a intencionalidade do conceito,<sup>35</sup> e por conseguinte, a soma de todas as unidades culturais que o significante pode reevocar institucionalmente à mente do destinatário<sup>36</sup>. Mas o que acontece no geral, é que um significante denota um significado (numa relação directa e unívoca), ou seja, ainda aberto a várias conclusões pessoais, e, por sua vez, conota outro significado adjunto (relação indirecta e variável segundo os códigos e outros factores), sendo este o fim do fenómeno de significação. Podemos concluir então que os significados denotativos (dedução) são definidos por um código e os significados conotativos (associação) por sub-códigos ou léxicos específicos. «A *denotação é a modalidade elementar de uma significação desligada do referente*»,<sup>37</sup> a conotação, pelo contrário, inclui-o. Conotações ideológicas, emotivas, por hiponímia, hiperonímia e antonímia, por tradução em outro sistema semiótico, por artifício retórico (metáfora,...), retórico estilístico ou por axiológicas globais as hipóteses são inúmeras.



Mas, voltando atrás, se temos um ser humano como receptor da mensagem, será que o mesmo recebe a mensagem do mesmo modo que a transmitimos e com o mesmo significado? Segundo Umberto Eco, o remetente e o destinatário não comunicam e recebem as mensagens com base no mesmo código pois «a mensagem como forma significante surge como uma forma vazia a que se podem atribuir os mais diferentes significados».<sup>38</sup> Ou seja, à comunicação não interessa a riqueza de escolhas possíveis que existe na mensagem-significante (a informação), interessa sim a sua redução quando a mesma é reportada a determinados léxicos e se transforma em mensagem-significado. Em suma, só existe

<sup>34</sup> *Idem - A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.35

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.22

<sup>36</sup> *Idem - As formas do Conteúdo*, 1974, p.43

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.36

<sup>38</sup> *Idem - A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.46

comunicação se remetente e destinatário possuírem os mesmos códigos, e ainda assim, se os léxicos e sub-códigos específicos não forem os mesmos ainda reside na mensagem alguma liberdade de interpretação.

Na teoria semiótica, o interpretante é o significado de um significante, entendido na sua natureza de unidade cultural ostentada através de outro significante para mostrar a sua independência (como unidade cultural) em relação ao primeiro significante.<sup>39</sup> O próprio uso da palavra interpretante realça a importância do par significado-intérprete (receptor e decodificador), da sua interdependência e das possibilidades que cada mensagem tem de ser interpretada segundo vários 'ângulos', dependendo dos grupos culturais aos quais pertence o receptor. Em termos peircianos, a teoria do interpretante permite-nos comunicar e identificar os significados como unidades culturais, expressas de forma significante.<sup>40</sup>

Atribuindo o homem sentido 'a tudo o que toca', manifesta a sua vontade e necessidade de atribuir significados ao seu entorno. E para ter um mundo dotado de sentido, a denotação não basta, «*deve ter componentes conotativas*».<sup>41</sup> Ainda assim, é preciso ter em atenção que «*a partir do momento em que existe sociedade, todo o uso se converte em signo daquele uso*»,<sup>42</sup> o que quer dizer que a anterior função conotada é denotada pois tornou-se convenção (se um objecto promove uma função, é porque em primeiro lugar a comunica, ou seja, já foi objecto de significação, mesmo sem ser usado).

É nesta liberdade e indefinição da mensagem que pode surgir o 'ruído'. O ruído é a perturbação do código (distúrbio que altera a estrutura física do sinal) e que pode resultar num fenómeno de comunicação incompleto ou confuso (residindo a questão do sinal ou não-sinal). A redundância (elemento que pode repetir a mensagem e dar-lhe mais segurança ou não) pode ter um papel nesse acontecimento. Quando existe ruído nas mensagens e as mesmas são recebidas (e emitidas) pelo homem, a mensagem torna-se ambígua (pois o homem supõe uma certa intenção). Aí gera-se o problema da indagação do que é esse ruído, uma mensagem simplesmente ambígua ou uma mensagem com função estética? De qualquer modo, o que se questiona nessa situação é o código.

### [ *a mensagem estética* ]

A mensagem com função estética consiste muitas vezes numa mensagem estruturada de modo ambíguo mas segundo um modelo que subverte o código principal. Pois toda a obra põe em crise o código, mas ao mesmo tempo potencializa-o transgredindo-o, e é assim que o integra e estrutura (segundo 'um novo código'). É que se o mesmo não existisse, correr-se ia o risco de a mensagem não ter ambiguidade produtiva, mas sim pura desordem e sem nenhum

<sup>39</sup> *Idem - As formas do Conteúdo*, 1974, p.19

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.20,21

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.45

<sup>42</sup> *Cf. BARTHES, Roland In ECO, Umberto - A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.190

sentido (sem lógica). Ou seja, existe um modelo estrutural do processo de fruio. Isto porque os elementos da obra em si já tem significado, mas todos ordenados (na composio) adquirem novos significados, assim como a própria articulao inclui significado (o idioleto). E essa articulao propositada  que desencadeia a aceitao e o repúdio, que são a base da dialéctica da compreensão da mensagem esttica.

A mensagem esttica obriga o observador a uma reflexão pois  em si própria auto-reflexiva. E  auto-reflexiva pois posso contemplá-la como uma forma que possibilita as várias experiências individuais. Mas para existir essa auto-reflexibilidade e esse modelo de estrutura torna-se óbvio que a mensagem tem de ser intencionada como fim primeiro, ou então não existe comunicao.

Concluímos então que a ambiguidade da mensagem, embora extremamente informativa pelas numerosas escolhas interpretativas a que nos sujeita, tem bases de obviedade. Sendo de notar que essa ambiguidade também existe por excesso de redundância (que provoca a tensão informativa), levando a um significado variável, e na transformao contínua das suas denotaes em conotaes, transformando os seus significados em significantes de outros significados. A obra transforma-se continuamente.

*«a mensagem esttica (...) realiza-se ao transgredir a norma (...) todos os níveis da mensagem transgridem a norma segundo a mesma regra»<sup>43</sup>*

**(O idioleto esttico - código privado e individual)**

Assim como noutras situaes existem diferentes níveis de informao<sup>44</sup>:

- nível dos suportes físicos \_verbal: tons, inflexões; visual: as cores, os fenmenos matricos; música: timbres, frequências e duraes temporais.
- nível dos elementos diferenciais no eixo da seleco \_ semelhanças e dissemelhanças; ritmos; comprimentos métricos; relaes de posio; formas.
- nível das relaes sintagmáticas \_relaes de proporo; perspectivas; escalas.
- nível dos significados denotados \_cdigos e léxicos específicos.
- nível dos significados conotados \_sistemas retóricos, léxicos estilísticos, repertórios iconográficos.
- nível das expectativas ideológicas \_como *connotatum* global das informaes precedentes.

Cada língua tem os seus códigos, assim como cada estilo/corrente arquitectónica também os tem. Assim sendo, para se perceberem essas mensagens em pleno e completar o processo comunicativo  preciso conhecer e perceber os códigos ou então são apenas significantes (formas vazias de significado) ou mesmo puro caos de significados desordenados e confusos. Embora seja essa lógica dos significantes que determina o processo aberto da interpretao, assim como a fidelidade ao contexto em que foi estruturada a obra. Fazendo com que a

<sup>43</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introduo  pesquisa semiológica*, 1968, p.58

<sup>44</sup> Cf. BENISE, Max In ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introduo  pesquisa semiológica*, 1968, p.57

mesma suscite em nós aquela impressão de riqueza emotiva, de conhecimento sempre novo e aprofundado. Ao considerarmos isto, a genialidade do individual só pode ser individuada após se ter codificado todo o codificável, individuando a inovação onde ela realmente exista.

*«a arte aumenta a ‘dificuldade e a duração da percepção’ (...) e o fim da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma percepção particular do objecto»<sup>45</sup>*

**(o efeito do estranhamento ao ‘desautomatizar’ a linguagem)**

### [ o objecto arquitectónico ]

*«os objectos arquitectónicos aparentemente não comunicam (ou, pelo menos, não são concebidos para comunicarem) mas funcionam»<sup>46</sup>*

Na mesma linha de pensamento, os objectos arquitectónicos não são apenas uma obra de arte, mas têm uma mensagem estética. Por outras palavras, o que faz da arquitectura uma ‘arte’ diferente das outras é a particularidade de para além de ter de comunicar um significado conotado (ou função segunda), tem de ter um significado denotado (ou função primeira). O que faz com que tenha de se apoiar em faixas maiores de redundância pois é ‘objecto de uso diário’.

*«o princípio de que a forma segue a função significa que a forma do objecto não só deve possibilitar a função, mas denotá-la tão claramente que a torne, além de manejável, desejável, orientando para os movimentos mais adequados à sua função, (...) [mas para isso precisa de] se apoiar em processos de codificação existentes (...) a forma denota a função só com base num sistema de expectativas e hábitos adquiridos, e portanto, com base num código»<sup>47</sup>*

A grande vantagem da arquitectura neste sentido e em relação à linguagem, como refere Giovanni Klaus Koenig, é que a Arquitectura é composta dos próprios veículos sígnicos que promovem os comportamentos. Não existe necessidade de estímulo preparatório pois o objecto estimulador está sempre presente.<sup>48</sup> Formas significantes, códigos elaborados a partir dos usos e modelos estruturais, significados denotados e conotados que se aplicam aos significantes com base nos códigos. Este é o universo semiológico em que se move a comunicação na arquitectura.

Outra das questões que se põe em relação à arquitectura é a de que embora a função primeira (uso) tenha de ser automaticamente possibilitada e promovida, é a função segunda

<sup>45</sup> ECO, Umberto - *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.70

<sup>46</sup> *Ibidem*, p.188

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.200

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.194

que atinge muitas vezes a importância maior. Por exemplo, a gruta é um abrigo da chuva mas funciona também como símbolo da família, de núcleo comunitário, de segurança. Será que aqui a segunda não é tão importante quanto a *utilitas* primeira? O mais imediato pode não ser o mais importante de facto. Outro exemplo é o caso de um trono, como referido por Eco, que não passa de uma cadeira ‘desconfortável’ (esquece a função ‘sentar comodamente’) para o rei se sentar com dignidade e símbolo do poder (realeza). A função conotada neste caso é a mais importante, embora aparecendo após o reconhecimento da ‘cadeira’. Voltando à arquitectura, interessa mais a segunda função no caso dos edifícios religiosos (funções sociais e ideológicas).

*«uma catedral gótica permite algumas das funções primeiras como ‘estar juntos’, mas comunica ao mesmo tempo alguns valores ideológicos, como ‘elevação ao céu’, ‘sentimento místico’, ‘difusão da luz como símbolo da presença divina’, ou então ‘recolhimento’, ‘deferência’ e assim por diante»<sup>49</sup>*

A usabilidade também abrange aqui a utilidade social, e não a de função no sentido estrito. Permite, confirma e patenteia a aceitação de convenções sociais por parte de quem as comunica e com ele comunica (a submissão a certas regras). O problema de qualquer código (e sobretudo o das funções segundas, ou seja simbólicas) é que o mesmo, está sujeito e dependente das *«convenções culturais e no património de saber de um dado grupo ou de uma dada época, determinados por um campo ideológico particular»<sup>50</sup>* (portanto mais restrito e curto) e congruente com ele. Mas no decorrer do tempo, de gerações e de léxicos os significados conotados do mesmo significante são diferentes. Os léxicos mudaram para melhor se identificarem com a sociedade e a época e a arquitectura acompanhou a mudança. O que quer dizer que edifícios aparentemente diferentes nas suas conotações podem ter sido construídos precisamente com os mesmos ideais. A forma significante é que se foi alterando, ou acomodando, para o mesmo significado, materializando a transformação. Assim como pode acontecer o inverso, ou seja, a mesma forma significante para significados diferentes.

Na arquitectura, a comunicação ocorre então não por dedução das qualidades essenciais (viga/estrutura, janela/contacto entre exterior e interior) mas por conotação das qualidades acessórias, essas sim sujeitas à cultura e a ideologias. Os misteriosos valores expressivos tão defendidos pelo modernismo conexos à natureza das formas não existem, ou melhor, não promovem a comunicação. Falta a dimensão retórica.

*«a [própria] expressividade nasce de uma dialéctica entre formas significantes e códigos de interpretação»<sup>51</sup>*

Para a análise do signo arquitectónico é necessário reparar na relação vertical, na relação

<sup>49</sup> *Idem - As formas do Conteúdo*, 1974, p.136

<sup>50</sup> *Idem - A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.204

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.207

horizontal, na relação com a parte de cima/baixo. Mas curiosamente, no caso da arquitectura ao invés da linguagem, são necessárias referências à época (o significante não se consome no instante da emissão). E os elementos que a constituem, isolados ou não, adquirem significados.<sup>52</sup>

Mas não são só as funções segundas que estão sujeitas a essas perdas, reestruturações, recuperações e substituições de vários tipos. As primeiras também são passíveis de perder o seu valor ou desencontro com a função efectiva. A prova destas situações no curso da história, ou passando de um grupo para outro, é o objecto de uso poder ser submetido às seguintes leituras:<sup>53</sup>

Primeiro: o Parténon, que perdeu a sua função primeira (pois já não tem uso, ou pelo menos como foi concebido), que mantém apenas a sua função segunda 'mais intacta' (ou numa proporção razoável).

Segundo: a cátedra ou lamparina antiga mantém ainda hoje a sua função primeira, de iluminação. Mas a segunda encontra-se profundamente alterada pois a sua rusticidade é objecto de decoração.

Terceiro: as pirâmides perderam a função primeira e quase todas as funções segundas, pois já não servem nem são sentidas como túmulos e muito menos se lembra o simbolismo astrológico/geométrico que tinha para os egípcios. Evocando apenas conotações literárias ou apenas um misticismo de uma civilização desaparecida.

Quarto: o *ready made* passou de objecto de uso a objecto de contemplação (da esfera da utilidade para a da arte) '...conota ironicamente o seu emprego em determinada época...'

Quinto: o berço alto-adigense perdeu a sua função primeira para passar a ser um porta-jornais e viu a sua decoração deformada e conotando algo diferente.

Sexto: a praça dos três poderes em Brasília, que não tem nem a função primeira nem a função segunda definidas ou precisas, viu as suas formas concavas e convexas assumidas como esculturas que apenas representavam maliciosamente, no caso de uma delas, '...uma grande tigela, onde os eleitos pelo povo devorariam as finanças públicas...!'

Modernidade, tolerância, estabilidade e 'elasticidade' permitem esse consumo de retóricas superficiais pois tudo é previsto e permitido (um *pastiche* que pouco a pouco perde todo o seu sentido não passando de formas e sistemas significantes). Um *re-styling* que permite uma rápida mudança dos códigos e sub-códigos das funções segundas mas mantém com mais 'estabilidade' os da função primeira. Nas ideias de Nietzsche, tornamo-nos narcóticos do conhecimento pois não renovamos.<sup>54</sup> A função primeira deve ser pensada doravante variável e a função segunda aberta pois é esse o caminho que a história tratará de significar

<sup>52</sup> *Idem - As formas do Conteúdo*, 1974, p.151-153

<sup>53</sup> *Idem - A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, 1968, p.208-210

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.212,213

sem previsão possível. Para evitar a ‘traição’, «*cabe ao arquitecto projectar funções primeiras variáveis e funções segundas abertas*». <sup>55</sup>

*«a Architectura não é um modo de mudar a história e a sociedade, mas um sistema de regras para dar à sociedade aquilo que ela prescreve à Architectura (...) é um serviço (...) a satisfação de uma demanda pré-constituída»*<sup>56</sup>

Mas por este caminho, a arquitectura não é arte, pois não propõe algo que surpreenda. Logo é uma retórica, ou seja, perde apenas um aspecto do discurso poético, que se apoia em faixas mínimas de redundância, tornando a arquitectura mais ‘afastada dos extremos’.

*«[Cria] relações de inexpectatividade que [não] se oponham a todos os sistemas de expectativas do código ou da psicologia dos ouvintes: codifica apenas as relações de inexpectatividade que, conquanto inusitadas, possam integrar-se no sistema de expectativas do ouvinte»*<sup>57</sup>

Precisa mesmo de o fazer pois o que a arquitectura enforma (o sistema de relações sociais, o modo de habitar e de estarmos juntos) não pertence à Architectura. A arquitectura parte, talvez, de códigos arquitectónicos existentes, mas, na realidade, apoia-se em outros códigos que não os arquitectónicos. *Le Corbusier* por exemplo fez-se sociólogo, político, higienista e moralista. Isto porque os significantes arquitectónicos pertencem à cultura arquitectónica, mas os significados (funções denotadas) não pertencem à sua linguagem, está fora dela, pertence a outros sectores da cultura estudados pela Antropologia cultural, Sociologia, Cinética e Proxémica.<sup>58</sup>

O arquitecto acaba por procurar «*um Ur-código de base, comum a todos, e sobre o qual irão elaborar-se novas soluções arquitectónicas*»<sup>59</sup>. O que aconteceu no modernismo foi precisamente o esquecimento da aplicação das faixas de redundância e não a tentativa por parte do arquitecto de se afirmar como agente da retórica. O código não lhe pertence e tal como na linguagem apoia-se em todos nós mas não pertence a nenhum de nós na totalidade nem em pequena parte. Como já foi dito, o arquitecto deve antecipar e acolher, não promover os movimentos da história, embora altere circunstâncias.

### [ *entre as dimensões da semiótica* ]

A semiótica, tal como foi definida por Peirce e seguida posteriormente por Charles Morris, está dividida em 3 níveis: a pragmática, a sintáctica e a semântica. A pragmática trata das

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.243

<sup>56</sup> *Ibidem*, p.222

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.77

<sup>58</sup> *Ibidem*, p.230,231

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.242

origens, usos e efeitos dos signos, a sintáctica trata da combinação dos signos, ou seja, a estrutura, já a semântica trata da significação dos signos em todas as suas modalidades de significar. Essas 'dimensões' da semiótica também têm um paralelo na análise da produção arquitectónica.

Na arquitectura a pragmática «*consiste em examinar todos os modos pelos quais a arquitectura, como sistema de signos, efectivamente afecta os que usam a construções*».<sup>60</sup>

Ora a arquitectura tem aqui um papel especialmente diferente pois envolve e actua em vários sentidos ao mesmo tempo e não apenas num único (como noutros sistemas de signos como a linguística que afecta sobretudo a visão ou a música que actua no domínio da audição).

A sintaxe, como o diz Saussure, é «*o arranjo de duas unidades no espaço [tais como uma coluna e uma arquitrave que] sugere uma relação sintagmática*»<sup>61</sup> mas se a coluna for dórica e a associarmos a outros estilos a relação é associativa. Alguns arquitectos acreditam que é possível explicar toda a arquitectura pelas regras que possibilitam agrupar os espaços individuais e esclarecem quais os tipos de planeamento que são possíveis. Peter Eisenman foi um deles e tentou trabalhar, à semelhança de Chomsky, ao elaborar regras geradoras ou transformadoras para o projecto da sua 'Casa II'. Na qual determinou primeiro a forma e as funções de cada espaço posteriormente. Repetiu esse método 'sintáctico' de elaboração do projecto na 'Casa III' e assim sucessivamente. Mas os arquitectos que tentaram construir uma arquitectura 'sintáctica' esbarraram na realidade tridimensional da expressão, pois as relações sintácticas são apenas a forma da expressão. Para a arquitectura significar, para ter a substância do conteúdo, não basta a relação vertical/horizontal e a relação com a parte de cima/baixo, embora seja parte integrante da construção do mesmo. São necessárias unidades culturais apropriadas ao grupo para o qual se desenha.

O que nos traz à dimensão semântica na arquitectura. Pois embora haja «*um contrato social entre todas as pessoas que falam inglês (...) [ou qualquer outra língua, ou sistema de signos] não existe um contrato social para o significado da arquitectura, e esta é uma diferença fundamental entre a arquitectura e a linguagem*».<sup>62</sup> Não existindo contrato, esse 'simbolismo' fica refém dos conhecimentos culturais de cada um e sem uma base comum conhecida para trabalhar. Assim sendo, não são imediatos, têm de ser apreendidos e ainda estão sujeitos a mudanças ao longo dos tempos e dos locais em que são usados. O que do meu ponto de vista não considero muito relevante, pois se o mesmo existisse, o mesmo teria igualmente de ser 'subvertido' ou trabalhado com vários níveis de significado de modo a não se restringir a uma mera construção nem se consumir no instante da observação.<sup>63</sup> Pois ao contrário da linguagem, é a ambiguidade de sentido que é produtiva, tal como na poesia.

<sup>60</sup> BROADBENT, Geoffrey - «Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitectura» In NESBITT, Kate (org.) - Uma Nova Agenda para a Arquitectura: Antologia teórica 1965-1995, 2006, p.146

<sup>61</sup> *Ibidem*, p.148

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.153

<sup>63</sup> Ainda que, não existindo contrato social, existem convenções sociais aceites por determinados grupos para determinados significados.

Como já foi dito na arquitectura, a comunicação ocorre não por dedução das qualidades essenciais portanto (viga/estrutura, janela/contacto entre exterior e interior) mas por conotação das qualidades acessórias (essas sim sujeitas  cultura e ideologias).



## A Memória Colectiva

A memória que constitui alguma importância para a presente tese não é de um carácter geral. Interessa sobretudo a memória social ou vivida, cristalizada pelo indivíduo, e não a histórica, abstracta e de certo modo impessoal. Esta distinção só por si acentua a importância das semelhanças no passar do tempo pois «*l'histoire s'intéresse surtout aux différences et aux oppositions*»<sup>1</sup>, aliás, colecciona as transformações em poucos anos, que é o oposto da memória colectiva, que se 'esforça' por colocar as semelhanças em primeiro plano (a substância dos seus pensamentos e conteúdos do grupo, esquecendo as relações com o exterior, e quando existem crises surge um novo grupo).<sup>2</sup>

A história esquece essas épocas sem mudanças, interessando-lhe mais as alterações e as oposições, as mudanças dos grupos sociais, que não tem dificuldade em encontrar pois é mais abrangente temporalmente (contrariamente à memória colectiva que atravessa um período não maior que a duração média da vida humana). A memória histórica começa então onde acaba a memória colectiva pois desliga-se de opiniões, dos grupos actuais e seus pensamentos e fixa-se em imagens e ordens de sucessão -mais abstractas.<sup>3</sup>

### [ *entre a memória colectiva e individual* ] a **sobreposição, evolução e correcção**

As nossas memórias não são 'estáticas' contrariamente ao que se possa pensar. Estamos constantemente a adaptar e a confrontar vários testemunhos. Comparamos e assimilamos

<sup>1</sup> HALBWACHS, Maurice - *La mémoire collective*, 1950, p.47

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.50

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.66,70

(reconhecemos – o eu imediato, o eu sensível e o eu lógico). Se essa impressão se apoiar nas nossas lembranças e nas de outra pessoa, ganha e guarda mais certezas (razão pela qual se apoia muitas vezes nas influências dos grupos aos quais pertencemos no momento). Nesse sentido, as nossas recordações do passado também são mediadas por reconstruções desse mesmo passado e pelo presente.<sup>4</sup>

*«ce que nous voyons aujourd’hui vient prendre place dans le cadre de nos souvenirs anciens, inversement ces souvenirs s’adaptent à l’ensemble de nos perceptions actuelles (...) Bien souvent, il est vrai, de telles images, qui nous sont imposées par notre milieu, modifient l’impression que nous avons pu garder d’un fait ancien, d’une personne autrefois connue (...) Ces images [qui] reproduisent inexactement le passé (...) corrigent et redressent nôtre souvenir, en même temps qu’elles s’incorporent à lui»<sup>5</sup>*

As imagens impostas pelo nosso meio modificam a nossa visão de factos ou pessoas, sejam elas fictícias ou mais exactas. O que quer dizer que as imagens actuais e as recordações se fundem (sendo as segundas a substância), o que prova que podem ser modificadas ou reinterpretadas ao longo do tempo, não constituindo assim um relato verídico dos factos.

*«Un cadre vide ne peut se remplir tout seul ; c’est le savoir abstrait qui interviendrait, et non la mémoire».*<sup>6</sup> Por mais reconstituições que me possam fazer, sucintas ou detalhadas, é o que acontece. Com o tempo vamos guardando a memória por períodos cada vez mais gerais (grupos), onde se destaca uma ou duas memórias, reforçadas quando confrontadas com experiências similares (outras reconstituições, livros...). E embora tenhamos o conteúdo (ou, nas palavras de Halbwachs, a substância) o resultado é uma realidade forjada, embora conservada por nós, sobre falsas suposições!

*«Image flottante, incomplète, sans doute et, surtout, image reconstruite (...) Un cadre ne peut produire tout Seul un souvenir précis et pittoresque. Mais ici, le cadre est étoffé de réflexions personnelles, de souvenirs familiaux, et le souvenir est une image engagée dans d’autres images, une image générique reportée dans le passé (...) le passé, tel qu’il m’apparaissait autrefois, se dégrade lentement. Les nouvelles images recouvrent les anciennes comme nos parents les plus proches s’interposent entre nous et nos ascendants lointains (...) mes souvenirs se renouvellent et se complètent»<sup>7</sup>*

## **[ ‘...’ ] ou a importância da experiência**

Mas a memória colectiva por si só não existe. Embora seja mais abrangente, poderosa e aglutinadora que as experiências individuais, repousa sobre as mesmas e sobre todos e cada

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.38

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.5,7

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.39

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.39,40

um dos indivíduos que a partilham. A sua origem encontra-se então na memória individual, que por sua vez tem origem na experiência individual (que precisa de estar lá em primeiro lugar). A evocação de um estado de consciência puramente individual, uma intuição sensível, que alguns chamam de resíduo sensível (1%) e que é a verdadeira evocação do passado (sendo o resto reconstrução).<sup>8</sup> Para isso, para que as nossas impressões se fixem num ‘suporte’, também é necessário que já sejamos um ser social (razão pela qual não nos lembramos da nossa infância (ou seja, os signos exteriores ainda não têm uma representação em nós, ainda não nos pertence, falta um interpretante, a nossa representação mental da realidade).<sup>9</sup>

*«un témoignage ne nous rappellera rien s’il n’est pas demeuré dans notre esprit quelque trace de l’événement passé qu’il s’agit d’évoquer»<sup>10</sup>*

A própria memória histórica também não constitui apoio para a nossa memória. Essa memória histórica só tem realmente valor nacional quando se perceberem as preocupações, os interesses e as paixões do grupo. Embora a marca seja para nós impessoal, já foi e pertenceu a um grupo, e é isso que faz com que marque tal dia e tal hora e é aí que nos devemos apoiar. Mas infelizmente é secundária pois, tal como no caso da memória colectiva, é o ‘primeiro passo’, a memória individual ou pessoal, que lhe dá valor. À semelhança da memória colectiva o que cimenta e acomoda a nossa visão, são as lembranças.

*«Ce n’est pas sur l’histoire apprise, c’est sur l’histoire vécue que s’appuie notre mémoire (...) il faudra bien alors que les souvenirs individuels soient d’abord là. Sinon notre mémoire fonctionnerait à vide»<sup>11</sup>*

Embora a maioria das lembranças do passado não adquiram significado no momento em que as vivemos, a verdade é que mais tarde poderemos descobri-las e povoá-las de sentido. As mesmas só ficaram gravadas no nosso espírito, permitindo essa significação posterior, porque já naquela altura, embora não compreendendo, apercebemo-nos da importância.

A memória individual muito dificilmente sobrevive. Quando essas memórias são mais confusas e menos distintas, essas lembranças que nos parecem pessoais, únicas e pensamos sermos os únicos a conseguir descobrir, distinguem-se das outras apenas pela complexidade das condições necessárias para as evocar. Trata-se apenas de uma diferença de grau. Pensamos tratarem-se de memórias individuais mas não passam de mais um caso de memória colectiva mais complexa e difícil de evocar. Existem então 2 pólos no nosso passado: os que respondem à nossa ‘chamada’ quando queremos e os que, pelo contrário, não obedecem à nossa chamada. Dos primeiros, que não oferecem resistência, são do domínio comum (mais familiares) ou mais acessíveis (tanto para nós como para os outros). O facto de parecerem

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.15

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.8

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.30

mais fáceis de representar, reconstituir ou relembrar (com maior unidade e aparentemente irreduzíveis) advém do simples facto que são os que partilhamos mais e com grupos mais próximos. São de ‘todo o mundo’, pois «*c’est parce que nous pouvons nous appuyer sur la mémoire des autres que nous sommes capables à tout moment, et quand nous le voulons, de nous les rappeler*». <sup>12</sup> Já os últimos, dos quais não conseguimos recordar-nos à vontade, esses são realmente os nossos e não dos outros. É por essa razão que nos custam a lembrar, pois só nós os vivemos e podemos conhecê-los (já não nos podemos apoiar nos outros).

*«Si étrange é paradoxal (...) comme s’ils ne pouvaient échapper aux autres qu’à la condition de nous échapper aussi à nos mêmes»*<sup>13</sup>

As recordações têm sempre uma relação com o meio colectivo. Aliás, a sucessão de lembranças, mesmo das mais pessoais, explica-se sempre por mudanças nas relações com o meio colectivo, transformações do mesmo, cada um à parte e no seu conjunto.<sup>14</sup> Nunca são tão simples quanto parecem. Na verdade têm uma multiplicidade de causas e influências e é por pensarmos que não está na dependência exclusiva de nenhuma dessa influências que nos parece tão pessoal e não parece vindo de nenhuma delas.

Não existem zonas vazias na nossa memória, apenas zonas de imprecisão, com poucos vestígios e que podemos recuperar com um empurrão. Pois para Henri Bergson,<sup>15</sup> o cérebro tem uma gigantesca memória escondida com tudo. Halbwichs não o contraria, apenas declara que não temos as imagens completas, mas encontram-se espalhadas pela sociedade todas as indicações necessárias para as reconstruir. Após zonas aparentemente desconhecidas nos serem explicadas, enraízam-se e deixam de se distinguir de outras.<sup>16</sup>

## **[ memória, grupos e significados ] os grupos como condicionantes dos outros dois**

Defendida até aqui a importância dos grupos para a permanência das memórias, não precisamos de testemunhos (presentes sob uma forma material e sensível, fisicamente) para evocar uma memória ainda que seja pertença de um grupo específico.<sup>17</sup> As memórias ou as experiências tornam-se memórias colectivas mesmo que estejamos sozinhos nesses acontecimentos. Localizamos a memória em relação ao grupo, ausente ou não, desde que consigamos identificar o grupo. Ou seja, colocando e transportando no nosso espírito do

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.22

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.24

<sup>15</sup> Filósofo e diplomata francês. Nasceu a 18 de Outubro de 1859 e morreu a 4 de Janeiro de 1941 em Paris.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.42

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.7

ponto de vista dos membros desse grupo.<sup>18</sup> Quando visitamos qualquer lugar, qualquer obra ‘fazemo-nos sempre acompanhar’ de outras ‘pessoas’, que não estão presentes fisicamente é certo mas que guardam um lugar no nosso pensamento ou raciocínio pois pensamos no que diriam ou disseram (nas suas opiniões), porque «*en réalité nous ne sommes jamais seuls (...) je ne puis dire que j’étais Seul, que je réfléchissais seul, puisque en pensée je me remplaçais dans tel ou tel groupe*».<sup>19</sup>

Mesmo quando guardarmos recordações da nossa infância, é pela presença da família (que localiza, espacialmente e temporalmente, e situa a memória). Quando a família não está presente, sem uma presença social, o contacto com o passado é directo mas curto (e sem localização, sem quadro temporal, espacial). Já no caso de a família estar ausente, fornece o quadro, ou seja, os nossos pensamentos têm uma eminente corrente social (ou reconhecemos a sua presença ou a sua ausência, a sua falta). Nos momentos de crise em que a família não está (todas as pequenas provas diárias pelas quais a criança passa ao lidar com o mundo dos objectos), a necessidade e o medo obrigam-nos a crescer e criam momentos de crise positivos para a memória, fazendo-o ‘participar’ num grupo diferente com mais responsabilidades e preocupações que o dele. Aí cruza duas ou mais séries de pensamentos, ligando-se a uma multiplicidade de grupos. As memórias de estar perdido mantêm-se por essa razão e porque a criança cria um medo ao povoar o lugar de inimigos imaginários.<sup>20</sup>

*«Le monde, pour l’enfant, n’est jamais vide d’êtres humains, d’influences bienfaisantes ou malignes»<sup>21</sup>*

O grupo onde estamos inseridos para além de condicionar a atribuição de significado a esta experiência e não àquela outra experiência (no âmbito das suas preocupações e das situações fora do normal) também condiciona a subsistência da memória. É necessário que não seja um grupo efémero ou incorremos no risco de não ganhar qualquer significado pois não chegamos a identificar-nos.<sup>22</sup> Tanto é assim que podemos não conseguir lembrar ou recriar esses sentimentos de ‘*déjà-vu*’ pois o grupo ao qual a outra pessoa pertencia já não existe materialmente, nunca mais pensamos nisso e já não temos modo de reconstruir essa imagem (importância do espaço, o envolvimento). Para a memória resistir, muitas vezes é necessário que o grupo ainda exista (memórias que temos sobre os outros grupos apoiam-se uma sobre as outras). O simples facto de abandonarmos um grupo pode fazer com que esqueçamos várias memórias, pois não estávamos completamente envolvidos (e vice-versa). Mas tanto podemos perdê-las e encontrá-las inteiras como podemos esquecê-las se estamos fora do grupo por muito tempo ou o mesmo já se tornou de certo modo estranho. Seria preciso

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.75

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.6

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.16-18

<sup>21</sup> *Ibidem*, p.18

<sup>22</sup> O Mesmo meio social e a mesma idade podem aproximar o modo como é criada a memória para duas pessoas diferentes. Uma espécie de afinidade.

recuar muito.<sup>23</sup>

*«Oublier une période de sa vie, c'est perdre contact avec ceux qui nous entouraient alors»<sup>24</sup>*

Mesmo que nos tentem recordar, afastando-nos do grupo, perdemos a relação com o mesmo (já não nos identificamos) em detrimento de outros, aos quais nos aproximamos mais e são mais actuais. E ainda que consigamos definir em termos gerais os grupos aos quais pertencíamos já não nos interessam e tudo nos afasta dos mesmos. As memórias ficam enfraquecidas por circunstâncias de afastamento (e vice-versa) e mesmo que consigamos evocar parte, já não tem o mesmo sentido.<sup>25</sup>

*«nous n'avons plus assez de force d'attention pour demeurer en rapport à la fois avec ce groupe et avec d'autres auxquels, sans doute, nous tenons plus étroitement et plus actuellement (...) nous nous éloignons et nous nous isolons peu à peu de certains milieux qui ne nous oublient pas, mais dont nous ne conservons nous mêmes qu'un souvenir vague (...) d'une part les témoignages des autres seront impuissants à reconstituer notre souvenir aboli ; d'autre part, nous nous souviendrons, en apparence sans l'appui des autres, d'impressions que nous n'avons communiqué à personne»<sup>26</sup>*

As nossas reacções emocionais a certos factos exteriores também dependem dos grupos. Embora sejam reacções pessoais, os nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais, têm igualmente a sua origem nos meios e circunstâncias sociais definidas pelos grupos aos quais pertencemos.<sup>27</sup> Podemos então dizer que a memória de grupo tem dois planos. No primeiro temos as memórias das experiências e eventos que envolvem (ou envolveram) o maior número dos seus membros e que resulta seja da sua própria vida, dos seus encontros com os grupos mais próximos, o mais frequentemente em contacto com o mesmo. Os que envolverem um número reduzido, produziram-se nos seus limites, e passam para segundo plano, constituindo por vezes um grupo mais pequeno. Aí, para se constituir, há identificações mútuas de experiências passadas de modo a constituir um pensamento comum após o sentimento da afinidade. A corrente do pensamento pode então mudar facilmente (segundo Halbwachs), unindo dois pensamentos colectivos num convergente, passando para um(s) em detrimento de outro(s). E quanto menos abrangente, menores são as situações que podem evocar essas memórias igualmente.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Esquecemos uma língua ao deixar de a falar pois também é um exercício de memória.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.10

<sup>25</sup> A memória colectiva e o sentido é uma pertença do grupo que subsiste mediante a existência da substância ou resíduo da memória individual.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p.11

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.13

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.20,21

*«chacune de ces deux influences est plus faible que si elle s'exerçait seule»<sup>29</sup>*

Como já foi dito anteriormente, apoiamos as nossas lembranças nas 'lembranças de outros' (lembrança colectiva), pois ganha e guarda mais certezas. Isto porque, segundo Halbwachs : *«D'une manière ou d'une autre, chaque groupe social s'efforce d'entretenir une semblable persuasion chez ses membres (...) dans la mesure où nous cédon sans résistance à une suggestion du dehors, nous croyons penser et sentir librement (...) avec une conviction qui paraît toute personnelle»*.<sup>30</sup> O que reforça ainda mais a permanência num dado grupo pois o mesmo mantêm esse 'esforço de assimilação de experiências' e temos necessidade de pertencer a grupos como seres sociais.

### **[ '...' ] os grupos e a reconstrução da memória**

Já referimos que os grupos são favoráveis para a manutenção de uma memória, logo memória colectiva. Mas na verdade, não só ajuda a evocar, como reconstrói. Embora tenhamos frequentemente uma ilusão de progresso e distanciamento contínuo no passar do tempo, na verdade existem mais semelhanças e proximidades. A evolução parece-nos mais rápida do que realmente é.

Isto porque, o passado é uma reconstrução de dados do passado com dados do presente. Os dados do presente, envolvendo testemunhos e raciocínios do presente, assim como relatos de grupos mais velhos, permitem manter as memórias tão completas, emprestando ideias de grupos mais novos.<sup>31</sup> O passado, tal como nos aparece pela primeira vez pelos nossos parentes mais longínquos, 'degrada-se' lentamente e as 'novas imagens', dadas pelos parentes mais próximos, sobrepõem-se às primeiras.

### **[ '...' ] os grupos e a manutenção de significado**

Pela mesma lógica, se os grupos são responsáveis pela manutenção da memória e a memória é importante para a criação de significados, também eles são responsáveis pela manutenção dos últimos. Se mudamos de grupo, muda a memória colectiva do mesmo, se muda a geração, também muda mas mais tenuemente, assim como as mudanças de significado. Por essa lógica, quanto mais tempo vivermos, maior é a duração da memória colectiva e mais lenta é a evolução dos códigos. Isto porque na arquitectura, os valores tem de ser mais estáveis para ser reconhecida, usada e vivida. Tal como é difícil dizer que um significado desapareceu, é difícil dizer o mesmo da memória colectiva.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.21

<sup>30</sup> *Ibidem*

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.38

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.47

Sendo um grupo não apenas uma ou várias figuras definidas, o que o constitui essencialmente é um interesse, uma ordem de ideias e de preocupações que particularizam e reflectem de certo modo as personalidades dos seus membros, uma ideologia. É de certo modo impessoal e, por conseguinte, são os elementos mais estáveis e comuns que fazem a substância do grupo.<sup>33</sup> Se não fossem estáveis seria difícil manter a unidade do grupo.

Revelam-se então duas possibilidades de organizar as memórias de um grupo: em torno de uma pessoa definida (e com o seu ponto de vista) ou no interior de uma sociedade grande ou pequena (com as suas imagens parciais). Ou seja, o indivíduo participa em dois tipos de memória. De um lado, no quadro da sua personalidade guarda as recordações (comuns aos outros) sob aspectos que lhe interessam (e que podem distingui-lo dos outros). Do outro, comportando-se simplesmente como membro de um grupo que contribui para a manutenção das mesmas e de modo impessoal (pois interessam ao grupo principalmente). A memória individual pode apoiar-se na colectiva e confundir-se com a mesma completando as suas lacunas. A memória colectiva envolve as individuais mas não se confunde com ela. Deixa-se penetrar pelas memórias individuais mas apenas ao alterá-las e recolocando-as segundo as suas leis.<sup>34</sup>

### **[ a memória e os objectos] ou a importância do quadro espacial**

*«il existe à chaque époque un étroit rapport entre les habitudes, l'esprit d'un groupe et l'aspect des lieux où il vit»<sup>35</sup>*

Pode dizer-se que a memória colectiva é o *locus* de ancoragem da identidade do grupo, ou seja, da cultura do grupo, e a cultura é definida como uma organização de padrões simbólicos através dos quais a experiência individual adquire um significado colectivo. Logo, também a memória pode ser considerada um sistema cultural articulado de atribuição de significado.<sup>36</sup> Ou seja permite-nos atribuir significado ao mundo em que vivemos. Assim sendo, faz todo o sentido a observação de Auguste Comte de que : *«l'équilibre mental résulte pour une bonne part, et d'abord, du fait que les objets matériels avec lesquels nous sommes en contact journalier ne changent pas ou changent peu, et nous offrent une image de permanence et de stabilité»*.<sup>37</sup> Pois se a memória fixar parte da sua cultura na definição espacial do mundo que o envolve, se houver instabilidade a âncora da memória é ameaçada.

Está visto que a cultura e os nossos gostos aparentes na escolha da disposição dos objectos

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.76

<sup>34</sup> *Ibidem*, p.26

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.36

<sup>36</sup> PERALTA, Elsa - *Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica*, 2007, p.6,16

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.83 - Isidore Auguste Marie François Xavier Comte foi um filósofo francês, fundador da Sociologia e do Positivismo. Nasceu a 19 de Fevereiro de 1798 em Montpellier e morreu a 5 de Setembro de 1857 em Paris.

que nos rodeiam se explicam em grande parte pelos laços que estabelecemos com os grupos aos quais pertencemos (sensíveis ou invisíveis). Eles são a materialização dessa estrutura e dessa vida em sociedade.<sup>38</sup> Alguns grupos inclusive, ao estar incessantemente em contacto com estes lugares, confunde a sua vida com a das coisas e deixa de se interessar pelo que se passa fora do seu círculo mais próximo e fora do seu horizonte mais imediato (grupos urbanos). Existe um apego e atenção desigual em relação aos aspectos materiais da cidade (ruas, prédios e casas) em detrimento de outros eventos nacionais, religiosos e políticos. Uma certa passividade. Razão pela qual em algumas vilas mais pequenas, o modo de vida e as tradições viveram fora das grandes correntes.<sup>39</sup>

Justifica-se assim o facto de a cidade ter uma evolução ainda mais lenta que os grupos e permite reconhecer até que ponto, dentro dos mesmos, a memória colectiva se apoia em imagens espaciais para se organizarem.

*«Supprimez, maintenant, supprimez partiellement ou modifiez dans leur direction, leur orientation, leur forme, leur aspect, ces maisons, ces rues, ces passages, ou changez seulement la place qu'ils occupent l'un par rapport à l'autre. Les pierres et les matériaux ne vous résisteront pas. Mais les groupes résisteront»<sup>40</sup>*

Para essa resistência se manifestar, tem de emanar de um grupo. Pois individualmente não tem forças para manter (não afecta uma colectividade). Seria absorvido por outro grupo pela sua própria necessidade como ser social. Já o grupo pode recuar mas passo a passo, pois *«la vie populaire d'autrefois ne recule que pas à pas»*.<sup>41</sup> Se esses locais desaparecessem não era só o local, mas também o ritmo e alguns negócios de outros tempos (um modo de vida e de pensar). Aliás, a localização espacial de determinada pessoa já informou sobre os seus outros grupos por exemplo na Idade Média em relação ao estatuto, profissão e condições financeiras (mas depois da Revolução em França e Inglaterra todos os cidadãos passaram a ser iguais perante a lei e os impostos, havendo uma maior uniformidade e menos distinções entre os grupos). As próprias profissões agrupavam-se em locais definidos, zonas da cidade, tinham uma base espacial bem definida. Agora podemos apenas reparar na diferença ainda visível mas da habitação para a indústria, escritórios e lojas, assim como da pobreza ou riqueza. O que demonstra que *«c'est bien sur un fond spatial que se dessinent [quelques uns de] ces petits groupes économiques»*.<sup>42</sup> Aliás, não existe memória colectiva que se desenvolva sem um quadro espacial. Assim como, talvez, também podemos dizer que não existem espaços que não se sujeitem aos pensamentos e percepções de indivíduos mediados por uma memória colectiva seja ela de que grupo for. O espaço é uma realidade que dura e é ele que permite, como já vimos, em primeiro lugar recuperar o passado, conservando-o nesse meio material

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.84

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.86

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.87

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.88

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.92

que nos envolve.<sup>43</sup> É 'ele' que 'evoca' a lembrança!

*«il y a autant de façons de se représenter l'espace qu'il y a de groupes»<sup>44</sup>*

Será que podemos então dizer que destruir o meio material como é conhecido por determinado grupo é destruir a sua memória? Provavelmente. Cada sociedade 'corta' o espaço à sua maneira sempre seguindo as mesmas linhas de modo a constituir um quadro fixo onde possa encerrar as suas lembranças. O espaço, geográfico ou não, é portanto extremamente importante para a memória, pois nunca saímos dele e é o único suficientemente estável ao não envelhecer e não perder partes.

### **[ a 'morte' da memória colectiva ] ou o problema da 'uniformização' e grandes grupos**

A memória colectiva, ao seleccionar no passado o que considera importante para o indivíduo e para a colectividade, organizando e orientando esse material segundo um sistema de valores inquestionáveis, sobrepõe-se à procura de verdade do acontecido. Esta claro que num fenómeno de desnaturalização como este, ao serviço de um grupo demasiado abrangente e/ou liderado por certos elementos, pode levar a uma manipulação do pensamento que se tem do passado, do presente e portanto, levar a uma certa destruição de identidade cultural mais rica.

*«não parece haver dúvidas que se tem vindo a construir uma memória colectiva institucional pobre e redutora, porque silencia o valioso contributo do registo testemunhal e das múltiplas e contraditórias narrativas que comprometem a sua tendência hegemónica, quando não manipulativa»<sup>45</sup>*

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.93

<sup>44</sup> *Ibidem*, p.104

<sup>45</sup> CRUZEIRO, Maria Manuela - *Memória individual / memória colectiva: conflito e negociação*, 2009







