

Rafael Urano
Frajndlich

P

ÓRTICOS, LETREIROS, LAREIRAS

Le CORBUSIER e ROBERT VENTURI,
SOBRE SIMBOLISMO e VELOCIDADE
NO MODERNISMO

RESUMO

Este artigo procura investigar a leitura que o arquiteto Robert Venturi faz de alguns traços da obra de Le Corbusier, para conceber suas considerações sobre arquitetura e comunicação.

Para isso, foram estudadas, de modo breve, as maneiras como Le Corbusier já fazia uso, em sua obra, de algumas categorias que, posteriormente, seriam atribuídas, excelentemente, aos ditos pós-modernos: a retórica, a alusão, a memória dos centros históricos e dos interiores decorados.

Tendo em vista a obra geral do arquiteto suíço, é certo que essas categorias aparecem somente nas entrelinhas de seu projeto modernista de reorganização das cidades. Entretanto, uma leitura de minúcias revela alguns temas – especificamente o interesse de Corbusier nos monumentos de Paris, seus pórticos desenhados na *Ville contemporaine* (1921), e a lareira com motivos surrealistas na cobertura *De Beistegui* (1929) que seriam objeto de pleno interesse para historiadores e arquitetos da década de 1960. Justamente, nessa recuperação de traços obscuros de Corbusier, Venturi posiciona alguns de seus temas, especificamente em suas soluções residenciais, privilegiando – e, em alguns casos, mesmo exagerando, a imagem chaminé, duplicando sua altura ou colocando-a como grande ordenadora da planta.

Todo esse debate será estudado tendo, como pano de fundo, escritos recentes que realizam um balanço crítico das rupturas engendradas pela dita arquitetura pós-moderna com os modernismos. Fazendo uso de considerações de Andreas Huyssen, Paul Virilio e Beatriz Colomina, entre outros, procurou-se ora delimitar, com maior clareza, a fronteira entre essas duas correntes do século 20, ora diluir seus contornos, revelando semelhanças que, eventualmente, fazem-nas indissociáveis.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura moderna, Le Corbusier, Robert Venturi, pós-modernismo.

PÓRTICOS, LETREROS, HOGARES

LE CORBUSIER Y ROBERT VENTURI,
SOBRE SIMBOLISMO Y VELOCIDAD EN
EL MODERNISMO

RESUMEN

Este artículo busca investigar la lectura hecha por el arquitecto Robert Venturi de algunos rasgos de la obra de Le Corbusier, para forjar sus consideraciones sobre arquitectura y comunicación.

Para eso se ha estudiado, de manera breve, el modo como Le Corbusier ya usaba, en su obra, algunas categorías que posteriormente serían atribuidas excelentemente a los arquitectos llamados postmodernos: la retórica, la alusión, la memoria de los centros históricos y de los interiores decorados. Observando la obra en general del arquitecto suizo, es cierto que tales categorías se evidencian tan sólo en las entrelíneas de su proyecto modernista de reorganización de las ciudades. Sin embargo, una lectura de detalles, revela algunos temas que serían objeto de pleno interés para historiadores y arquitectos de la década del sesenta, específicamente el interés de Le Corbusier por los monumentos de París, sus pórticos diseñados en la Ville contemporaine (1921), y el hogar con motivos surrealistas en la residencia De Beistegui (1929).

Es exactamente en esa recuperación de rasgos oscuros de Le Corbusier, que Venturi basa algunos de sus temas, específicamente en sus soluciones residenciales, privilegiando y en algunos casos exagerando la imagen de esta, duplicando su altura, o poniéndola como la gran ordenadora de la planta. Todo ese debate será estudiado teniendo en cuenta los escritos recientes que hacen un balance crítico de las rupturas engendradas por la llamada arquitectura postmoderna, con los modernismos. Tomando las consideraciones hechas por Andreas Huyssen, Paul Virilio y Beatriz Colomina, entre otros, se intentó, por un lado, delimitar con más claridad la frontera entre esas dos corrientes del siglo 20, y por otro diluir sus contornos, revelando semejanzas que eventualmente las hacen indisociables.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura moderna, Le Corbusier, Robert Venturi, postmodernismo.

GATES, BILLBOARDS, FIREPLACES

LE CORBUSIER AND ROBERT VENTURI
ON SYMBOLISM AND VELOCITY

ABSTRACT

This article investigates Robert Venturi's reading of some aspects of the work of Le Corbusier that were useful for Venturi's own theories on architecture and communication.

This paper's author studied how Le Corbusier's projects show some design approaches that would be moreover attributed to the so-called post-modernists, such as rhetoric, allusions, the memory in the historical centers and the decorated interiors.

From a general perspective of the Swiss architect's work, these characteristics appear only between the lines of the modernist intent of redesigning cities. However, details of some projects reveal some aspects – such as Le Corbusier's interest in Paris monuments, the grand gate in the sketches to *La Ville contemporaine* and the surrealist-like fireplace at the *De Beistegui* penthouse – which would be of great interest to historians and architects of the 1960s.

Those obscure spots of Le Corbusier's work are acknowledged in Venturi's themes, like Le Corbusier's recurrent interest in making the fireplace a special part of his residential projects, sometimes doubling its size or organizing the whole plan of the house around it.

The backdrop of all this architectonic discussion is that some recent critical studies on the ruptures were perpetrated by post-modern architecture with the modernisms. Supported by the writings of Andreas Huyssen, Paul Virilio, Beatriz Colomina *et al.*, this study set out to better delineate some of the borders that separate those two main trends of the art of the 20th century and to blur their differences, revealing similarities that make them disassociated, as well.

KEY WORDS

Modern architecture, Le Corbusier, Robert Venturi, post-modernism.

“E, num desejo terrível, súbito, violento, inconcebível,
Acelero...”

Fernando Pessoa

Em 1921 Le Corbusier ensaia, pela primeira vez, como deverá ser uma cidade moderna. Sua Ville Contemporaine é justificada como a mais sofisticada resposta da técnica para dois problemas concretos que assolavam as capitais européias: o crescimento populacional nos grandes centros e o intenso tráfego de automóveis nas ruas históricas. “As grandes cidades atuais vivem sobre suas construções antigas datando de antes da ascensão fulminante de suas curvas de população e tráfego.”¹

Não estão explícitos no texto temas que Corbusier defenderá em seus outros projetos urbanos, como a demolição de bairros inteiros de cidades históricas: a cidade contemporânea paira sobre um neutro território plano. Outros aspectos comuns aos projetos urbanísticos de sua carreira já estão, entretanto, presentes: grandes arranha-céus comerciais no centro, ilhados por parques e longas superquadras residenciais, com blocos longos de seis andares de gabarito. Nada de ornamentação ou obeliscos nas áreas comuns: tudo parece ser feito com concreto e vidro. Os espaços entre blocos possuem algumas tipologias diferentes, mas nunca estabelecem uma direta hierarquia entre si. O croqui de Corbusier apresenta a arquitetura dentro da cidade em uma retórica de conjunto: as partes não dizem mais que o todo.

Em meio a essa organização uníssona ouve-se um pequeno ruído: em primeiro plano, na entrada da cidade pelo jardim inglês, um enorme pórtico se posiciona na esplanada de diversas vias. Não existe no texto nenhuma citação acerca de sua função prática, mas sua presença significa algo estranhamente fora de lugar: contrastado com o ascetismo de suas vias e edifícios, a cidade contemporânea possui um *símbolo* de limite, uma entrada sinalizada (Figura 1).

(1) JEANNERET, Charles Edouard, dito “Le Corbusier”, “Une Ville Contemporaine” in: BOESINGER, Wilhelm, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, œuvre complète v. 1, 1910-1929. Zurique: Les Editions d’Architecture, 1947, p. 35.

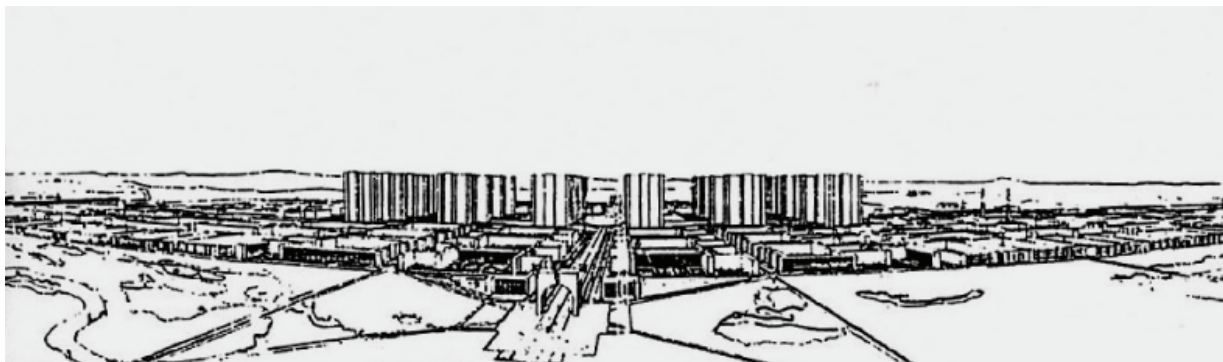


Figura 1: Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922

Fonte: BOESINGER, Wilhelm. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*. Œuvre Complète. Zurique: Les Editions d’Architecture, v. 1, 1947

(2) JEANNERET, Charles Edouard, *Urbanisme*. Paris: Les éditions G. Crès & Cie, 1925, p. 266.

(3) Como sintetizou Gilles Jeannot, ao escrever sobre a admiração que Corbusier tinha por Paris: “A comparação dos diferentes planos de urbanismo são interessantes, entretanto, por revelar a aproximação racionalista do urbanista. Em 1922, ele trata de um problema abstrato, uma cidade de três milhões de habitantes. Em 1925, ele insere o modelo obtido sobre Paris. Do mesmo modo, em 1935, ele publica *La Ville Radieuse* e aplica seus princípios ao caso parisiense em 1937. Por outro lado, um outro aspecto emerge desta justaposição: a fascinação de Corbusier diante dos monumentos. No *Plan voisin*, ele preserva sobre a praça central os *Portais* de Saint Dennis e Saint Martin; no plano de 37, ele valoriza, hora a circulação, a rota triunfal do Louvre até o Arc du Triomphe e além. A Paris que lhe interesse não é a da cidade industrial, mas da cidade administrativa, o lugar do poder que pode se condensar nos monumentos. Esse fascínio parece ser inscrito em toda sua obra.” JEANNOT, Gilles, “Le Corbusier et Paris” in: *Vingtième Siècle, Revue D’histoire*, n. 17, janeiro-março de 1988, p. 109.

Poder-se-ia levantar o valor simbólico e opulento das torres alinhadas ao centro da cidade, mas tal retórica advém de função urbanística dessas construções no adensamento do centro, livrando o espaço verde nas superquadras: o simbolismo é secundário ao seu uso. O pórtico, por outro lado, tem uma presença estritamente delimitadora, separando a obra humana da natureza. Como estrutura sem uso, sua fruição é para ser feita de dentro do veículo, realiza-se na passagem. Sua escala é a da visão de longe, ao logo da autopista, como um pequeno ponto que cresceria até engolir o veículo para dentro da cidade moderna.

É possível deixar-se levar pelo exercício de ver como esse pórtico, na ocasião da expansão da cidade contemporânea, tornar-se-ia uma baliza que separa as novas construções da matriz central. Se o pensamento eminentemente calcado no apriorístico elenco das necessidades do homem universal norteou o projeto, esse pequeno ruído dá lugar à memória, à lembrança, ao limite, contrapondo-se como uma referência *histórica*. Soma-se a essa contraposição a posição do arco no nó de uma estrela viária, em direta citação ao Arco do Triunfo, monumento comemorativo das vitórias do exército de Napoleão. Paris é continuamente citada no memorial do projeto, cujos problemas são todos considerados e resolvidos na *Ville Contemporaine*. O urbanismo da cidade para três milhões de habitantes tem, em Paris, um duplo oculto: o pórtico referencia a cidade em diálogo com a *tradição* da capital francesa, apresenta-se como símbolo de suas realizações.

Coerentemente, no *Plan voisin*, Le Corbusier implanta, em Paris, seu urbanismo, prevendo a demolição da grande parte de sua margem direita para comportar torres comerciais. O adensamento da cidade nesses novos edifícios, se, em primeiro plano, tem a função de resolver os problemas metropolitanos de crescimento da capital francesa, tem, como segundo aspecto, viabilizar uma preservação maior das partes eleitas por Le Corbusier como “históricas”. O lugar do centro preservado tem sua participação encerrada do ritmo veloz das séries industriais. Ao justificar seu *Plan voisin* para Paris, Le Corbusier tece um pequeno panorama que parte da cidade medieval, em torno da *Île-de-France*, na Catedral de Notre Dame, sucedendo-lhe o Louvre, os Inválidos, o Panteão, a Torre Eiffel, como espaços que, livres das massas e dos carros, voltarão a ter feições de uma cidade tranquila, livres do tráfego de alta velocidade. “O *Plan voisin* toma de volta posse do eterno centro da cidade.”² Esses monumentos e seu tecido citadino inicial devem ser separados dos tempos das torres de vidro, da dinamização do tecido ortogonal voltado para o automóvel, no qual os trabalhos seguiriam outro ritmo.³

Tais inquietudes com o passado urbano permanecem ao longo da carreira do urbanista. Nos *Plan obus* para Argel, o desenho deixa de ter a concisão de componentes e zoneamentos bem delimitados e passa a apresentar construções de grandes dimensões a concorrer com a própria geografia da cidade. Um grande edifício laminar costeia a baía de Argel, contendo habitações e lojas em uma grelha estrutural pré-fabricada. A cobertura do edifício é a própria autopista, cujo fluxo de veículos liga a nova intervenção com a colina de Fort l’empereur, onde está o centro histórico da cidade. Nela, a lâmina habitacional deixa de existir e a autopista se nivela à altura da montanha, cruzando o centro. À colina, torres comerciais não circundam o centro histórico sem nele interferir: conectam-se pelo alto por uma grande passarela, que sobrevoa as construções antigas. Tafuri, ao

(4) TAFURI, Manfredo, *Machine et memoire: La città nell'opera di Le Corbusier 2*, Casabella, junho de 1984, p. 46.

(5) É preciso ressaltar que a relação com as edificações do passado é um ponto nodal nos textos sobre *arquitetura* de Le Corbusier, então como uma discussão sobre a forma: “*Nessa época de ciência, de luta e de drama em que o indivíduo é violentamente sacudido em cada hora, o Parthenon nos aparece como uma obra viva, repleta de grandes sonoridades. A massa de seus elementos infalíveis dá a medida daquilo que o homem absorvido por um problema definitivamente formulado pode atingir em perfeição.*” JEANNERET, Charles Edouard, dito LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 99. É intenção deste ensaio, entretanto, privilegiar os sinais discretos de uma preocupação com a história nas obras *urbanísticas* do autor suíço, de modo a permitir compreender melhor a complexidade com que ele via esse tema.

(6) COLQUHOUN, Alan, “Review”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 1, v. 49, março de 1990, p. 96.

escrever sobre o *Plan obus*, pondera acerca de sua postura em relação à história, afirmando: “*A casbah não é um modelo reproduzível. Esta é símbolo do repousar perfeito em um ventre materno, na plenitude do acolhimento, da humanidade capaz de recordar, ao menos, o tempo da felicidade. O tempo da casbah é um eterno presente. Aquele da ‘nova Algéria’ é o tempo do absoluto desarraigamento de todo aqui e agora, o tempo das feridas não suturáveis, da ultrapassagem que faz impossível toda demora: o tempo em que a felicidade não é sequer recordável. (Não há ‘tempo’ para recordar.) Por causa disto, as duas estruturas, ambas solidárias, são postas em confronto. Entre elas não pode existir colóquio, nem choque, ao limite. O vazio que se abre sob a ponte que lhes divide é resíduo visível do espaço insondável que ocupa a fratura gerada pela monumental diferença posta em cena por Le Corbusier.*”⁴

Na obra de Corbusier é tema a tortuosa conciliação entre vanguarda e o passado. O pórtico da Ville, os monumentos de Paris e a ponte de Argel, bastante distintas, entretanto, guardam um discurso comum: se existe, na modernidade, lugar para a contemplação e a memória de tempos passados, ele só pode estar reservado à margem da utopia.

Com efeito, nesses projetos de reordenação global serão continuamente permeados por uma espécie de mensagem cifrada, a lembrar que mesmo as mais ousadas tentativas de desenhar o futuro terão de acertar suas contas com as épocas anteriores. É ocioso afirmar que o urbanismo de Le Corbusier não tem, nas linhas mestras de seu discurso, tal alerta; prevalece a teleologia clara de reordenação racionalista da vida nas cidades, que, afinal, é a grande contribuição do *corpus* de seus textos e projetos⁵. A história da arquitetura somente se ateria a esse “outro lado” do arquiteto suíço na ocasião dos debates acerca de uma pretensa *crise* dos postulados das vanguardas. Os grandes bairros operários, pouco a pouco, foram, consensualmente, criticados como ineficientes na tarefa de oferecer melhores condições ao desenho das cidades, as metrópoles cresceram para muito além da ordem de grandeza de três milhões de habitantes e pouco o urbanismo da *Carta de Atenas* pôde interferir na especulação imobiliária, nas autoconstruções na periferia. Aos meados dos anos 60, a utopia, estimulada pelas virtualidades da indústria, era vista com ceticismo em suas concretas possibilidades de realização.

As críticas e elogios a Le Corbusier tiveram uma virada na ocasião de sua morte em 1965. Na comemoração do centenário de nascimento de Corbusier, Alan Colquhoun faz uma revisão bibliográfica das principais aproximações teóricas do arquiteto, na qual revela como os anos 60 são palco de uma nova abordagem historiográfica do suíço. “*Fossem os comentadores de seu trabalho [de Le Corbusier] simpáticos ou antagônicos, eles tendiam a medir-se contra o mito que o próprio criou na Oeuvre Complete. Em torno do ano de sua morte em 1965 outro tipo de comentário começou a se desenvolver, que não procurava diminuir Le Corbusier como uma figura histórica, mas que não obstante tentou coloca-lo no contexto cultural geral e a ler o seu trabalho de maneira menos passional, vendo-o como uma figura que não somente fez história, mas também foi por ela feito.*”⁶

Esse despreendimento ter ocorrido nos anos 60 não deve ser creditado somente à morte do autor. Diversas correntes em arquitetura estiveram dispostas a conduzir suas práticas profissionais rompendo com os postulados principais lançados pelo dito urbanismo modernista do entreguerras, rotulados com a

imagem das vias largas, altas torres e superquadras de Le Corbusier. Entretanto, não se pode dizer que essas gerações posteriores negaram *in toto* a obra do arquiteto suíço: mesmo os mais críticos aos seus postulados buscam, dentro de sua obra, contradições, vezes em segundo plano, complexidades que fugiriam do discurso principal do arquiteto. As pesquisas de caráter filológico dos arquivos de Corbusier (pela *Fondation Le Corbusier*) reforçaram essas novas abordagens; os desenhos e registros dos processos do escritório do arquiteto suíço concedeu novos contornos à imagem que se fazia do profissional. “O lado dionisiaco”, escreveu Colquhoun, “é uma das revelações dos desenhos da *Fondation [Le Corbusier]* que mostram o quão inábeis eram suas primeiras idéias quando em busca de novas soluções com orgânicas e funcionais analogias”⁷.

Na soleira de entrada do dito *pós-modernismo*, portanto, descobertas filológicas e um desejo revisionista estiveram ladeados para a abertura de novas possibilidades interpretativas da obra de Le Corbusier. A exposição dos desenhos, dos processos escondidos, das obras ocultas por Le Corbusier, foram todas contribuições as quais, se, por um lado, desmistificaram o lado mais conhecido de sua obra, do racionalismo, dos postulados modernistas, pelo outro fizeram com que os arquitetos e historiadores favorecessem, em seus estudos, a visão desse Corbusier retórico, afeito a mensagens de entrelinhas.

Na conclusão de seu texto *Mapping the postmodern*, Andreas Huyssen pondera acerca das reais rupturas que as tendências americanas, a partir de 1960, tiveram com os artistas modernos, posicionando o debate no campo da tradição. “A sensibilidade ao tempo do pós moderno é diferente da dos modernistas e vanguardas, precisamente quando toca a questão da tradição cultural e conservação mais fundamentais como uma questão estética e política. Nem sempre fazem isso de modo bem sucedido e frequentemente de maneira exploratória. Não obstante, meu principal ponto acerca do pós modernismo contemporâneo é que este opera em um campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massa e alta cultura, na qual os segundos termos não mais são privilegiados sobre os primeiros.”⁸

Conforme o alemão, portanto, as correntes artísticas americanas da segunda metade do século 20 atualizam a questão entre as inovações das vanguardas em sua tensão com as tradições precedentes. Desse modo, não se trata de opor uma categoria à outra, como comumente se acusa o pós-modernismo, mas de privilegiar os modos pelos quais elas se relacionam. A tradição, eminentemente criticada nos ensaios desses primeiros modernos (Le Corbusier, inclusive), surge no texto como algo estratégico e caro para Huyssen. Referindo-se a Walter Benjamin em suas *Teses sobre a filosofia da história*, tal retomada tem exposto seu valor “combativo”. “Em cada época é preciso tentar arrancar mais uma vez a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela.”⁹ Citando Benjamin, Huyssen retoma uma noção de temporalidade na qual todo ato no presente apresenta-se como chance de atualização de um passado perdido, fugidio.

Passado e presente se determinam: na distância inalcançável existente entre um e outro abrem-se as portas para sua ampla gama de significados. Alcançar o instante tênue em que o presente se dilui no passado e o passado no presente é tarefa em que a tradição se torna o alvo de disputa. Redime, dessa maneira, algumas das ditas correntes “pós-modernas” como detentoras de um poder atualizador daquele ímpeto das vanguardas.

(7) Idem, p. 101.

(8) HUYSEN, Andreas, “Mapping the Postmodern”, *New German Critique*. Durham: Duke University Press, n. 33, p. 48, 1984.

(9) BENJAMIN, Walter, “Teses sobre a filosofia da história”, citado por HUYSEN, Andreas, “The search for tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s”. *New german critique*. Durham: Duke University Press, n. 22, 1981, p. 23.

Por outro lado, existe, na menção aos períodos passados, o risco de reinvestir-se na “história dos vencidos”. Ao filósofo berlinense, apresentam-se duas maneiras de intuir-se, no presente, do passado: uma que procura organizar os fatos e eventos, concatená-los tal como aconteceram, relacionando suas relações de causa e efeito, de maneira a explicar, ponto a ponto, como o presente se constituiu. A essa prática, Benjamin chama, depreciativamente, de historicismo. Sua antítese, com efeito, é a “historiografia materialista”, que terá menos interesse em conhecer o passado em sua factualidade tanto quanto em buscar nele significados perdidos, de modo a fazer-lhes vivos no presente. Na historiografia materialista, Benjamin deposita suas esperanças. *“Aquele que professa o materialismo histórico”, escreveu o berlinense, “não pode renunciar à idéia de um presente que não é passagem, mas que se mantém imóvel no limiar do tempo. Esta idéia define precisamente o presente no qual ele escreve a História para si próprio. O historicista compõe a imagem ‘eterna’ do passado, o teórico do materialismo histórico faz desse passado uma experiência única no seu gênero. (...) Mantém-se senhor de suas forças: suficientemente para fazer saltar o conteúdo da história”¹⁰.*

Eternidade homogênea contra a visão de os conteúdos do passado serem passíveis de uma atualização, que os tire do conformismo e tragam-nos de volta como salto de conteúdo na história.

A leitura de Corbusier da tradição será feita na chave desse historicismo homogêneo. Seus escritos são depreciativos acerca das categorias arquitetônicas responsáveis pela identidade cultural na cidade: a ornamentação dos edifícios, as técnicas construtivas regionais, a grandiloquência de mansões com seus telhados e citações ao passado – sejam elas fiéis ou não, basta recordar nos arabescos e motivos chineses espalhados pela Europa. Se, na cidade moderna, será permitida a contemplação do passado a distância, certamente Corbusier será mais radical ao escrever sobre sua célula mãe: a casa¹¹. *“A casa não será mais essa coisa espessa que pretende desafiar os séculos e que é o objeto opulento através do qual se manifesta a riqueza; ela será um instrumento, da mesma forma que o é o automóvel. A casa não será mais uma entidade arcaica, pesadamente enraizada no solo pelas profundas fundações, construída em ‘duro’ e à devoção da qual se instaurou desde muito tempo o culto da família, da raça, etc.”¹²*

Um instrumento industrial, passível de obsolescência: a casa não mais será o palácio ou o registro de uma família. Isso certamente se refletiria não só em uma mudança na arquitetura, como solução para as consternações europeias do entreguerras, com o problema galopante do déficit habitacional e do crescimento das cidades; Corbusier tem a proposta concreta de mudança na própria maneira de pensar-se a vida dentro de uma residência. As ornamentações de interiores, como maneira de cindir a residência das cidades, são criticadas como encasulamento aristocrático, anacrônico. *“Então por que, sobre as gentis casas dos arredores, esses imensos telhados inúteis? Por que essas raras janelas em forma de pequenos quadrados, por que essas enormes casas com tantas peças fechadas à chave? Então por que esse armário com espelho, essa pia, essa cômoda? Alhures, por que essas bibliotecas ornamentadas de acantos, esses consoles essas vitrinas, esses móveis para louças, esses móveis para pratarias, esses buffets de serviço? Por que esses imensos lustres? Por que essas lareiras? Por que esses leitos cheios de cores, de desenhos, de miniaturas desenhadas e multicoloridas?”* e atesta, ao parágrafo seguinte: *“Em sua casa não se vê o dia.”¹³*

(10) BENJAMIN, Walter. Teses sobre a Filosofia da História, sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 168.

(11) *“O estande de urbanismo do Salão do Outono comporta um box destinado às análises de urbanização da grande cidade (traçados, densidades, circulação, cortes da cidade, etc.) e um box consagrado aos estudos da célula de habitação. De um lado, o homem na sua coletividade de 3 milhões; do outro, o homem sozinho na sua casa, dentro da célula.”* JEANNERET, Charles Edouard, dito Le Corbusier, “Immeubles Villas”. In: BOESINGER, Wilhelm, oeuvre complete de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, op. cit., p. 40, 1919-1929.

(12) JEANNERET, Charles Edouard, dito Le Corbusier, *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 166.

(13) Idem, p. 77. Grifo nosso.

(14) COLOMINA, Beatriz, "Le Corbusier and Photography", *Assemblage*, n. 4, outubro de 1987, p. 20.

No interior, conforme Corbusier, existe toda uma gama de supérfluos, que acabam por dispersar a fruição do espaço do morador. Mais: essa excessiva ornamentação do interior se opõe ao projeto do arquiteto suíço como um todo – e não somente em relação à casa; a incapacidade de ver a luz do dia refere-se ao distanciamento do morador em afastar-se da rotina das horas, marcadas pelo movimento do sol – o verdadeiro ritmo que deverá marcar os movimentos do homem na cidade moderna. Essas convicções estão presentes por toda a sua obra: *Villa Savoye*, *Maison La Roche*, *Maison D'Artiste*. Todas detentoras do discurso de Le Corbusier acerca de como dever-se-á habitar a casa no século 20, decantando como paradigma do programa da arquitetura moderna para a cidade. *A fenêtrre longueur*, um dos pontos pelo qual Corbusier pautava sua arquitetura moderna, é excelente para a compreensão de como essas mais famosas casas buscavam uma radical explicitação das tensões existentes entre interior e exterior. Ao estudar a relação do arquiteto suíço com a fotografia, a historiadora Beatriz Colomina perscruta como Corbusier pensa essa interface entre espaço privado e cidade. "Ver uma paisagem", escreveu Colomina, "através de uma janela implica em uma separação. Uma janela quebra a conexão entre estar em uma paisagem e a contemplar. A paisagem se torna puramente visual, e portanto disponível para a experiência apenas pela memória. A fenêtrre en longueur de Corbusier procura colocar esta condição, esta cesura, em evidência".¹⁴

Uma cobertura feita sobre uma casa já existente em *Champs Élysées*, de 1929, é elucidativa sobre como a tradição aparece em outros termos na obra de Corbusier. A reforma na residência De Beistegui deveria conter um salão novo no alto da casa e um terraço jardim em sua cobertura. Corbusier resolveu o salão seguindo seus pressupostos de iluminação e ventilação; grandes panos de vidro separam a área coberta da varanda, a planta é ampla e com poucas separações de ambientes. O terraço sobre o salão possui dois planos: um amplo, com cercas

Figura 2: Le Corbusier, cobertura *De Beistegui*, 1929
Fonte: BOESINGER, Wilhelm. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, ouvre complète 1910-1929. Zurique: Les Editions d'Architecture, v. 1, 1947



vivas barrando a visão do exterior, e outro um pouco mais alto, com muros altos, brancos, delimitando um espaço quadrado. Subindo a pequena escada, é possível adentrar esse último ambiente: a céu aberto, grama por todo o seu espaço, uma lareira falsa ao centro da parede oposta à chegada (Figura 2). Os muros são altos demais, só se vislumbra a ponta dos edifícios de Paris, e os monumentos que varam o gabarito: o Arc de Triomphe, a Tour Eiffel, etc.

A lareira, nos registros fotográficos, às vezes aparece sob um espelho, araras e cadeiras ornamentadas, em outras está solitária, como rastro entre os quatro muros brancos, lisos. Corbusier tece um interior ao avesso, mal escondido das vistas para Paris. Resolve a questão do vislumbre da vista estabelecendo a mediação de um aparelho: no terraço inferior, uma sala com um periscópio permite a visualização da capital da França.

A ornamentação é jogada na cidade. O interior, que Benjamin descreveu como “*O intérieur é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do intérieur. (...) O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado – porém, ao mesmo tempo melhor, no qual os homens, na verdade, estão tão pouco providos daquilo de que necessitam como no mundo cotidiano –, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis*”¹⁵.

Os muros escondem as idiosincrasias da cidade moderna a essa instalação de interior. O diálogo que se pode estabelecer com a cidade é somente com os monumentos, aqueles que seriam preservados e entregues ao eterno à margem do *Plan voisin*. Ao homem em seu interior, portanto, está negada a relação com a história presente das cidades, com os problemas do tráfego, o fluxo incessante de pessoas. Corbusier, mais uma vez, expõe a impossibilidade de ligar mundos tão distantes quanto o do tempo presente com o do passado.

A lareira falsa permite maiores indagações. O símbolo do interior é lançado ao exterior, como uma *collage*. Mais do que um interior fora de contexto, o que Corbusier representou foi uma *ruína* do interior. Huyssen, ao escrever sobre ruínas, atenta para o fato de, na modernidade, elas possuírem uma dimensão da “*difícilmente nostálgica consciência da transitoriedade de toda grandiosidade e poder, o aviso da hubris imperial e a rememoração da natureza em toda cultura*”.¹⁶

Corbusier estabelece um diálogo com os monumentos “eternos” de Paris, mostrando-os também como transitórios. Seu perecimento, entretanto, está distante daquele da obsolescência dos produtos industriais. A tradição aparece como sinal de uma passagem diferenciada de tempo; não existe, na De Beistegui, uma postura crítica em relação aos interiores, mas também uma certa *consciência da perda* que está envolvida em desenhar o instituir um mundo somente feito pelos objetos industriais¹⁷.

O periscópio existe como contraposição à lareira e seu ambiente. Ele permite que se veja a cidade de Paris em sua integralidade. Existe, na mediação do aparelho, o reforço dessa postura recorrente em Corbusier de cindir os componentes da modernidade e o tecido histórico; entre o interior e o exterior, portanto, é preciso mais do que os olhos nus para uma conexão. O periscópio equivale à grande ponte sobre a *casbah*, em Argel: transforma em distância física a temporal. Sob o prisma da lente, entretanto, a relação se torna um pouco diferente: para se observar a cidade, é preciso entrar em uma máquina escura, fechada: as primeiras utilizações do periscópio datam da Primeira Guerra Mundial,

(15) BENJAMIN, Walter, “Paris, a capital do século XIX”, *Passagens*, São Paulo/Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora UFMG, 2006, p. 46.

(16) HUYSEN, Andreas, “Nostalgia for ruins”. *Grey Room*. Nova York: MIT Press, n. 22, 2006, p. 13.

(17) Sobre esse traço na obra de Corbusier, ver TAFURI, Manfredo, “‘Machine et memoire’: La città nell’opera di Le Corbusier”. *Casabella*, junho de 1984.

nas trincheiras, como maneira de olhar-se um território proibido, em disputa. Posteriormente, foi utilizado nos submarinos, como maneira de ver a superfície. O periscópio contém uma metáfora de *ver sobre a superfície*. As suas lentes, nesse caso, podem ser comparadas as do cinema, quando Benjamin escreve sobre as novas portas que a visão, por meio de um aparelho, permite ao inconsciente. “*As nossas tabernas, as ruas das grandes cidades, os nossos escritórios e quartos mobiliados, as nossas estações ferroviárias e as fábricas, pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Chegou o cinema e fez explodir este mundo de prisões com a dinamite do décimo de segundo, de forma que agora viajamos calma e aventurosamente por entre os seus destroços espalhados. Com o grande plano aumenta-se o espaço, com o ralenti o movimento adquire novas dimensões.*”¹⁸

Também as lentes abrem as dimensões de uma visão como de dentro de um túnel. O ângulo fechado do periscópio, com sua delimitação circular, o peso do movimento do aparato para girar pela cidade. Paul Virilio, sobre as lentes, escreveu:

“*O telescópio, esta epítome da prótese visual, projeta uma imagem do mundo além de nosso alcance e assim, outra maneira de se movimentar em nosso mundo. A logística da percepção inaugurando um desconhecido transporte da vista que produzia uma visão de próximo e distante, um fenômeno de aceleração obliterando nossa experiência de distâncias e dimensões.*”¹⁹

Para Le Corbusier, a cidade existente tem seus significados *reabertos* por meio dessa “obliteração”, pelo uso da máquina. Seu elogio aos carros, transatlânticos e aviões ganha, nesse sentido, uma dimensão diferente daquela presente em *Vers une architecture*: são produtos que estabelecem uma nova relação com o espaço e seu entorno: não à toa, na Ville Contemporaine, o eixo central para automóveis que liga todos os pontos da cidade é exatamente onde o pórtico de entrada se localiza. No periscópio essa nova fruição se alcança pelo uso de lentes. Em seus projetos de urbanismo esse efeito se estabelece pela velocidade: a Ville Contemporaine, Plan voisin, Plan obus: todos os croquis apresentam grandes auto-estradas por onde percorrer as novas intervenções.

Os arquitetos da segunda metade do século 20 tirarão do pano de fundo o tema da reconciliação entre modernidade e passado e colocarão o mesmo no centro das atenções. Robert Venturi confirma como as decisões estéticas de Corbusier, mais do que advocacia pela boa articulação dos ambientes às necessidades humanas sob o ciclo de 24 horas, tinham certa dose de citação. “*Os primeiros arquitetos modernos se apropriaram, sem grandes adaptações, de um vocabulário industrial preexistente e convencional. Le Corbusier gostava dos silos mecânicos e barcos à vapor.*”²⁰ Sua busca pelo simbolismo esquecido na forma arquitetônica não se limitará a uma tentativa de romper com a modernidade, mas em mostrar nela diversos pontos nos quais o passado e a tradição estavam como uma crise anunciada nas entrelinhas.

Robert Venturi é, dentre os grandes críticos do urbanismo de Le Corbusier, o que mais se ateu à questão da retórica – como interface para a memória – perdida com as cidades contemporâneas construídas pelos meios da *tabula rasa*. As primeiras linhas de seu *Learning from Las Vegas* estabelecem diretamente esse diálogo. “*Aprender da paisagem existente é a maneira de ser um arquiteto revolucionário. E não de modo óbvio, como arrasar Paris para começar tudo de novo como propunha Le Corbusier nos anos vinte, mas sim de um modo distinto, mais tolerante, pondo em questão nossa maneira de ver as coisas.*”²¹

(18) BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 104.

(19) VIRILIO, Paul. *The vision machine*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 4. Grifo de Virilio.

(20) VENTURI, Robert, *Aprendendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1988, p. 23.

(21) Idem, p. 22.

(22) Idem, p. 23.

(23) Idem, p. 29.

(24) É possível, nesse sentido, ladear a apreensão desses letreiros, rapidamente vistos pelos motoristas sem muita atenção, com aquela descrita por Hildebrand, mas levada para a arte moderna por Benjamin, da apreensão tátil, em que à oposição da qualidade visual, a obra de arte é recebida de modo desatento pelo espectador. A distração que permeia as massas durante a exposição de uma sessão de cinema é o exemplo excelente dado por Benjamin, pois possui esse enlace entre conteúdos “progressistas” e a distração. Na qualidade tátil reside a percepção do mundo moderno: indiferente, desatenciosa, descompromissada. “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação. O fato de que esse modo tenha se apresentado inicialmente sob uma forma desacreditada não deve induzir em erro o observador. Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria o objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. A distração e o recolhimento

Sua aproximação da cidade de Las Vegas é marcada pelo rigor crítico de um perito. Venturi, nos anos 60, não quer sanar os males da cidade. Propõe, a partir dela, uma maneira nova de ler-se o existente como um dado inevitável de tratar-se apenas como contraste e contemplação: seria preciso que os projetos tivessem de ser contaminados por aquela observação, impregnados pelo *kitsch* de uma cidade toda montada com letreiros para serem lidos em alta velocidade. “O processo de aprendizagem é algo paradoxal: olhamos para trás, à história e à tradição, para avançar; também podemos olhar para baixo para ir acima. A suspensão do juízo pode-se utilizar como instrumento para formular logo um juízo mais sensato. Eis aqui um modo de aprender com todas as coisas.”²²

Tradição e cultura de massa são chamados ao debate como peças “esquecidas” pelo urbanismo de vanguarda de Le Corbusier. Os primeiros capítulos de *Learning from Las Vegas* são marcados pela depreciação da arquitetura como atividade suspensa no espaço, ou como atividade encerrada em postulados próprios, diante da nova realidade dos painéis eletrônicos.

Pouco importa se Venturi faz uma leitura estreita do Plan voisin, sem ver o recalque de uma nostalgia pré-metropolitana implícita na manutenção dos monumentos e do centro histórico da cidade. O arquiteto americano irá referir-se diversas vezes a dilemas já presentes na obra de Corbusier, tentando trazê-los à tona: observação, simbolismo, velocidade... Ao escrever sobre Las Vegas, Venturi passará por todas essas categorias para delinear seu pequeno compêndio acerca do lugar do popular e da tradição na arquitetura. É preciso ressaltar que nos Estados Unidos, analisando uma cidade cujo intenso crescimento se deu no século 20 como centro de apostas e diversões (o jogo foi legalizado na cidade em 1931). O fascínio de Venturi pela cidade advém de seus letreiros e edifícios, justapostos em uma sucessão de mensagens publicitárias, que Venturi chamou de arquitetura da comunicação. “O anúncio do Hotel Monticello a silhueta de um enorme cômodo Chippendale, é visível desde a autopista antes do Motel mesmo. Esta arquitetura de estilos e sinais é anti espacial; é mais uma arquitetura da comunicação que uma arquitetura do espaço; a comunicação domina o espaço enquanto elemento de arquitetura da paisagem. (...) Estilos e signos estabelecem conexões entre numerosos elementos, colocados longe e vistos depressa. A mensagem é rasteiramente comercial; o contexto é basicamente novo.”²³

A velocidade permite que os diversos anúncios sejam mais importantes do que o espaço criado pela arquitetura. De certo modo, existe uma continuidade das pesquisas de Corbusier sobre a fruição do espaço dentro de um aparelho. O resultado, entretanto, é visceralmente oposto aos preceitos do arquiteto suíço, em que essa nova visão deveria servir como inspiração para uma vida ladeada pelos progressos industriais: a velocidade seria mais uma peça na fruição de espaços desenvolvidos com o máximo de rigor em componentes pré-fabricados. Poder-se-ia supor que os ritmos das lâminas habitacionais, passando pelas torres comerciais no centro da Ville Contemporaine, teriam um interessante efeito ao condutor do veículo. Venturi vai na contramão dessa hipótese, mostrando que o trânsito rápido se presta muito mais à comunicação na arquitetura, em sua retórica. Os letreiros, perfeitos para se ver a distância, de dentro do carro, mostram-se mais apropriados para essa nova percepção pela máquina.²⁴

representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo.” BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 192 e seg.

(25) VENTURI, Robert, *Complexidade e contradição em arquitetura*, São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 178.

(26) VENTURI, Robert, “Three houses of ill repute”. *Perspecta*, Nova York: MIT Press, n. 13, 1971, p. 267.

Existe, na observação de Venturi, portanto, uma atenção muito grande à “retórica” existente nos edifícios. A maneira como citam um determinado conteúdo externo a si são de grande interesse no arquiteto americano. Suas residências também serão marcadas pelo interesse profundo em mostrar-se não como protótipos de peças industriais que desenhariam um novo modo de vida: contra a máquina de morar de Le Corbusier, existe o interesse em remeter à própria idéia de residência. Escrevendo sobre a residência *Vanna Venturi*, afirmará: “A frontaria, em suas combinações convencionais de porta, janelas, chaminé e telhado de duas águas, cria uma imagem quase simbólica de uma casa.”²⁵ Os telhados deverão ser dramaticamente marcados, as janelas devem ter esquadria bem marcadas, e, diante do nicho de entrada para a residência Vanna Venturi, um pórtico será sugerido no acesso, delimitando interior e exterior (Figura 3).

A lareira terá um papel preponderante em suas residências: na Vanna Venturi, estará logo atrás da escada, é o eixo central de visão logo ao adentrar a casa. Em suas residências Trubeck e Wislocki, a lareira é a própria parede que separa a entrada da casa, torna-se ao mesmo tempo símbolo do interior e fronteira do exterior. Na Casa de Praia, o discurso sobre lareiras torna-se o mais eloqüente de todos, na medida em que aquela ocupa, em planta, o centro da casa, solta de qualquer parede, como pivô que separa os programas de chegada, circulação e estar do térreo. Sua chaminé dobra a altura da casa, como um obelisco de alvenaria, diluindo-a na paisagem, como um monumento à própria casa.

Venturi faz questão de deixar claras as inspirações das residências em outros períodos. Sobre as casas Trubeck e Wislocki, construídas próximo à praia, deixa claro que se trata “de uma casa de pescadores *Siasconsets*, com algumas complexidades do shingle style e art nouveau em seu interior”²⁶.

As citações, entretanto, não são apliques autônomos nas decisões que regem o edifício. Remontando aos procedimentos de Le Corbusier na cobertura *De Beistegui*, fica clara uma continuidade no trato do passado, ainda que para dizer coisas distintas. Em Corbusier, a lareira aparece como uma ruína, algo que estaria

Figura 3: Robert Venturi, residência Vanna Venturi, 1962
Fonte: Maria Buszek.
Disponível em: http://www.mariabuszek.com/kcai/Design%20History/Exam3_gallery3.htm



relegado ao passado, transitório em sua função diante de uma nova era da casa – onde esta passaria a participar do estatuto das máquinas, passando, a seguir, os parâmetros de usos, funções, obsolescências como qualquer utilitário. Venturi se utiliza dos telhados, esquadrias, pórticos e ruínas para responder a Corbusier: procura expor a impossibilidade de cindir-se a gama de vocabulários próprios do interior com o da cidade. Venturi se encaixa na definição de Huyssen como um pós-moderno, ao posicionar sua obra como tensão entre inovação e tradição: Venturi não quer retomar de modo integral a arquitetura americana, o *shingle style*: entretanto, se recusa a apagá-la em prol de uma nova construção na qual a história e a tradição fossem tabus.

Sobre lareiras, uma fotografia esquecida nos arquivos de seu escritório, Venturi, Scott Brown and Associates, do período de pesquisa por Las Vegas, pode ser elucidativa²⁷. Nela, Robert Venturi aparece de costas em uma paisagem da Las Vegas. No chão, as areias do deserto de Nevada, ao fundo um arranha-céu, os letreiros se alçando todos acima da vista, sendo impossível ver os edifícios a que remetem. Logo ao lado, no canto da foto, uma lareira sem residência em volta, ao relento, resulta silenciosa naquele cenário (Figura 4).

Deixando-se levar pelo exercício de pensar que despreziosa fotografia seja uma *atualização* do arquiteto suíço em seu comentário na cobertura de Champs Élysées. As ruínas – dessa vez verdadeiras – competem, pela altura de sua chaminé, com os letreiros ao fundo.

Os letreiros são peças industriais, seguem anúncios de modismos. São o oposto dos monumentos parisienses. Na fotografia, não há distinção entre os sinais publicitários, industriais e o da lareira, de interior e tradição. Venturi une os dois no deserto, como a própria vontade de legibilidade à velocidade também pode ser aplicada a mais do que simplesmente publicidade. A própria Casa de Praia, com sua enorme chaminé, tem a vontade de deixar claro, pelas carreteiras, que se possa ler os usos da cidade mesmo passando por elas em alta velocidade. Resulta que, na cobertura do De Beistegui, a lareira é imiscível com a cidade moderna.

(27) JACOB, Sam. *Sam Jacob on Venturi Scott Brown's Las Vegas photography collection Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Chicago: Chicago University Press, 2009.



Figura 4: Robert Venturi fotografado na cidade de Las Vegas. Lareira, arranha-céus e letreiros ao fundo.

Fonte: JACOB, Sam. *Sam Jacob on Venturi Scott Brown's Las Vegas photography collection Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Chicago: Chicago University Press, 2009

Assim também é o Plan voisin com o tecido histórico. Venturi, apesar de defender um simbolismo distinto entre interior e exterior das edificações, considera que a casa e a cidade devem ser mescladas em seus significados, o histórico e o “moderno”, a alta cultura da popular. Desenhará prédios como a *Guild House*, que chamará de “feia e ordinária”, “*O conteúdo do simbolismo explícito da Guild House é o que chamamos de feio e ordinário. O tijolo tecnologicamente retrógrado, as janelas de guilhotina e ao estilo velho, os materiais bonitos ao redor da entrada e a feia antena que não se incomoda em se esconder atrás do parapeito a maneira aceita. São todos rasgos pesadamente convencionais pela sua imagem e por sua substância, ou melhor, feios e ordinários*”²⁸. Corbusier tentava separar os termos, um contemplaria o outro, a distância. Assim, sua cidade moderna teria as fachadas de vidro, os componentes industriais aplicados nas casas, comércio, autopistas. Para Venturi, o passado é algo presente tanto como *tecido histórico* quanto como paródia. A arquitetura não poderia se furtar a participar desse jogo de simbolismos, ora reais, ora falsos, nas cidades americanas.

Ao escrever sobre ruínas, Andreas Huyssen pondera sobre a existência de autênticas ruínas serem produzíveis nos séculos 20 e 21. “*A era da autêntica ruína, em todo sentido, terminou; sua genealogia pode ser escrita, mas não pode ser ressuscitada. O presente é a era da preservação, restauro e dos autênticos remakes, tudo o que cancele a idéia da autêntica ruína já se tornou, em si, histórica.*”²⁹ Dentro desse cenário presente, Venturi se posiciona de maneira confortável como profissional que retoma ao primeiro plano a metáfora, a retórica e a comunicação na arquitetura. A sua liberdade em utilizar diretamente vocabulários como colunas e capitéis livremente distorcidos em seu tamanho, a vontade de exagerar símbolos domésticos comolareiras: maneiras de mostrar que o passado, mesmo na contemporaneidade, passa por uma crise. Mesmo os materiais excelentes da arquitetura moderna não escapam à sua inadequação histórica: “*Concreto, aço e vidro são materiais construtivos não sujeitos à cultura e natureza.*”³⁰

Diante de um ambiente no qual a tradição nunca decanta em ruínas e o passado se tornou um pastiche aplicado a galpões, Venturi decidiu investir diretamente dentro dessa crise, no cerne das questões da tensão entre tradição e inovação. Quando a própria inovação se torna passível de ser tradicional, ela própria deve ser criticada como anacrônica, nos termos em que essa ocorreu nos períodos de vanguarda, como porta-voz da utopia tecnológica. As citações excessivas de Venturi, malgrado algum flerte com o pastiche, nunca se furtaram à intenção de ser *do próprio tempo*. Ao criticar a manutenção do vocabulário modernista na arquitetura, refuta-o “*Porque não é o tempo nem o entorno para uma comunicação heróica através da arquitetura pura. Cada meio tem sua época, e as formulações retórico-ambientais de nosso tempo – sejam cívicas, comerciais ou residenciais – chegaram dos meios mais puramente simbólicos, talvez porque são menos estáticos e mais adaptáveis à escala de nosso entorno. A iconografia dos meios mistos da arquitetura comercial da rodovia aponta o caminho, se o quisermos ver*”³¹.

Robert Venturi alcançou, com suas teorias, pleno reconhecimento, foi laureado com o Pritzker Prize em 1991, e seu escritório na Filadélfia é referido como marco na história da arquitetura. Sua trajetória não é dramática como a de Le Corbusier, que procurou, em todo o Globo, governantes e intelectuais dispostos a investir em uma nova maneira de utilizar-se o espaço. Venturi não quer discutir a própria base dos programas que desenha: sua discussão é sempre dentro da forma e retórica

(28) VENTURI, Robert. “Aprendiendo de Las Vegas”, op. cit., p. 128.

(29) HUYSEN, Andreas. “Nostalgia for ruins”, op. cit., p. 20.

(30) Idem, p. 20.

(31) VENTURI, Robert. “Aprendiendo de Las Vegas”, op. cit., p. 162.

(32) HUYSSSEN, Andreas.
Idem, p. 11 e seg.

dentro da arquitetura. Seus símbolos raramente polemizam com os edifícios. Escusa-se, abertamente, de qualquer postura crítica diante do que vê. Desse modo, sua busca de uma tradição pictórica, malgrado criteriosa, permanece dormente nas questões de subverter as maneiras como se vê o passado. É comum acusar de novo historicismo a arquitetura de Venturi. Entretanto, ao que interessa neste pequeno ensaio é, principalmente, um aspecto do dilema da tradição no cerne da modernidade, e como ele é retomado 40 anos depois como central nos debates da arquitetura americana, da qual Venturi pode ser considerado interlocutor excelente das indagações de Corbusier. O historicismo, em Venturi, é diverso daquele de Charles Moore na Piazza d'Italia ou do edifício habitacional nos moldes do Coliseu de Richard Bofill. Suas citações excessivas do passado guardam tanto bom humor com a impossibilidade de sua apreensão no tempo presente quanto alguma nostalgia. O passado, em algumas obras como as residências na praia, a Guild House, mais do que “ordinárias”, parecem remeter elas próprias à América anterior às grandes cidades – suas grandes janelas, suas soluções em *shingle style*, referindo-se à casa americana tradicional. No âmbito reflexivo, Andreas Huyssen elogiava a nostalgia, como desejo de autenticidade em um mundo onde tudo se dissolveu na mediação das coisas não-autênticas: a televisão, fotografia, cultura de massas, *remakes*³². Uma pequena parte em Venturi resguarda, em suas retomadas da tradição, um certo ceticismo acerca das arquiteturas *high tech* ou dessas grandes torres comerciais que brotam ao redor do mundo – abrindo uma nova dimensão à crítica da boa fé dos arquitetos contemporâneos na tecnologia e na aparelhagem, desdobramento à de Le Corbusier. As arquiteturas mirabolantes do dito *jet set*, como Zaha Hadid, Norman Foster e mesmo seu discípulo no estudo da retórica, Rem Koolhaas, encontram na apologia do feio e ordinário de Venturi, uma crítica silenciosa, porém inquietante como um ruído.

Obs.:

Monografia inicialmente escrita para a disciplina FLF-5051. Estética. *Pós-modernidade: A crítica da cultura moderna*, pelo Prof. Dr. Ricardo Fabrinni, com tradução do resumo para o espanhol feito por Ana Maria Di Tella.

Nota do Editor

Data de submissão: fevereiro 2010

Aprovação: agosto 2010

Rafael Urano Frajndlich

Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP, 2006. cursando, atualmente, mestrando em Arquitetura e Urbanismo na área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, na mesma faculdade.

Avenida Paulista, 2.584, ap. 78. Bela Vista

01310-300 – São Paulo, SP

(11) 8697-3653/2307-4365

rafaurano@gmail.com