AS SETE LÂMPADAS DA COMPLEXIDADE E DA CONTRADIÇÃO

Laís Bronstein Passaro
Aluna de doutorado
FAUUSP

AS SETE LÂMPADAS DA COMPLEXIDADE E DA CONTRADIÇÃO

RESUMO

Este ensaio pretende traçar um paralelo entre dois autores que, dentro de suas respectivas épocas e contextos, propuseram um novo enfoque para a arte e a arquitetura de seu tempo. Trata-se de Robert Venturi (EUA; 1925), e John Ruskin (Inglaterra; 1819, 1900), autores cuja crítica social desafiou a prática profissional que vinha sendo adotada em seus países, em busca de uma proposta mais condizente com a sociedade do momento.

O período que separa os escritos destes dois autores coincide – porém não deve ser visto apenas como uma coincidência – com a gênese, apogeu e crise da arquitetura moderna; sendo este o fato pelo qual poderemos associar dois personagens que, a primeira vista, nada teriam em comum.

ABSTRACT

This essay intends to make a comparison between two authors that, in their respectives epochs and contexts, offered a new focus for the arts and architecture of their time. These two authors are Robert Venturi (USA; 1925,-) and John Ruskin (England; 1819,1900), whose social criticism defied the profesional practice that was being adopted in their countries, searching for a more adequate proposal for their respectives societies. The period of time which separates their writings coincides – although it cannot be seen like a coincidence – with the genesis, culmination and crisis of the Modern Architecture. This fact links two characters that, at first glance, donít have anything in commom.

introdução

A arte e a arquitetura são partes integrantes da consolidação da cultura de cada sociedade. A sua manifestação deve ser entendida dentro do contexto social e histórico de cada época, assim como a mudança de rumo de seus processos deve ser considerada como um ponto de inflexão na história.

O estudo dos autores que protagonizam os movimentos culturais de cada época, bem como de seus integrantes mais representativos, serve para ilustrar o processo de desenvolvimento de idéias ao longo do tempo. Assim, ao invés de considerar a história da arquitetura e da arte como uma sequência de continuidades e rupturas, preferimos considerar esta como um processo de transformação gradual através das épocas, fruto da continuação, negação ou reutilização das experiências e idéias que as precederam. É neste enfoque que vão surgir os protagonistas da história, não como heróis, mas como agentes patrocinadores de atitudes marcantes frente a seu tempo.

Este ensaio se centra na figura de Robert Venturi, por este ser um dos precursores da crítica contemporânea à arquitetura moderna. A relevância deste estudo se justifica na medida em que suas formulações originaram um novo momento na arquitetura, cujas manifestações derivaram em algumas das tendências do quadro da arquitetura atual.

O posicionamento de Venturi será então visto à luz das teorias de um outro autor, que, aparentemente desassociado de qualquer elemento cultural comum, muito se lhe assemelha quando o consideramos também como autor de um pensamento que desafiou a moda de seus contemporâneos.

Trata-se de John Ruskin (1819-1900), que, igualmente a Venturi, apresentou uma alternativa, através de uma crítica social, para o lugar da arte e da arquitetura de seu tempo, assim como a indicação de quais deveriam ser seus executores e suas fontes de inspiração.

Neste paralelo um dado deve ser enfatizado. Trata-se do hiato de tempo que existe entre os escritos destes dois autores. Este coincide (porém não pode ser visto como mera coincidência) com o período atribuído ao movimento moderno, e principalmente à gênese, desenvolvimento e crise da arquitetura moderna. Este ponto deve ser tratado neste estudo com especial interesse, uma vez que Ruskin parece pressentir o que mais tarde Venturi iria criticar: a estética do Movimento Moderno.

robert venturi

Robert Venturi é responsável por lançar nos Estados Unidos a mais influente crítica teórica ao Movimento Moderno em arquitetura. Com seu livro *Complexity and Contradiction in Architecture*, publicado em 1966, é estabelecida a discussão a respeito dos valores formais que direcionavam o panorama da arquitetura deste momento, principalmente dos valores exaltados pelo que se denominava **Estilo Internacional**. Venturi vai buscar na arquitetura italiana dos períodos Maneirista, Barroco e Rococó a fonte de suas formulações. As fachadas dos edifícios destes períodos exaltam o valor de uma arquitetura pensada a partir de suas complexidades, contradições e ambigüidades, que Venturi contrapõe à eterna busca da "pureza formal" verificada nas construções modernas [1]

O gosto pelo historicismo manifestado por Venturi se deve muito à sua passagem pela Academia Americana de Roma, e por ter sido aluno de Louis Kahn. Venturi, assim como Kahn, é contra a simplificação (não confundir com simplicidade) em nome de uma estética de formas puras. O não atendimento à todas as solicitações empobrece a arquitetura e retira dela a sua chance de refletí-los pelos mais fascinantes modos. Contra a máxima de Mies, "Less is more" Venturi dispara "LESS IS A BORE", anunciando o fim do longo período de hegemonia da arquitetura moderna.

Ao contrário do que possa parecer, o livro de Venturi é antes de tudo um encantamento pelos vários movimentos de arquitetura (inclusive a arquitetura moderna), onde cada período tem sua importância registrada. Algumas obras desta mesma arquitetura moderna servem como exemplos das contradições citadas, uma vez que o livro pretende contestar a idéia já consolidada que organização funcional de seus edifícios obedecia à uma lógica imutável que resultava no seu significado estético.

A história, para Venturi, é tomada racionalmente como precedente, onde sua linha evolutiva é tida como uma transformação gradual através dos tempos, rechaçando o conceito de *tabula rasa* encontrado nos pressupostos das formulações da arquitetura moderna. Venturi propõe então a retomada do repertório do passado não como fonte de mera cópia, mas sim como um vasto arquivo de consulta destinado a enriquecer amplamente novas sensibilidades. A sensibilidade e a significação são elementos a serem resgatados na arquitetura. A "racionalidade aparente" da arquitetura moderna não mais reflete os anseios da sociedade americana da época. A eterna busca de uma estética que retrate o **progresso** se torna ineficaz, visto que o momento solicita uma maior cumplicidade com seus usuários.

Venturi lança então um manifesto em favor de uma arquitetura complexa e contraditória[2], visando com isto uma reaproximação desta com a sociedade em que está inserida, reconhecendo o papel que esta deve desempenhar e proclamando a necessidade de sua ressemantização.

[1] O termo moderno, quando utilizado neste texto, se refere à arquitetura moderna e/ou movimento moderno do séc. XX.

[2] VENTURI, Robert. **Complejidad y Contradicción en la Arquitectura**, Barcelona: Gustavo Gili, 1974, p. 25. "Prefiro os elementos híbridos aos 'puros', os comprometidos aos 'limpos', os distorcidos aos 'retos', os ambíguos aos 'articulados', os tangiversados que a sua vez são impessoais, aos banais que por sua vez são interessantes (...). Defendo a vitalidade confusa frente à unidade transparente. Aceito a falta de lógica e proclamo a dualidade. Defendo a riqueza de significados em vez da clareza de significados, a função implícita à explícita. Prefiro 'este e o outro, a este ou ao outro; o branco e o preto, e algumas vezes o cinza, ao preto ou ao branco. Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significados e se centra em muitos pontos: seus espaços e seus elementos se lêem e funcionam de várias maneiras ao mesmo tempo. Mas uma arquitetura de complexidade e de contradição tem que servir especialmente ao conjunto; sua verdade deve estar em sua totalidade ou em suas implicações. Deve incorporar a unidade difícil da inclusão em vez da unidade fácil da exclusão. Mais não é menos."

A simplificação formal e a abstração verirficada na arquitetura moderna devem ser substituídas por uma arquitetura legível e repleta de significados. Segundo Christian Norberg-Schulz, o que faltava na arquitetura moderna era uma "referência satisfatória ao mundo das coisas, pois esta tinha sido sempre abstrata, havia evitado a realidade, ou melhor, havia evitado seus aspectos concretos. Se poderia também dizer que chegou a ser não *figurativa* precisamente por haver abolido aquelas *figuras* que constituem a base da arquitetura do passado" [3]

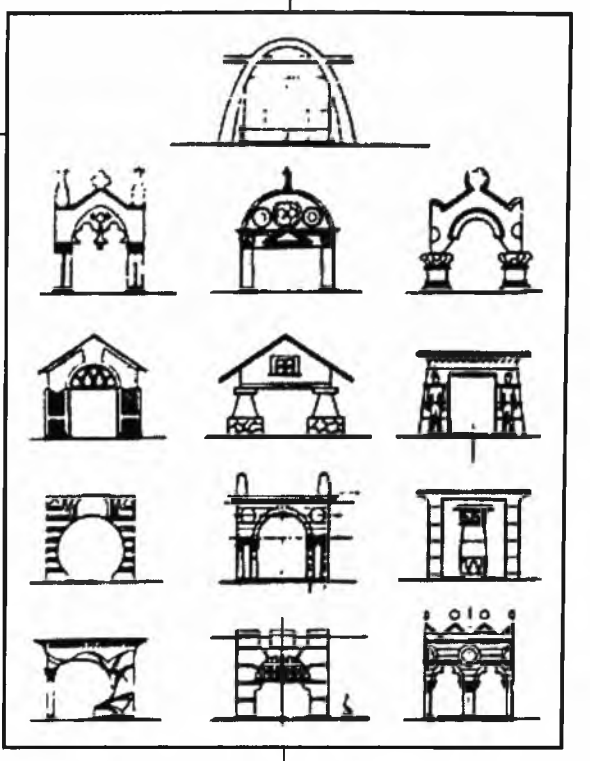

Fig. 1 - Propostas de Robert Venturi para a fachada de uma casa de veraneio. Nelas podemos verificar a ampla aceitação dos mais variados estilos para compor o seus projetos. In. **Eclectic house series projects**, 1984. VENTURI, Robert. **A view from the Campidoglio**, Harper & Row, 1984, p.92

Para a volta de uma arquitetura figurativa, Venturi propõe a análise dos símbolos que estruturam o gosto da sociedade americana da época. Nas artes plásticas, a *Pop Art* já buscava uma maior interlocução do público com os artistas, retratando os elementos conhecidos da população em um jogo de rápida identificação. De valor artístico polêmico, a *Pop Art* cumpre seu papel ao explicitar os reais valores da sociedade em que está inserida, exteriorizando sem pudor suas complexidades e contradições. Contemporâneo dos artistas *Pop*, Robert Venturi exalta a validade destas manifestações e proclama que "a arquitetura *Pop* pode ser a verdadeira expressão, de um modo indireto, da inversão da escala de valores da própria sociedade. Se a nossa experiência é complexa e contraditória, e o programa em arquitetura é complexo é contraditório, nossa arquitetura deve refletir isto. [4]"

A crítica feita por Robert Venturi não se restringe apenas ao aspecto formal e semântico da arquitetura. Suas formulações a respeito do papel social a ser desempenhado pelo arquiteto se contrapõem à práxis arquitetônica adotada até então, julgando-a totalmente desassociada da participação e dos anseios populares.

Rechaçando o modelo adotado nas intervenções urbanas em certas cidades americanas na década de 50, no chamado *Programa Nacional de Renovação Urbana* [5] (intervenções estas que seguiram os moldes racionalistas para conjuntos habitacionais e dividiam as cidades em zonas monofuncionalistas), Venturi lança um desafio aos arquitetos, propondo que estes sejam menos autoritários e considerem os anseios e as manifestações populares nas suas concepções. O arquiteto não deveria ser mais o artista principal do fazer arquitetônico, e sim

[3] NORBERG-SCHULZ, Christian. **Hacia una nueva figuración. Arquitectura Viva**, Madrid, n. 2, set. 1988, p. 6.

[4] VENTURI, Robert. A Justificacion for a Pop Architecture. **Arts and Architecture**, abr. 1965, p. 22.

[5] Várias outras críticas foram feitas em relação a estas intervenções, entre elas, JACOBS, Jane. **Muerte y vida de as grandes ciudades**. Madrid: Peninsula, 1967 e STERN, Robert. **New direction in american architecture**. Londres: Studio Vista, 1969.

interagir com o seu público. Ressalta que este não era mais o tempo para uma "comunicação heróica" [6] através de uma arquitetura pura e que a arquitetura popular e a paisagem popular deveriam ser vistas como fontes de inspiração para uma atitude mais democrática frente às cidades.

Com o objetivo de encontrar uma posição mais interativa da população com sua arquitetura e com suas cidades, Robert Venturi escreve, juntamente com Denise Scott Brown e Steven Izenour, o livro *Learning from Las Vegas* onde propõem o olhar mais atento dos arquitetos ao simbolismo adotado nas formas arquitetônicas desta cidade. A análise se dá através da percepção da linguagem contida nos *strips* [7] comerciais, e na observação atenta aos símbolos de gosto popular adotados nos subúrbios residenciais.

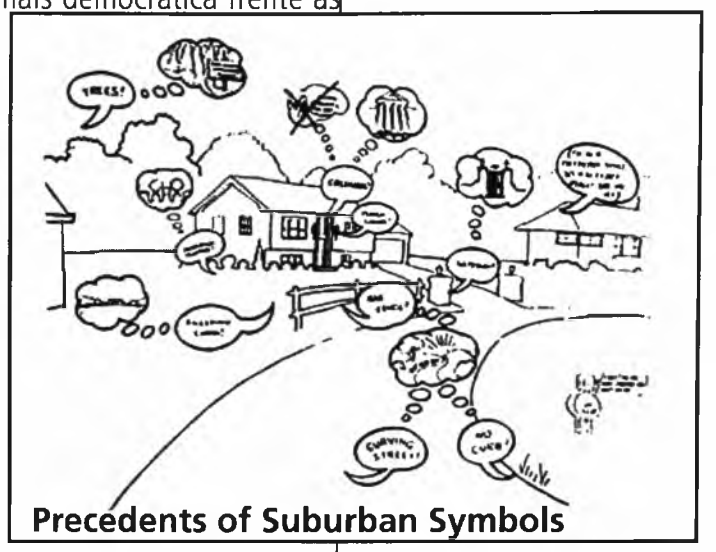

Fig. 2 - A análise dos elementos simbólicos da arquitetura residencial dos subúrbios se mostra essencial uma vez que estes são "atrativos mais de um ponto de vista simbólico do que formalista, que representam as aspirações de quase todos norte-americamos, incluídos os moradores das habitações de baixa renda e a maior parte da maioria branca silenciosa. Com esta ótica nossa Roma será Los Angeles e nossa Florença será Las Vegas." In VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. op. cit. p.197.

A ampla utilização de informações simbólicas agregadas às formas arquitetônicas desta cidade leva os autores a caracterizarem dois tipos de manifestações da imagem construída: o "PATO" e o "GALPÃO DECORADO" Estes são os dois principais exemplos das contradições encontradas em um edifício.

O termo PATO deriva de um *drive-in* de alimentos situado em uma autopista de Long Island que possui a forma de um pato. Este, para os autores, sintetiza em uma palavra a forma arquitetônica obtida em detrimento de seu único objetivo: a função explícita. O PATO é a classe de edifício que se converte em escultura, onde os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa ficam afogados e distorcidos por uma forma simbólica global.

O GALPÃO DECORADO é o veículo para a utilização de símbolos, para que a forma não prejudique o fim proposto. É o edifício onde o sistema de espaço e estrutura estão diretamente a serviço do programa, e o ornamento é aplicado independentemente destes. O PATO é o símbolo, o GALPÃO DECORADO aplica símbolos.

A grande crítica reservada aos arquitetos modernos neste livro é que ao fugirem da aplicação do simbolismo na arquitetura e evocarem suas formas apenas através da estrutura e da função, estes arquitetos transformaram seus edifícios em um grande símbolo. "Ao substituírem a decoração pela 'articulação' estes profissionais converteram seus prédios em um grande PATO. [8]

6 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise IZENOUR, Steven. **Aprendiendo de Las Vegas**, Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p.162.

7 Strip é o termo utilizado para designar o conjunto urbano, comercial ou residencial, nascido ao longo de uma rua ou estrada. O strip em destaque neste livro é aquele que abriga os principais cassinos, hotéis, motéis e restaurantes, além de posto de gasolina e capelas matrimoniais da cidade de Las Vegas.

8 VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. op. cit. p.130.

Através da escolha da solução do GALPÃO DECORADO, os autores optam por uma arquitetura comunicativa, em contraposição ao simbolismo camuflado da arquitetura moderna. Com isto, se verifica a defesa de uma atitude populista para o fazer arquitetônico, onde o atendimento às solicitações funcionais não estaria necessariamente implicando em seu resultado estético.

Com esta atitude os autores de *Learning from Las Vegas* fecham um grande círculo no qual, através da utilização de imagens de rápido reconhecimento popular – de gosto duvidoso ou não – propõem o caminho inverso ao método moderno de projetar. O usuário, na sua individualidade, é agora o artista principal; o arquiteto, o profissional que viabiliza suas aspirações, dosando sua concepção pessoal com o fato arquitetônico: a CIDADE, em todos seus aspectos, com suas complexidades e contradições, e a MEMÓRIA, acumulada através dos tempos.

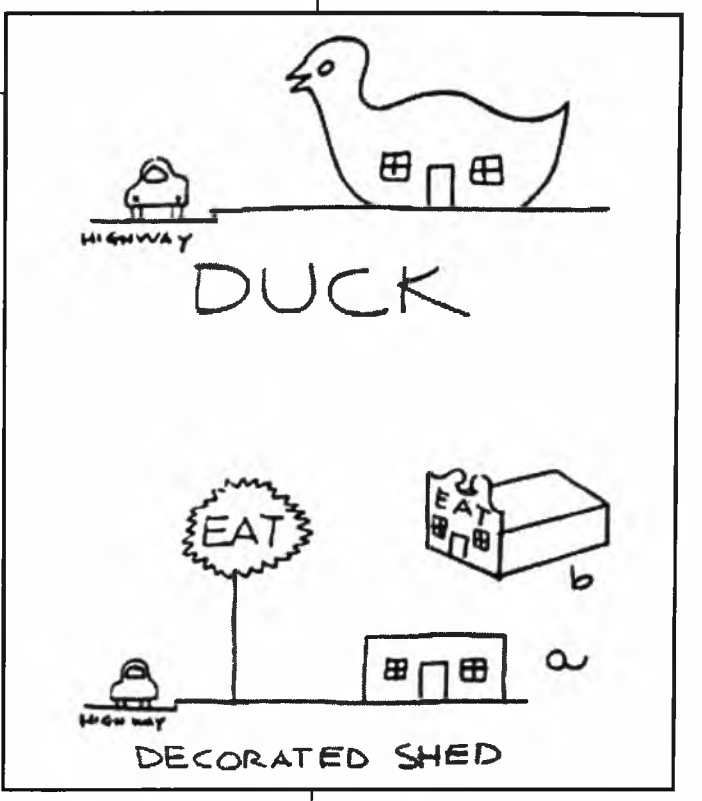

Fig. 3 - O PATO e o GALPÃO DECORADO. In. Ibid. p. 197

venturi e ruskin

Robert Venturi representa nos Estados Unidos o começo de um novo posicionamento frente à arquitetura e às cidades, que se caracteriza pela maior cumplicidade com a sociedade a que estas pertencem. Sem a pretensão de criar um procedimento normativo para o fazer arquitetônico, Venturi conclama a classe dos arquitetos a agirem com maior humildade, encarando seu ofício como um instrumento capaz de interagir verdadeiramente com os desejos da população.

Uma atitude similar (guardando suas devidas proporções) podemos encontrar na Inglaterra do século XIX, na figura de John Ruskin. Ruskin parte inicialmente de uma crítica à arte que, gradualmente, se transforma em crítica social. Suas formulações embasaram o pensamento de William Morris, se materializando na prática através do movimento *Arts and Crafts*.

Neste ensaio serão abordados apenas os posicionamentos em comum adotados por Ruskin e Venturi, numa tentativa de encontrar neles uma semelhança de atitudes frente à determinados conceitos. Os conceitos que pretendemos abordar são os de PROGRESSO e de HISTÓRIA, que serão tratados sob a ótica do MOVIMENTO MODERNO, com o objetivo de conflitá-los com o pensamento destes dois autores. O movimento moderno com seu posicionamento frente à história e ao progresso se tornam pontos indispensáveis de análise, uma vez que a semente desta ideologia começava a ser germinada na Inglaterra de Ruskin do séc. XIX, a qual Robert Venturi tenta exorcisar, nos Estados Unidos da década de 60.

história e progresso

"Há um quadro de Klee escreveu Benjamin - que se chama 'Angelus Novus' Nele se vê um anjo olhando como se estivesse prestes a se afastar de algo que contempla fixamente. Seus olhos encaram, sua boca está aberta, suas asas afastadas. O anjo da história deve ter este aspecto. Sua cara está voltada para o passado. O que para nós parece ser uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula sem cessar ruína sobre ruína e se deposita a seus pés. O anjo gostaria de se deter, despertar os mortos e recompor o que foi destruído. Mas uma tempestade está soprando do paraíso, se entrelaçou em suas asas com tal violência que o anjo não consegue fechá-las. Esta tempestade o impulsiona irresistivelmente em direção ao futuro para o qual suas costas estavam viradas, enquanto a pilha de entulho cresce vertiginosamente diante dele. Esta tempestade é o que chamamos de progresso [9]"

A definição de progresso dada por este texto ilustra alguns dos pressupostos que nortearam o pensamento moderno em arte e arquitetura. O progresso como algo incompatível com a história vem a ser o principal destes pressupostos, uma vez que os ventos novos que estavam soprando sugeriam também a busca de uma nova estética que retratasse o momento que estava surgindo. Este momento, sem precedentes na história, já não precisava de seu passado, visto que se supunha estar começando uma nova era, baseada em solicitações e necessidades nunca antes consideradas. A catástrofe e o entulho se referem à história, enquanto que o paraíso sugere a gênese de um futuro irresistível.

Em arquitetura podemos encontrar um mal-estar, desde meados do séc. XIX, que se caracteriza pela não adequação dos novos tempos à uma estética condizente. A busca de um novo estilo que retratasse o espírito da época vai resultar na aversão aos modelos já estabelecidos, sugerindo a possibilidade de criação de uma nova cultura e de uma nova humanidade a partir de uma experiência in vitro. A aventura moderna se anunciava, em princípios do séc. XX como o novo paradigma, desta vez de caráter universal, querendo transformar a arquitetura em ciência, o homem em unidade-tipo e as cidades em grandes laboratórios.

A arquitetura moderna, entra então, no que se refere ao posicionamento adotado frente à história, como um ponto de ligação entre os autores tratados neste estudo. Ruskin e Venturi caracterizam neste momento o antes e o após movimento moderno. Algumas críticas feitas por Ruskin no século XIX parecem adquirir apenas uma nova roupagem nas formulações de Robert Venturi.

As críticas de caráter social de ambos autores buscam resgatar as peculiaridades de cada sociedade frente à universalização de soluções reinvidicadas pela arquitetura moderna, que tentava esquecer a sua história passada e partir de uma tábula rasa. O papel social da

9 BENJAMIN, Walter. **Angelus Novus**. Barcelona: Edhasa, 1971, p. 82. In: PORTOGHESE, Paolo. **El angel de la Historia**: Hermann Blume, 1985, p.7.

arquitetura e do fazer arquitetônico são questionados no momento em que este se confunde com uma ciência, de caráter universal e tecnicista, ameaçando transformar as cidades e as relações sociais de trabalho em meras engrenagens.

Ruskin e Venturi então devem ser encarados como homens de seu tempo. Ruskin na Inglaterra industrializada do século XIX, e Venturi nos Estados Unidos Pop da década de 60, "meca" do consumo do mundo ocidental. É apenas desta maneira que podemos entender suas teorias e dimensionar a abrangência que estas possuíram e ainda possuem.

A tomada de uma atitude "moderna" para ambos autores não é objeto de devoção, muito pelo contrário, a utilização da história em seus discursos está sempre presente, em um tom de admiração e respeito.

Uma outra definição, dada por Paolo Portoghesi, ilustra bem esta eterna busca pelo "novo" idealizada pelo movimento moderno: "A própria palavra 'moderno' exprime algo que se apresenta como a sombra de uma pessoa que caminha. Como poderemos libertar-nos da própria sombra?"[10] A "pessoa que caminha" a qual se refere Portoghesi, para Ruskin e Venturi, não está preocupada em caminhar apenas para frente. Ela vai e volta, buscando o que necessita onde julga encontrar, e sua sombra não lhe representa um peso.

A sombra de Ruskin se projeta na Idade Média, na arquitetura gótica, não apenas pela sua perfeição formal, mas também como o reflexo de uma estrutura social mais justa nas relações de trabalho e no ofício artístico. Ruskin se rende à história, manifestando-se contra a busca de novas formas que retratassem uma estética associada ao progresso, no caso, o progresso industrial. "Não se passa um dia sem que nossos arquitetos sejam instados a serem originais e a inventarem um novo estilo (...). Nós não queremos um novo estilo de arquitetura (...). Não é preciso buscar originalidade e mudanças por si só, por melhores que sejam (...). As formas já conhecidas da arquitetura são suficientemente boas para nós, e ainda melhores que qualquer um de nós."[11] Em "As pedras de Veneza" Ruskin confirma o seu reconhecimento da história como um processo evolutivo no qual as formas conhecidas são naturalmente emprestadas para originarem um novo estilo.

Também Venturi rechaça a eterna busca de um novo estilo. Sua sombra passeia pelas fachadas das cidades italianas dos períodos Maneirista, Barroco e Rococó a procura do ingrediente aí utilizado para retratar tanta vida em uma só praça ou cidade. Estas fachadas não são "esculturas em amplas paisagens" como ressalta Vincent Scully [12], em uma alusão à pureza formal da arquitetura moderna, mas sim os reflexos vitais de uma arquitetura que busca atender a todas solicitações internas e externas, se adaptando, por sua vez, a todos os aspectos da vida cotidiana. É esta mistura salutar que caracteriza os prédios não por seu papel isolado, senão como peças fundamentais de um jogo de composição de ruas e praças. Venturi, assim como Ruskin, exalta a história e a reverencia como a uma musa inspiradora.

10 PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. Lisboa: Martins Fontes, 1985, p.15.

11 RUSKIN, John. **Las siete lamparas de la arquitectura, la lampara de la obediencia**. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

12 SCULLY, Vincent. **Introducción** In: VENTURI, Robert. op. cit. 1974, p.11.

A história e o progresso nunca foram palavras antagônicas para Ruskin e para Venturi. Suas atitudes devem ser encaradas como ousadas, pois souberam desafiar a moda de seus contemporâneos em favor de um progresso de caráter social, identificado com as solicitações de seus tempos. Desta forma, eles podem ser vistos também como agentes patrocinadores de uma "democratização da cultura" em suas respectivas sociedades.

Ruskin planta as sementes de uma socialização do ofício artístico (que será implementada na prática por William Morris), propondo a volta do trabalho artesanal, onde o artesão, o homem do povo, volta a ser o artista principal. Para ele, "realizar com verdade é realizar manualmente, e realizar manualmente é realizar com alegria"[13]. Ruskin com isto, tentava deter a crescente desumanização do trabalho, evitando que os ofícios realizáveis pelo homem fossem substituídos pelo trabalho mecânico. A indústria representava uma relação de trabalho deteriorada, que desencadeava no mau desempenho profissional do trabalhador, comprometendo o valor artístico do produto final.

O trabalho como fonte de incentivo e orgulho só poderia ser alcançado através de um ofício digno e prazeroso, coisa que o sistema industrial, baseado apenas no lucro e na produção, com jornadas de trabalho desumanas e com relações de produção deterioradas, ameaçava destruir. A volta do ofício artístico para as mãos do artesão também representava para Ruskin, o fim de uma elitização da arte e de seu fazer, verificada por ele a partir do Renascimento, momento no qual o artista começa a desprezar a utilidade e se afasta cada vez mais de seu público. Para ele, a arte e o ofício artístico revelam a vitalidade da sociedade e o funcionamento de sua estrutura social, "a arte de um país exprime suas virtudes políticas e sociais" [14].

A democratização da cultura nos Estados Unidos da década de 60, passa, como já foi dito, por uma revolução de valores, nos quais os focos de atenção são voltados para seus próprios modelos, e não mais para uma importação de valores nos quais a sociedade americana não se sentia muito à vontade. A arquitetura tradicional americana sempre se manifestou através do sistema Beaux-Arts francês (da mesma maneira que o Neogótico na Inglaterra), visto que este era o estilo dominante na Europa quando do surgimento dos Estados Unidos como nação. Ao declarar que "aprender da paisagem existente é a maneira de ser um arquiteto revolucionário"[15], Venturi & Co. querem na verdade, auforriar o povo americano de uma arquitetura imposta. Com isto, o uso dos elementos de gosto popular e de simbologia histórica voltam a ser admirados e a sua utilização é novamente permitida.

13 PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno – de William Morris a Walter Gropius.** São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 29.

14 RUSKIN, John. **The Poetry of Architecture**, 1837. In: CHOAY, Françoise. **O Urbanismo**, São Paulo; Perspectiva, 1979, p. 121.

15 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, ISZENOUR, Steven. op. cit. p.22.

considerações finais

O estudo das formulações de Venturi, e de suas semelhanças com o pensamento de Ruskin, permite refletir sobre o caráter de transcendência que a história assume, mesmo quando sua morte já era anunciada. A teimosia que esta apresenta reside no fato que seu esquecimento implicaria na invenção de uma nova humanidade, coisa que não está a nosso alcance. O próprio movimento moderno não pode ser encarado como uma ruptura no desenvolvimento da história, visto que este a utiliza como negação, e só podemos negar aquilo que conhecemos.

Neste estudo estamos na posição cômoda de criticar alguns aspectos de um movimento que teve seus primórdios no séc. XIX, combatido em alguns pontos por John Ruskin. A crítica a estes pontos se confirma através de um outro autor, Robert Venturi, um século depois.

Porém, o movimento moderno não deve ser tratado apenas por seus pontos passíveis de crítica. Este deve ser acolhido sem restrições pelo arquivo generoso da história, no papel de seu filho mais rebelde. A atraente busca pela fonte da juventude se rende à implacabilidade do tempo, deixando para trás os momentos de glória que propiciaram o seu surgimento. Estes momentos não podem ser eternizados. Os tempos mudam e cedem lugar ao surgimento de outros momentos, e com eles, outros movimentos. Este é o curso natural da história.

O estudo das teorias de Robert Venturi, neste momento, servem para entender as soluções propostas para uma arquitetura condizente com as necessidades do nosso tempo, que estão muito longe da euforia encontrada quando do surgimento das vanguardas. Insistir nesta euforia seria fechar os olhos para o presente, por mais amargo que este seja. A comparação com o momento vivido por John Ruskin reforça a necessidade de um olhar mais atento às necessidades sociais de cada época, mesmo que este se projetasse na contramão dos interesses dominantes.

Os Estados Unidos contribuem, na figura de Robert Venturi, para oferecer alternativas mais democráticas frente à arquitetura e às cidades. Estas alternativas germinaram e originaram muitas das tendências encontradas no quadro da arquitetura contemporânea. É a história inspirando novamente o presente. Ou como diz Denise Scott Brown, "pela primeira vez em um longo período é permitido ao passado arquitetônico americano inspirar o nosso presente.(...) Venturi é um dos poucos arquitetos que buscam bases genuínas para uma arquitetura civil baseada nas necessidades de nossos tempos [16].

16 SCOTT BROWN, Denise. Team 10, Perspecta 10 and the present state of architectural theory. The journal of american institute of planners, jan. 1967.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COLQUHOUN, Alan. **Sign and Substance: Reflections on Complexity**, Las Vegas and Oberlin, Oppositions, n.14, 1978.

MONTANER, Josep Maria. **Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX**, Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

MORRIS, William. **Arte y Sociedad Industrial**, Valencia: Fernando Torres, 1975.

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno de William Morris a Walter Gropius**, São Paulo: Martins Fontes, 1980.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 1985.

RUSKIN, John. **Las Piedras de Venecia**, Barcelona: Iberia, 1951.

RUSKIN, John. **Las Siete Lámparas de la Arquitectura**, Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

VENTURI, Robert. **Complejidad y Contradicción en la Arquitectura**, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendiendo de Las Vegas**, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.