

**CONFERIDO**  
PROC. N.º 218/6779/06  
RUB. Subs. E.  
PRP 261 09/1/2011

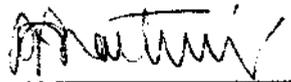
## ERRATA

Eu, Patrícia Pereira Martins, ex-aluna do curso de Doutorado em Engenharia Civil, informo que deve-se considerar a seguinte errata na página 3:

**Onde se lê:** Patrícia P. Martins

**Leia-se:** Patrícia Pereira Martins

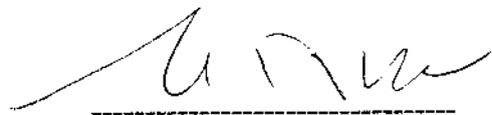
Sem Mais,



Patrícia Pereira Martins  
Nome completo e assinatura do aluno



Prof. Dra. Maria Cecília A. T. da Silva  
Coordenadora de Pós-graduação  
FEC / UNICAMP - Matrícula 069477



Leandro Silva Medrano  
Nome completo e assinatura do Orientador



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**FACULDADE DE ENGENHARIA CIVIL,**  
**ARQUITETURA E URBANISMO**

**Uma arquitetura outra:  
o processo de ruptura entre forma e função**

**Patrícia Pereira Martins**

**Campinas, SP**  
**2011**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**FACULDADE DE ENGENHARIA CIVIL,**  
**ARQUITETURA E URBANISMO**

**Patrícia Pereira Martins**

**Uma arquitetura outra:  
o processo de ruptura entre forma e função**

Tese de Doutorado apresentada à Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Engenharia Civil, na área de concentração de Arquitetura e Construção.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Medrano  
Co-orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Sílvia A. Mikami G. Pina

**Campinas, SP**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DA ÁREA DE ENGENHARIA E ARQUITETURA - BAE - UNICAMP

M366a Martins, Patrícia Pereira  
Uma arquitetura outra: o processo de ruptura entre forma e função / Patrícia Pereira Martins. --Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientadores: Leandro Silva Medrano, Silvia Aparecida Mikami Gonçalves Pina.  
Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo.

1. Arquitetura - Sec. XXI. I. Medrano, Leandro Silva. II. Pina, Silvia Aparecida Mikami Gonçalves. III. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. IV. Título.

Título em Inglês: An another architecture: the process of rupture between form and function

Palavras-chave em Inglês: Architecture - Sec. XXI

Área de concentração: Arquitetura e Construção

Titulação: Doutor em Engenharia Civil

Banca examinadora: Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho, Mônica Junqueira de Camargo, Marcelo Tramontano, Regina Andrade Tirello

Data da defesa: 27/05/2011

Programa de Pós Graduação: Engenharia Civil

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE ENGENHARIA CIVIL, ARQUITETURA E URBANISMO**

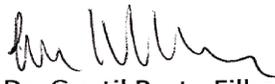
**Uma arquitetura outra:  
o processo de ruptura entre forma e função**

**Patrícia P. Martins**

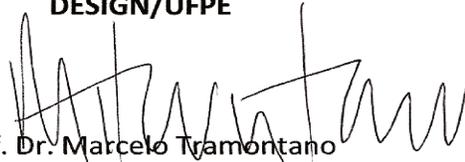
**Tese de Doutorado aprovada pela Banca Examinadora, constituída por:**



**Prof. Dr. Leandro S. Medrano  
Presidente e Orientador FEC UNICAMP**



**Prof. Dr. Gentil Porto Filho  
DESIGN/UFPE**



**Prof. Dr. Marcelo Tramontano  
IAU USP São Carlos**



**Profa. Dra. Mônica Junqueira  
FAU USP**



**Profa. Dra. Regina Tirello  
FEC UNICAMP**

Campinas, 27 de Maio de 2011.



**Aos meus pais, Maria Elisa e Francisco.**



### **Agradecimentos**

À FAPESP pelo apoio dado à pesquisa.

Ao Prof. Dr. Leandro Medrano e à Profa. Dra. Silvia A. Mikami G. Pina pelo apoio e orientação.

Ao Prof. Dr. Gentil Porto Filho pelas valiosas contribuições feitas no Exame de Qualificação.

À Maria Elisa Quissak Pereira Martins pela dedicada revisão do texto.

Ao arquiteto Alcides Barbosa, companheiro de teoria e prática da arquitetura.

Aos meus pais, Maria Elisa e Francisco, e ao meu marido, Paulo Henrique, pela paciência e apoio incondicional, que tornaram este trabalho além de possível, muito prazeroso.



## RESUMO

MARTINS, P. P. **Uma arquitetura outra: o processo de ruptura entre forma e função.** Campinas, 2011. Tese de Doutorado - Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2011.

Esta pesquisa procura demonstrar o desenvolvimento da relação estabelecida pela equação “a forma segue a função” a partir do movimento Moderno, evidenciando mudanças determinantes para os processos de projeto contemporâneos. Observa-se que a relação moderna entre forma e função vai pontualmente sendo questionada, na medida em que se faz necessário aproximar a arquitetura da realidade cotidiana. Como resultado desta aproximação, a conexão entre o usuário e seu contexto urbano e social é intensificada e a arquitetura reconquista seu poder enquanto equipamento cultural indispensável para a metrópole contemporânea. Por meio da análise de teorias, obras e projetos contemporâneos, a pesquisa objetiva demonstrar a importância de tal mudança como propiciadora do fenômeno metropolitano, pressupondo metodologias alternativas onde a forma atua como um envelope responsável pela interface entre usuário e cidade e a função atua como um programa de alta complexidade, procurando resituar a arquitetura como uma relevante manifestação da cultura contemporânea. O trabalho parte da hipótese de que ao configurar o envelope e o programa, formas específicas são associadas a metodologias projetuais possibilitando a prevalência da forma não enquanto imagem detentora de significados, mas enquanto facilitadora do acontecimento arquitetônico. Para a verificação dessa hipótese teórica, a pesquisa discute possibilidades de engajamento entre arquitetura e realidade como referência para novos processos de projeto. É também proposto um paralelo entre a discussão teórica e o cenário brasileiro, por meio de exemplos da arquitetura paulista. Assim, no embate teórico entre forma e função na arquitetura – marca incontestável do século XX – a pesquisa procura os argumentos que conceituem a produção contemporânea no Brasil e no mundo.

**Palavras-chave:** arquitetura do séc. XXI, teoria da arquitetura, metodologia de projeto, relação entre forma e função.



## ABSTRACT

MARTINS, P. P. **An another architecture: the process of rupture between form and function.** Campinas, 2011. PhD Thesis – Civil Engineering, Architecture and Urbanism Faculty. Campinas Campinas State University – UNICAMP, 2011.

This research attempts to show the development of the established relationship defined by the equation “form follows function” from the Modern Movement onward, making evident decisive changes to the contemporary design processes. As the research unfolds, the modern relationship between form and function is systematically questioned, so as to bring architecture closer to the daily reality. As a result of this movement, the connection between the user and his/hers urban and social context is strengthened and so architecture regains its power as cultural indispensable equipment to the contemporary metropolis. Further to the analysis of theories, buildings and contemporary projects, the research examines the importance of this form/function relationship against the metropolitan phenomena, assuming alternative methodologies where the form acts as an envelope interfacing the user and the city and the function acts as a highly complex program, which reestablishes architecture as a relevant manifestation of contemporary culture. The research departs from the hypothesis that in order to shape the envelope and the program, specific forms are associated to design methodologies which enables the prevalence of form not as an image holding meanings but as a facilitator of the architectonic happening. The theoretical hypothesis is verified through the discussion of possibilities of engagement between architecture and reality as a reference to new design processes. A parallel between the theoretical discussion and the Brazilian scenery is also proposed through examples of the architecture of São Paulo. Therefore, in the theoretical clash between form and function in architecture – undisputed brand of the XXth century – the research searches for arguments to evaluate the contemporary production in Brazil and in the world.

**Key Words:** 21<sup>st</sup> century architecture, theory of architecture, design methodology, relationship between form and function.



## LISTA DE FIGURAS

- fig. 1. MARTINS, P. Nuvens.....25
- fig. 2. DURAND, J. N. Desenho de arcadas usando o sistema de grelha.....38  
KRUFT, Hanno-Walter. **A History of Architectural Theory**. London: Princeton Architectural Press, 1994, il.154.
- fig. 3. VIOLLET- LE - DUC, E. Construção em metal e tijolo. ....39  
*Idem.*, il. 156.
- fig. 4. SULLIVAN, L. Desenvolvimento de formas ornamentais a partir de figuras geométricas básicas. ....40  
*Idem.*, il. 172.
- fig. 5. SMITHSONS, A. e P. Hunstanton School, Inglaterra, 1950 - 54.. ....43  
Disponível em:  
<<http://www.flickr.com/photos/25831000@N08/3007464075/sizes/z/in/photostream/>>  
Acesso em: janeiro 2011.
- fig. 6. LE CORBUSIER. Modulor. ....48  
KRUFT, Hanno-Walter. **A History of Architectural Theory**. London: Princeton Architectural Press, 1994, il.187.
- fig. 7. GROPIUS, W. Teatro Total. ....49  
Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/215>>.  
Acesso em: março 2011.
- fig. 8. JUCKER, K. e WAGENFELD, W. ....50  
DROSTE, M. **Bauhaus**. Berlin: Taschen, 1993, p.80.
- fig. 9. VAN DER ROHE, M. Casa de tijolos.....51  
Disponível em: <<http://www.answers.com/topic/ludwig-mies-van-der-rohe>>.  
Acesso em: março 2011.
- fig. 10. WRIGHT, F. Lloyd. Edifício Johnson & Son, Racine, EUA, 1936-39.....53  
RILEY, T. e REED, P. (edit.) **Frank Lloyd Wright Architect**. New York: MoMA, 1994, p. 247.
- fig. 11. ROSSI, Aldo. A cidade análoga. ....60  
Disponível em: <[http://humanscribbles.blogspot.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://humanscribbles.blogspot.com/2010_05_01_archive.html)>  
Acesso em: abril 2011.

fig. 12. VENTURI, Robert. Capa do livro .....	63
VENTURI, Robert. <b>Complexidade e Contradição em Arquitetura.</b> São Paulo: Martins Fontes, 1995.	
fig. 13. KAHN, Louis. Esquema de projeto.....	67
SCULLY Jr., Vincent. <b>Modern Architecture and Other Essays.</b> New Jersey: Princeton University Press, 2003.	
fig. 14. CONSTANT. New Babylon, fotomontagem.....	72
van SCHAIK, Martin / MÁCEL, Otakar (Ed.) <b>Exit Utopia – Architectural Provocations 1956-76.</b> Munich: Prestel, 2005, pg.76.	
fig. 15. ARCHIGRAM. Plug-in City, fotomontagem. ....	75
<i>Idem.</i> , pg. 66.	
fig. 16. SMITHSONS, A. e P. Cluster City, 1957.....	76
Disponível em: < <a href="http://2.bp.blogspot.com/_NKILbOdYXOE/SfXRiQpht8I/AAAAAAAAAGM/ueYQltMELvc/s1600-h/cluster_smithsons_berlin.jpg">http://2.bp.blogspot.com/_NKILbOdYXOE/SfXRiQpht8I/AAAAAAAAAGM/ueYQltMELvc/s1600-h/cluster_smithsons_berlin.jpg</a> >. Acesso em: dezembro 2010.	
fig. 17. SUPERSTUDIO. Continuous Monument. ....	80
<i>Idem.</i> , pg.133. van SCHAIK, Martin / MÁCEL, Otakar (Ed.) <b>Exit Utopia – Architectural Provocations 1956-76.</b> Munich: Prestel, 2005, pg.76.	
fig. 18. SUPERSTUDIO. Continuous Monument. ....	80
<i>Idem.</i> , pg.133.	
fig. 19. ARCHIZOOM. No-stop City, paisagens interiores.....	82
<i>Idem.</i> , pg.174, 175.	
fig. 20. KOOLHAAS, R. ZENGHELIS, E. Exodus, fotomontagem .....	84
<i>Idem.</i> , pg.239, 241.	
fig. 21. KOOLHAAS, R. ZENGHELIS, E. Exodus, planta. ....	85
<i>Idem.</i> , pg.239, 241.	
fig. 22. VENTURI, R. SCOTT-BROWN, D. ....	87
VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S. <b>Aprendendo com Las Vegas.</b> São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pg. 118.	

- fig. 23. Loja de Departamento Neiman Marcus, c. 1970 .....88  
Disponível em:  
<[http://www.flickr.com/photos/65359853%40N00/sets/72157624731364736/detail/](http://www.flickr.com/photos/65359853%40N00/sets/72157624731364736/detail/&usg=>)  
&usg=> Acesso em: fevereiro 2011.
- fig. 24. EISENMAN, P. Casas I, III, VI, X, fotos. ....91  
PAPADAKIS, A. / COOKE, C. / BENJAMIN, A. (Ed.). **Deconstruction - Omnibus Volume**.  
London: Academy Editions, 1989, pgs. 142, 143.
- fig. 25. EISENMAN, P. Cannaregio Town Square, maquete, e Checkpoint Charlie, foto .....93  
A+U. **Peter Eisenman**. August Extra Edition 1988, pg.27, 33.
- fig. 26. EISENMAN, P. Wexner Center for the Visual Arts, perspectiva.....94  
PAPADAKIS, A. / COOKE, C. / BENJAMIN, A. (Ed.). **Deconstruction - Omnibus Volume**.  
London: Academy Editions, 1989, pg. 155.
- fig. 27. EISENMAN, P. Hotel Olímpico de Banyoles, maquete. ....96  
*Idem*, p. 234.
- fig. 28. EISENMAN, P. Centro de Artes da Emory University .....96  
Disponível em: <<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/eisenman/projects.html>>  
Acesso em: abril 2011.
- fig. 29. KOOLHAAS, R. Performance de arquitetos de Nova York. ....103  
KOOLHAAS, R. **Delirious New York**. New York: The Monacelli Press, 1994, pg. 128.
- fig. 30. TSCHUMI, B. Esquema para o Parc La Villette. ....110  
PAPADAKIS, A. / COOKE, C. / BENJAMIN, A. (Ed.). **Deconstruction - Omnibus Volume**.  
London: Academy Editions, 1989, pg. 177.
- fig. 31. KOOLHAAS, R. Esquema para o Parc la Villette .....111  
PAPADAKIS, A. / COOKE, C. / BENJAMIN, A. (Ed.). **Deconstruction - Omnibus Volume**.  
London: Academy Editions, 1989, pgs. 242, 243.  
KOOLHAAS, R. **Delirious New York**. New York: The Monacelli Press, 1994, pg. 154.
- fig. 32. KOOLHAAS, R. Performance da arquitetura em Euralille. ....114  
L'Architecture D'Aujord'Hui n.o 280, abril 1992. **Euralille**. pgs.132,152.
- fig. 33. KOOLHAAS, R. Performance da arquitetura em Euralille. ....115  
L'Architecture D'Aujord'Hui n.o 280, abril 1992. **Euralille**. pgs.132,152.

fig. 34. KOOLHAAS, R. Cardiff Bay Opera, maquete e desenhos.....	119
Catálogo da exposição. <b>An Opera House for Wales</b> . BBC Gallery, London, 17/11-14/12 1994. pgs.44,45.	
fig. 35. KOOLHAAS, R. Grande Biblioteca de Paris.....	120
LUCAN, J. <b>Rem Koolhaas/ OMA</b> . New York: Princeton Architectural Press, 1991, pg. 135.	
fig. 36. KOOLHAAS, R. Maquete para a ampliação da Tate Gallery.....	121
EL CROQUIS n.º 79. <b>OMA/Rem Koolhaas 1992 1996</b> . Madrid: El Croquis Editorial, 1996, pg. 183.	
fig. 37. MARTINS, P. Desaparecimento progressivo da forma como imagem.....	122
fig. 38. KOOLHAAS, R. Congrexpo, esquema de funcionamento .....	124
ANY. <b>The bigness of Rem Koolhaas</b> . New York, n.º 9, 1994, pg.28.	
fig. 39. KOOLHAAS, R. Congrexpo, croquis mostrando partes não construídas. ....	125
EL CROQUIS n.º 53. <b>OMA/Rem Koolhaas 1987 1993</b> . Madrid: El Croquis Editorial, 1994, pg. 178.	
fig. 40. KOOLHAAS, R. Congrexpo, fotos do exterior.....	126
Fotos feitas pela autora.	
fig. 41. KOOLHAAS, R. Congrexpo, fotos do interior.....	127
Fotos feitas pela autora.	
fig. 42. Fotos Kunsthal Rotterdam, de cima para baixo: Elev. Sul, Leste, Norte, Oeste ....	128
Fotos feitas pela autora.	
fig. 43. Fotos Kunsthal Rotterdam, de cima para baixo: rampa e entrada audit. ....	129
Fotos feitas pela autora.	
fig. 44. KOOLHAAS, R. Kunsthal Rotterdam, volumes justapostos.....	130
Fotos feitas pela autora.	
fig. 45. ITO, T. Museu de Shimosuwa.....	135
RILEY, T. <b>Light Construction</b> . Barcelona: Gustavo Gilli, 1996, p.123.	
fig. 46. GRIMSHAW, N. Estação de Waterloo.....	136
RILEY, T. <b>Light Construction</b> . Barcelona: Gustavo Gilli, 1996, p.97.	

fig. 47. SEJIMA, K. Residência para mulheres. ....	137
RILEY, T. <b>Light Construction</b> . Barcelona: Gustavo Gilli, 1996, p.43.	
fig. 48. NOUVEL, J. Fundação Cartier .....	139
<i>Idem.</i> , p.55.	
fig. 49. NOUVEL, J. Fundação Cartier, desaparecimento do volume. ....	140
<i>Idem.</i> , p.56.	
fig. 50. NOUVEL, J. Fundação Cartier, vistas da calçada e do "interior" .....	141
Fotos feitas pela autora.	
fig. 51. KOOLHAAS, R. Kohnsthal Rotterdam, elevações Norte, Oeste, Leste e Sul. ....	142
Fotos feitas pela autora.	
fig. 52. KOOLHAAS, R. Kohnsthal Rotterdam, .....	143
Fotos feitas pela autora.	
fig. 53. KOOLHAAS, R. Kunsthal Rotterdam, auditório. ....	144
Fotos feitas pela autora.	
fig. 54. KOOLHAAS, R. Kunsthal Rotterdam de cima para baixo: galeria inferior, .....	145
Fotos feitas pela autora.	
fig. 55. KOOLHAAS, R. O edifício muito grande. ....	147
KOOLHAAS, Rem. <b>Content</b> . Koln: Taschen, 2004. p. 510, 511, 512.	
fig. 56. KOOLHAAS, R. Bigness, paginas do livro S,M,L,XL .....	150
KOOLHAAS, R. <b>S, M, L, XL</b> . Rotterdam: 010 Publishers, 1995, p. 496,497.	
fig. 57. KOOLHAAS, R. Sede da CCTV, China. ....	151
Disponível em: < <a href="http://news.beloblog.com/ProJo_Blogs/architecturehereandthere/2009/07/-which-reminds.html">http://news.beloblog.com/ProJo_Blogs/architecturehereandthere/2009/07/-which-reminds.html</a> > Acesso em: abril 2011.	
fig. 58. FONTANA, L. Conceito espacial. ....	157
Disponível em: < <a href="http://publikart.net/la-fiac-bat-son-plein-21-24-octobre-2010">http://publikart.net/la-fiac-bat-son-plein-21-24-octobre-2010</a> >	
Acesso em: abril 2011.	
fig. 59. Fontana em ação. ....	158
<b>Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900-1988</b> . London: Prestel, 1989, p.296.	

fig. 60. SMITHSON, A. and P. Casa Sugden, croquis e fotos.....	159
HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max. (ed.) <b>Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today</b> . Rotterdam: 010 Publishers, 2004, p. 114.	
fig. 61. KOOLHAAS, R. Terminal marítimo de Zeebrugge .....	161
EL CROQUIS n.º 53. <b>OMA/Rem Koolhaas 1987 1992</b> . Madrid: El Croquis Editorial, 1994, p. 85.	
fig. 62. KOOLHAAS, R. Edifício residencial em Fukuoka .....	161
Disponível em: < <a href="http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=18370&amp;page=4">http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=18370&amp;page=4</a> > Acesso em: abril 2011.	
fig. 63. KOOLHAAS, R. Hotel e Centro de Convenções de Agadir .....	162
<i>Idem</i> . p. 193.	
fig. 64. LACATON & VASSAL. Praça Aucoc, Bordeaux. ....	163
2G. <b>Lacaton &amp; Vassal</b> . Barcelona: Gustavo Gili, n.º 21, 2002.	
fig. 65. MVRDV. Casa Dupla.....	168
Disponível em: < <a href="http://travel.webshots.com/photo/2679302920089481095WUGzFK">http://travel.webshots.com/photo/2679302920089481095WUGzFK</a> > Acesso em: abril 2011.	
fig. 66. PEZO Von ELLRICHSHAUSEN. Casa Poli. ....	168
Disponível em: < <a href="http://www.archdaily.com/476/poli-house-pezo-von-ellrichshausen/">http://www.archdaily.com/476/poli-house-pezo-von-ellrichshausen/</a> > Acesso em: abril 2011.	
fig. 67 e 68. KOOLHAAS, R. Casa Y2K e Casa da Música.....	171
EL CROQUIS n.º 134/135. <b>AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2007 (II)</b> . Madrid: El Croquis Editorial, 2007, p. 209, 211	
fig. 69. KOOLHAAS, R. Biblioteca de Seattle, foto. ....	173
Disponível em: <a href="http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=3778&amp;page=1">http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=3778&amp;page=1</a> . Acesso em abril 2011.	
fig. 70. KOOLHAAS, R. Biblioteca de Seattle, maquete.....	173
Disponível em: <a href="http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=3778&amp;page=1">http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=3778&amp;page=1</a> . Acesso em abril 2011.	
fig. 71.(abaixo) KOOLHAAS, R. Biblioteca de Jussieu. ....	173
Disponível em: < <a href="http://sistemasurbanos.blogspot.com/2010_03_01_archive.html">http://sistemasurbanos.blogspot.com/2010_03_01_archive.html</a> > Acesso em: abril 2011.	

fig. 72.(abaixo) KOOLHAAS, R. Ampliação Tate Gallery. ....	173
EL CROQUIS. <b>OMA/Rem Koolhaas 1992 1996</b> . Madrid: El Croquis Editorial, n.º 79, 1996, p. 184.	
fig. 73. LACATON & VASSAL. Jardim de inverno, Mulhouse .....	181
Disponível em: < <a href="http://lifewithoutbuildings.net/2004/11/new-to-me-lacaton-vassal.html">http://lifewithoutbuildings.net/2004/11/new-to-me-lacaton-vassal.html</a> > Acesso em: abril 2011.	
fig. 74. STARCK, P. Carro Toto.....	191
Disponível em: <a href="http://www.starck.com/new/bigframe.html">http://www.starck.com/new/bigframe.html</a> Acesso em: abril 2011.	
fig. 75. NL ARCHITECTS, Basket Bar. ....	193
Disponível em: < <a href="http://www.osw.com.au/blog/2008/08/basketball-bar/">http://www.osw.com.au/blog/2008/08/basketball-bar/</a> > Acesso em: abril 2011.	
fig. 76. KOOLHAAS, R. Casa Flick I, situação, volumetria, entorno.....	201
EL CROQUIS n.º 131/132. <b>AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2006 (I)</b> . Madrid: El Croquis Editorial, 2006, p. 230./ < <a href="http://www.googlemaps.com.br">www.googlemaps.com.br</a> >	
fig. 77. KOOLHAAS, R. Casa Flick II, situação, volumetria, entorno .....	202
EL CROQUIS n.º 131/132. <b>AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2006 (I)</b> . Madrid: El Croquis Editorial, 2006, p. 230./ < <a href="http://www.googlemaps.com.br">www.googlemaps.com.br</a> >	
fig. 78. KOOLHAAS, R. Casa Flick I, “Casa de salas” .....	204
<i>Idem</i> .	
fig. 79. LOOS, A. Raumplan aplicado na Casa Rufer, Viena, 1922. ....	204
LOOS, Adolf. <b>Ornamento y Delito y Otros Escritos</b> . Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 280.	
fig. 80. KOOLHAAS, R. Transformação da Flick I em II .....	206
EL CROQUIS n.º 131/132. <b>AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2006 (I)</b> . Madrid: El Croquis Editorial, 2006, p. 230.	
fig. 81. KOOLHAAS, R. Ampliação do Whitney Museum, situação, volumetria e implantação .....	208
EL CROQUIS n.º 131/132. <b>AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2006 (I)</b> . Madrid: El Croquis Editorial, 2006, p. 236, 237/ < <a href="http://www.googlemaps.com.br">www.googlemaps.com.br</a> >.	
fig. 82. MARTINS, P. Explosão.....	210
fig. 83. KOOLHAAS, R. Ampliação do Whitney Museum, efeito noturno. ....	211
<i>Op. cit.</i> , p. 249.	

- fig. 84. KOOLHAAS, R. Whitney Museum, diferenciação do espaço interno. ....212  
 KOOLHAAS, Rem. **Content**. Koln: Taschen, 2004, pp. 218, 219.
- fig. 85. KOOLHAAS, R. Ampliação do Whitney Museum, montagem fotográfica. ....213  
 EL CROQUIS n.º 131/132. **AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2006 (I)**. Madrid:  
 El Croquis Editorial, 2006, p. 251.
- fig. 86. ANDRADE MORETTIN. Casa M.M., implantação, volumetria, situação. ....215  
 NOBRE, Ana Luiza; MILHEIROS, Ana Vaz; WISNIK, Guilherme. **Coletivo**. São Paulo:  
 Ed. Cosac & Naify, 2006, p.82. / <[www.googlemaps.com.br](http://www.googlemaps.com.br)>
- fig. 87. KOOLHAAS, R. Casa em Bordeaux, corte transversal. ....217  
 EL CROQUIS n.º 79. **OMA/Rem Koolhaas 1992 1996**. Madrid: El Croquis Editorial,  
 1996, pg. 167.
- fig. 88. ANDRADE MORETTIN. Casa M.M., corte. ....217  
 Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/andrade-morettin-arquitetos-associados-residencia-sao-19-01-2004.html>> Consultado em abril, 2011.
- fig. 89. ANDRADE MORETTIN. Casa M.M., foto. ....217  
 Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/andrade-morettin-arquitetos-associados-residencia-sao-19-01-2004.html>> Consultado em abril, 2011.
- fig. 90. KOOLHAAS, R. Casa em Bordeaux, foto. ....217  
 EL CROQUIS n.º 131/132. **AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2006 (I)**. Madrid:  
 El Croquis Editorial, 2006, p. 73.
- fig. 91. MARTINS, P. Metáfora da árvore .....218
- fig. 92. ANDRADE MORETTIN. Reforma de apartamento no Edifício Prudência. ....220  
 Disponível em: <<http://taste.uol.com.br/news/pop.asp?canal=arquitetura&idmateria=9135#>>  
 Acesso em: abril 2011.
- fig. 93. GRUPO SP. Nova Sede do Sebrae, implantação, volumetria, situação .....221  
 Disponível em: <<http://gruposp.arq.br/>> Acesso em: abril 2011. / <[www.googlemaps.com.br](http://www.googlemaps.com.br)>
- fig. 94. BUCCI, A. Casa em Ubatuba, foto e maquete. ....223  
 Disponível em: <<http://www.spbr.arq.br/projetos/ubatuba/ubatuba.htm>>  
 Acesso em: abril 2011.
- fig. 95. GRUPO SP. Nova Sede do Sebrae, térreo e cortes. ....225  
 Disponível em: <<http://gruposp.arq.br/>> Acesso em: abril 2011.

fig. 96. GRUPO SP. Nova Sede do Sebrae, elevações.....226  
Disponível em: <<http://gruposp.arq.br/>> Acesso em: abril 2011.

fig. 97. GRUPO SP. Nova Sede do Sebrae, foto .....227  
Disponível em: <<http://gruposp.arq.br/>> Acesso em: abril 2011.



## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	25
INTRODUÇÃO.....	29
Capítulo 1: A FORMA SEGUE A FUNÇÃO: O MOVIMENTO MODERNO .....	37
1.1 Origens.....	37
1.2 Racionalismos .....	45
Capítulo 2: A FORMA NÃO SEGUE A FUNÇÃO: O PÓS-MODERNO.....	55
2.1 Ruptura entre forma e função.....	56
2.2 Complexidade da forma.....	61
2.3 A forma nasce da função.....	65
2.4 Paradigmas formais.....	68
2.5 O uso como objetivo.....	71
2.6 Os limites da forma e da função: o problema urbano.....	76
2.7 Mudança de Paradigmas: sinais.....	89
2.8 Pós-funcionalismo.....	91
Capítulo 3: NEM FORMA NEM FUNÇÃO: O CONTEMPORÂNEO .....	99
3.1 O envelope .....	100
3.2 O programa .....	106
3.3 Evento e congestão .....	109
3.4 Performance da arquitetura .....	113
3.5 Simplificação formal: realismo e experiência .....	131
3.6 Desmaterialização: as novas transparências .....	135
3.7 Exemplos comentados: Kunsthal Rotterdam e Fundação Cartier .....	138

3.8 A última tipologia .....	147
3.9 Formas contemporâneas.....	151
3.9.1 Forma Informal .....	154
3.9.2 Forma Pragmática .....	164
Capítulo 4: A REALIDADE DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA.....	177
Capítulo 5: ESTUDOS DE CASO.....	195
5.1 Sobre os estudos de caso.....	195
5.1.1 Sobre os casos brasileiros.....	195
5.1.2 Parâmetros de análise.....	197
5.2 Casa Flick I e II (Rem Koolhaas / OMA) .....	201
5.3 New Whitney (Rem Koolhaas / OMA) .....	208
5.4 Residência M.M. (Andrade Morettin Arquitetos Associados).....	215
5.5 Nova Sede do SEBRAE (Grupo SP) .....	221
5.6 Considerações finais.....	229
CONCLUSÃO .....	235
BIBLIOGRAFIA.....	241



## Sobre os conceitos utilizados

Devido à grande quantidade de conceitos e teorias de diferentes autores e épocas envolvidos na discussão, a pesquisa assume um certo nível de generalização que possibilite comparações e paralelos necessários para a construção do argumento, sem afetar a integridade dos mesmos.

Conceitos básicos que fundamentam a discussão sobre arquitetura contemporânea como a arquitetura como fato cultural, a globalização e seus efeitos culturais, sociais e econômicos e a relação entre arquitetura e realidade, são assumidos como *a priori* na grande maioria dos autores pesquisados. A título de referência, com o propósito de estabelecer bases conceituais para o argumento proposto neste trabalho, destaco as considerações iniciais de Farshid Moussavi, em seu livro recente “The Function of Form” (2009). Arquiteta do FOA<sup>2</sup> e professora em várias escolas européias e americanas, Moussavi tem se destacado na pesquisa de metodologias de projeto que redefinem conceitos estabelecidos como forma e função por meio da associação entre análises precisas do momento cultural e a última tecnologia presente no design paramétrico:

(...) o fim da Guerra Fria, o espalhamento das comunicações globais, o aumento dos acordos de comércio multinacionais, e a resultante migração massificada de capital, trabalho, produtos e idéias trouxeram mudanças radicais e aceleradas às cidades e suas culturas, e conseqüentemente à prática da arquitetura. Essas mudanças demandam que arquitetos pensem e ajam de maneira muito diferente. Nosso ambiente é produto de diversos processos conectados de maneira complexa. Cidades não são mais definidas ou identificadas com uma cultura única. São espaços onde a multiplicidade de

---

<sup>2</sup> Sigla para Foreign Office Architects, escritório sediado em Londres de 1993 a 2011, liderado pelo arquiteto espanhol Alejandro Zaera-Polo e a arquiteta iraniana Farshid Mussavi. Responsável por projetos em vários países, o escritório foi vencedor de concurso internacional para o Terminal Portuário de Yokohama, cujas obras foram concluídas em 2002.

culturas e formas culturais coabitam e se interconectam, onde novas sub-culturas e identidades estão emergindo constantemente. A cultura não pode mais ser considerada um conjunto de valores ou convenções universais estabelecidos pela prática e validados pelo consenso. (...) A arquitetura não pode mais se estruturar como um instrumento que reafirme ou resista a uma idéia única e estática de cultura. Instrumentos (códigos, símbolos, linguagens, etc.) simplesmente repetem sem variação. Como uma função e não instrumento da cultura contemporânea, formas arquitetônicas precisam variar para considerar sua pluralidade e mutabilidade. (MOUSSAVI, 2009, p. 7-9).

Essa análise é compartilhada como referência para a discussão apresentada ao longo do trabalho, no que concerne ao *status* da relação entre arquitetura, cultura e globalização.

O conceito de realidade, destacado nos discursos dos arquitetos e críticos citados ao longo do texto, obedece às nuances e especificidades da relação entre cada proposta arquitetônica propriamente dita, seja ela teórica ou prática, e o contexto cultural ao qual se refere. Aqui o conceito de realidade foge de uma idealização: é a realidade do arquiteto cidadão, que interpreta seu contexto cultural, econômico e social imediato com esperança de transformá-lo por meio de seu trabalho. Assim acontece com Aldo Rossi, Venturi, Tschumi, Eisenman e tantos outros analisados neste trabalho.

A necessidade de distanciamento, para a melhor compreensão do momento presente, ocasionou uma investigação aprofundada sobre a idéia de uma “realidade contemporânea”, tema do capítulo 4.



## INTRODUÇÃO

*The key ethical responsibility of the architect lies not in the refinement of the object as static visual product, but as a contributor to the creation of empowering spatial, and hence social, relationships in the name of others.*

(Jeremy Till, 2009)

Com o término da primeira década do século XXI, se impõe a necessidade de olhar para trás e traçar uma linha de desenvolvimento da arquitetura do período, sua trajetória enquanto produto cultural a refletir o *status* da sociedade. Um possível início para essa análise estaria no movimento Moderno no início do século XX, cujos conceitos teóricos, metodologias de projeto e soluções espaciais seguem sendo referenciados, discutidos e retrabalhados até hoje - vide tentativa recente de configurar um novo estilo ou filiação conceitual como foi o Supermodernismo, livro de Hans Ibelings de 1998, que propunha uma continuação da herança moderna.

O período de crítica e revisão que se seguiu ao Moderno, iniciado nos anos 1950, foi pontuado por importantes teorias que se sucederam até o Deconstrutivismo na virada dos anos 1980/1990, a última tentativa de configurar um estilo a guiar a produção e a teoria na arquitetura. A partir daí, a discussão sobre teorias e estilos nas publicações especializadas é aos poucos substituída por uma profusão de imagens de projetos e obras de arquitetos, famosos ou não, espalhados pelo planeta. Na década de 1990, a frequência e quantidade de imagens disseminadas pela *internet* e pelas revistas especializadas acaba por configurar um *star system* da arquitetura, formado por arquitetos cujas obras têm seu lançamento coberto pela mídia como se fossem filmes de Hollywood ou coleções de moda de Milão. Para aplacar a necessidade constante de imagens novas, questões de natureza teórica que demandam pesquisa e aprofundamento, como as questões conceituais e formais, são substituídas pelo discurso da era

informativa: a novidade, a sedução, o efêmero, a flexibilidade, o consumismo e, principalmente, o sensacional – de grande apelo aos sentidos.

A discussão teórica em torno das especificidades da forma desloca-se então para questões concernentes ao seu funcionamento, sua performance e sua relação com a cidade (atual e histórica). Tal deslocamento coloca o programa arquitetônico no centro do debate, por formalizar um conjunto de novas atividades, relações e conexões a serem contempladas e dominadas pelo edifício. O desafio da arquitetura na metrópole passa a ser a potencialização das atividades que ela irá abrigar, como um substrato físico a desenvolver o programa, sob pena de desaparecer a arquitetura enquanto produto cultural e artístico, e com ela o arquiteto como construtor da cidade contemporânea.

O deslocamento da discussão em torno da forma para a discussão em torno do desempenho do edifício, do seu funcionamento, pressupõe mudanças metodológicas para a construção dessa arquitetura, que por sua vez pressupõe mudanças conceituais relativas a seus elementos básicos: forma e função.

A hipótese deste trabalho é que a relação estabelecida no movimento Moderno, através da equação “a forma segue a função”, vem sendo desfeita desde os primeiros posicionamentos críticos a esse movimento, lentamente afrouxando a relação de dependência entre seus elementos até sua completa desconexão. O que acaba acarretando metodologias de projeto que objetivam não mais as especificidades da forma e sua capacidade de representar conceitos que traduzam o momento cultural e sim metodologias que produzam estratégias de ação, projetos arquitetônicos nos quais o papel do arquiteto é ser o interprete imaginativo de contextos sociais, desta forma atuando com e para os outros (TILL, 2009, p. 192).

A falta de sucesso das soluções modernas em resolver os problemas da cidade e de seus usuários deixou claro, já desde as primeiras propostas críticas da década de 1960, a

distância entre a arquitetura moderna e a realidade cotidiana. Na análise deste processo, percebemos que é a necessidade de aproximação entre arquitetura e realidade que motiva o processo de ruptura entre forma e função - de Rossi a Tschumi, de Venturi a Rem Koolhaas, sempre informando métodos de projeto alternativos para aproximar a arquitetura da realidade da cidade.

Essa aproximação com a realidade torna-se crucial na virada do século, quando se soma ao crescente caos da condição urbana contemporânea a necessidade urgente de considerar, até na pequena escala de uma residência, a questão da responsabilidade ambiental, da sustentabilidade e da viabilidade econômica, que perpassa todas as escalas de produção face à fragilidade do sistema econômico mundial e do iminente colapso ambiental.

A questão da adequação e proximidade com a realidade, mais do que um partido, torna-se condição essencial para a legitimidade da arquitetura no cenário contemporâneo, consolidando metodologias de projeto que aproximam o arquiteto do usuário e esse da vida na metrópole contemporânea.

Este trabalho propõe que o sugerido processo de ruptura entre forma e função se consolida na virada do século por meio de metodologias de projeto que configuram alternativas de atuação para o arquiteto em face da condição urbana contemporânea, e tem como objetivo analisar esse processo. Considerando a globalização cultural como um fato consumado, por figurar como característica fundamental da sociedade contemporânea atestado na grande maioria da bibliografia estudada, é proposta uma aproximação da discussão desenvolvida na pesquisa com o cenário brasileiro por meio da análise de exemplos da arquitetura paulista.

O conceito “uma arquitetura outra”, presente no título deste trabalho, surgiu inicialmente relacionado a questões formais, mas com o desenvolvimento da pesquisa conquistou maior dimensão com a exploração de seus desdobramentos enquanto proposta de

um novo relacionamento entre arquitetura e seu contexto cultural, social e econômico, refletindo em vários momentos o desenvolvimento da arquitetura a partir dos anos 1960 até a virada do século, como analisado nesta tese.

Em seu livro “Teoria e Projeto na Primeira era da Máquina” de 1960, Reyner Banham, engenheiro e crítico de arte inglês, argumentava que foram precisamente as limitações formalistas e acadêmicas da linguagem moderna que a levaram a um impasse com relação às aspirações modernas de inventar uma arquitetura que respondesse às novas condições sociais e tecnológicas do século XX (VIDLER, 2008, p.107). Sua proposta consistia da superação da “mitologia da forma e função”, do fim do Funcionalismo com ‘F’ maiúsculo, impregnado com a carga simbólica do movimento Moderno, em favor de um estilo mais livre no qual o funcionalismo fosse radicalmente reconsiderado em função de um embasamento na ciência “real” – sendo essa “*une architecture autre*”. Para isso, Banham buscou a ajuda de engenheiros militares, biólogos, pesquisadores e cientistas sociais. Ele acreditava que com os corretos *inputs* da ciência, tecnologia e sociologia, o programa arquitetônico pudesse novamente ocupar uma posição central e, associado a uma teoria da imagem, superar de forma definitiva a relação estabelecida entre forma e função em favor de uma relação profunda entre tradição e tecnologia, quando o arquiteto é impelido a responder às influências culturais da ciência, da profissão e da história. Implícita nesta proposta está a investigação das implicações da arquitetura entendida como “atividade profissional de um corpo de homens a serviço das sociedades humanas” (VIDLER, 2008, p.127).

Banham ensaia assim a proposta de uma “estética científica” que usasse, como base e guia para o projeto, observações (feitas de acordo com as leis das evidências científicas) do efeito real de cores, formas, símbolos, espaços, níveis de luminosidade, qualidade acústicas, texturas, efeitos de perspectiva (isolados ou em situações “gestalts”) em observadores humanos (VIDLER, 2008, p. 132). Seu objetivo, segundo Vidler, era definir um conceito de imagem que escapasse da estética clássica e se referisse a algo que, não estando em conformidade com os

cânones tradicionais de julgamento, fosse “visualmente válido”, que “o edifício fosse uma entidade visual imediatamente apreensível, e que a forma captada pelo olho fosse confirmada pela experiência do edifício em uso”.

Destacamos, ao longo deste trabalho, vários paralelos entre a proposta de Banham e o desenvolvimento da arquitetura a partir dos anos 1960: a busca por um maior engajamento entre a arquitetura e seu momento cultural (e tecnológico, como queria Banham); a busca por formas “que criam uma imagem visual coerente por meios não formais” que, como citado acima são captadas pela “experiência do edifício em uso”<sup>3</sup> – as formas informais e pragmáticas como descritas no capítulo 3; e as implicações éticas desta proposta relacionadas ao posicionamento do arquiteto enquanto produtor cultural, como discutidas no capítulo 4.

Os capítulos estão organizados cronologicamente a partir do movimento Moderno, sendo subdivididos em assuntos específicos quando necessário, de forma a enfatizar pontos importantes ao argumento. Ao longo do trabalho, a pesquisa fundamentalmente teórica correspondente ao movimento Moderno vai dando lugar a análises críticas de projetos e obras à medida em que se afasta das teorias consolidadas e aproxima-se dos comentários e análises dos críticos e arquitetos autores, procedimento necessário pela contemporaneidade do tema. Considerada essa premissa, justifica-se o uso de periódicos e reportagens *on line*, necessários para a composição de um panorama atualizado a contextualizar a discussão.

O trabalho estrutura-se da seguinte maneira:

No primeiro capítulo é analisado o significado da forma e da função para os mestres modernos e teóricos do período, evidenciando desde variações ideológicas até concepções opostas do significado da equação ‘a forma segue a função’. Destacam-se, ainda dentro do próprio movimento Moderno, diferentes enfoques sobre a metodologia moderna a partir das

---

<sup>3</sup> BANHAM, R. Citado em VIDLER, A. **Histories of the Immediate Present**. 2008, p. 135.

diferentes interpretações dos elementos forma e função e da relação entre eles, que abrem várias possibilidades de crítica e análise para a produção seguinte.

O longo período de crítica ao movimento Moderno, que vai dos anos 1950 até os 1980, é o tema do segundo capítulo. Através das teorias que pontuaram a história da arquitetura como as de Aldo Rossi e de Venturi, dentre outras, pretende-se demonstrar como a forma e a função vão se dissociando, diferentemente priorizadas por cada autor. Evidencia-se assim uma linha de desenvolvimento na qual, mesmo as teorias mais impactantes como a teoria do Evento de Tschumi ou a teoria da Lobotomia de Koolhaas, encaixam-se em uma sequência lógica.

No terceiro capítulo, busca-se demonstrar como na década de 1990 o processo de separação entre forma e função consolida-se por meio de uma transformação conceitual: a forma transforma-se em envelope e a função em programa. O objetivo é explorar o desempenho do envelope e do programa por meio da análise de exemplos e associação de teorias e comentários críticos de autores contemporâneos, compondo um contexto onde a discussão sobre forma e função é ultrapassada por aquela sobre o funcionamento da arquitetura, sua performance enquanto articuladora do acontecimento arquitetônico metropolitano.

A relação entre envelope e programa, que tem como objetivo o desempenho arquitetônico, pressupõe mudanças metodológicas nas quais formas específicas são empregadas como facilitadoras desse processo alternativo de projeto. São analisados dois tipos formais: formas informais e formas pragmáticas, recorrentemente empregadas nos exemplos contemporâneos. Longe de sugerir estilos ou compor movimentos, essas formas são investigadas enquanto ferramentas metodológicas que não se prestam à representação, sendo por isso capazes de possibilitar o acontecimento arquitetônico.

A questão da relação entre arquitetura e realidade pontuada ao longo de todo o trabalho é discutida em função de seus desdobramentos e especificidades no quarto capítulo, incorporando os resultados e referências atuais da pesquisa realizada em Londres logo após a qualificação.

Nos estudos de caso, tema do quinto capítulo, foram escolhidas duas obras residenciais e duas obras institucionais como exercício de verificação do argumento da tese e da proposta de aproximação entre o cenário europeu e brasileiro.

A conclusão discute a possibilidade de atualização do conceito “uma arquitetura outra” de Reyner Banham por meio dos exemplos contemporâneos discutidos ao longo do trabalho, nos quais a arquitetura desafia a própria estrutura em busca de uma aproximação maior com a realidade da metrópole e do cotidiano do usuário, considerando seu papel político para a construção de uma cidade consciente de seus enormes desafios sociais, ambientais e econômicos. Aceitando esta posição, a arquitetura abandona seu *status* de objeto a ser contemplado e assume a responsabilidade de permitir a fruição do urbano como legitimidade para sua permanência como produtora de *settings* para a vida urbana contemporânea.



## Capítulo 1:

### A FORMA SEGUE A FUNÇÃO: O MOVIMENTO MODERNO

#### 1.1 Origens

*The absolute rejection of style becomes style.*

(Adorno, 1997)<sup>4</sup>

Traçar a origem do movimento Moderno em arquitetura é tarefa complexa, mas certamente podemos associá-la de várias maneiras à ruptura representada pela teoria da forma e da função de Nicolas-Louis Durand (1801). Alberto Pérez-Gómez nos mostra como os valores defendidos por Durand eram radicalmente diferentes daqueles de seus predecessores, na medida em que, para ele, a arquitetura deixa de ser ‘uma imagem metafórica da ordem cósmica’ para expressar, através da conveniência e economia, os novos valores da tecnologia (1983, p.302). Para Durand, a arquitetura seria agradável<sup>5</sup> desde que, e somente se, a decoração aflorasse de uma ‘disposição conveniente e econômica da planta’ e se a resposta ao programa fosse eficiente, sendo esses valores, de acordo com Pérez-Gómez, os precedentes diretos do funcionalismo do século XX, ainda tão presentes na discussão contemporânea sobre arquitetura.

Essa mudança de valores torna-se possível através do desenvolvimento de uma ferramenta fundamental, tanto em nível de representação quanto em nível de projeto - a grelha. Como parte de seu “mecanismo de composição”, a grelha auxiliava na solução dos problemas de disposição dos elementos na planta. Usando sempre duas dimensões e uma linha fina, o desenho desenvolvido com a grelha evitava os ‘efeitos atmosféricos’ e perspectivas

---

<sup>4</sup> ADORNO, Theodor. *Functionalism Today*. In: Leach, Neal (edit.). **Rethinking Architecture**. 1997, p.10.

<sup>5</sup> Como uma discussão complementar associada à forma, é interessante destacar o uso do termo ‘agradável’ (*pleasant*) ao invés de ‘bela’ (*beautiful*). Pérez-Gomez analisa como, de acordo com a visão de mundo materialista e positivista, “(...) depois de Durand se tornaria importante para a arquitetura proporcionar ‘prazer’ ou parecer ‘boa’ ao invés de verdadeiramente cheia de significado (*meaningful*)” (1983, p.299-302), o que anuncia a busca por outra legitimidade da arquitetura em um mundo capitalista regido por valores pragmáticos.

próprios das aquarelas e dos desenhos com sombras em uso até então, tornando mais objetiva a informação, a composição arquitetônica. Pérez-Gomez (1983, p.304-308) mostra como, desta maneira, o desenho, separado de sua conotação simbólica, tornava-se livre para representar os princípios e intenções da tecnologia e, pela primeira vez na história da arquitetura, perde o seu valor intrínseco por não ser mais o símbolo do edifício, mas sua redução mecânica ao plano.

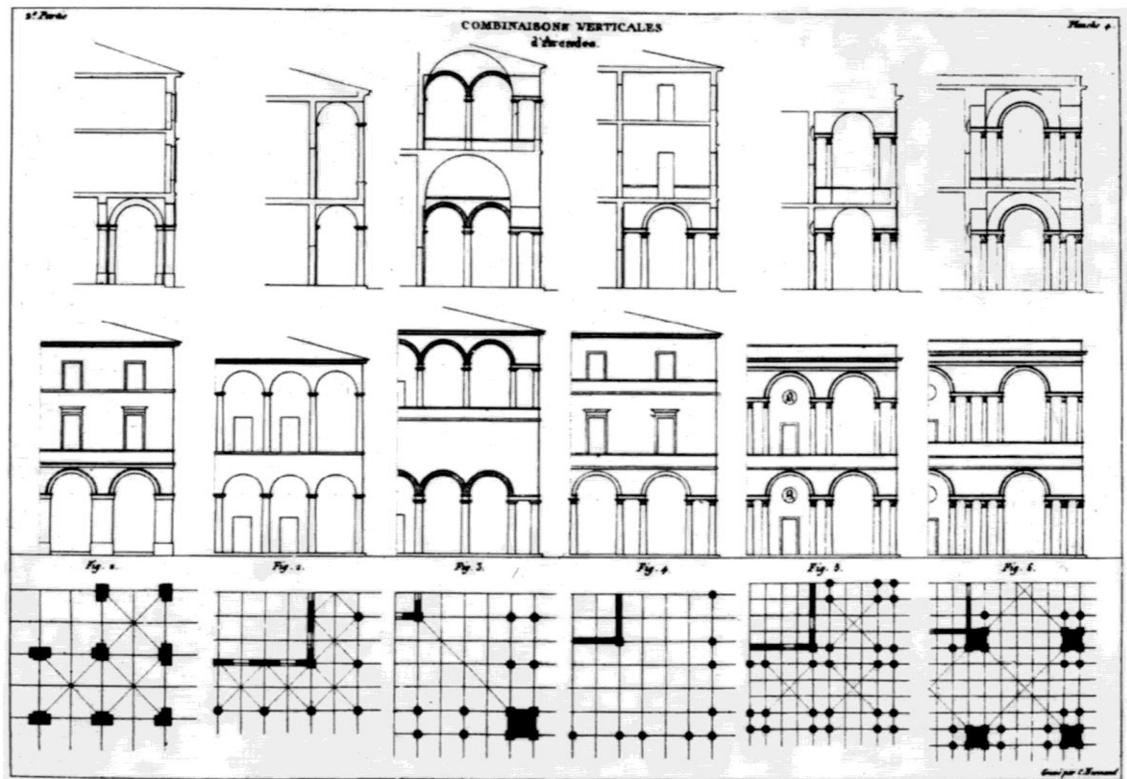


fig. 2. DURAND, J. N. Desenho de arcadas usando o sistema de grelha.

Por consequência a forma, assim, torna-se mais emblemática que simbólica. A economia passa a reger toda a composição formal na busca por valores tecnológicos e de eficiência – formas geométricas simétricas são recomendadas, assim como, por exemplo, o uso da planta circular ao invés da planta quadrada ou retangular, por seu perímetro ser menor (1983, p.298-299). Com a introdução da grelha, foi inevitável que a arquitetura de Durand

passasse a ser entendida como uma linguagem formal ou um estilo (Pérez-Gomez, 1983, p.304), bem como a origem das abordagens formalistas mais banais, ainda encontradas em várias escolas e escritórios contemporâneos. Outra herança deixada por Durand que até hoje desafia os arquitetos é a separação entre razão e intuição, entre ciência e arte, entre estrutura e significado, que se deu também com o uso da grelha, lançando as bases do funcionalismo.

Frequentemente lembrado como fundador da arquitetura moderna ao destacar os princípios racionais presentes em uma catedral gótica, Viollet-le-Duc atesta, já em 1863, que “é necessário ser fiel ao programa e fiel ao processo de construção” e que “a forma construída deve expressar em sua maneira mais precisa tanto sua função como sua força”, colocando a forma como produto da função, como fica claro na afirmação: “Aquilo que geralmente é considerado como tema da verdadeira arte, a saber, a simetria, a forma aparente, é uma consideração totalmente secundária”<sup>6</sup>. Auguste Choisy, um pouco mais tarde, em sua “Histoire de l’Architecture” (1899), também prestou créditos ao Gótico ao exaltar o edifício como uma entidade planejada, onde cada um de seus membros estruturais possui a forma determinada não mais por modelos tradicionais mas por sua função, e somente por ela (KRUFT, 1994, p.285).



fig. 3. VIOLLET- LE - DUC, E. Construção em metal e tijolo.

<sup>6</sup> VIOLLET-LE-DUC. Entretiens, n° 10. Citado em COLQUHOUN, A. **Modernidade e Tradição Clássica**, p.75

A construção dos conceitos ‘forma’ e ‘função’ como elementos arquitetônicos autônomos nasceu de uma analogia biológica. Em 1809 Jean-Baptiste Lamarck, ao estudar o corpo humano, propunha que não era a forma dos órgãos que determinava os hábitos e a maneira de viver do corpo (função), mas o contrário: o hábito determinava a forma dos órgãos e dos corpos. Estabelece-se aí a nova ciência da morfologia e a discussão em torno da interpretação dos fatos: a forma segue a função ou a função segue a forma? (COLLINS, 1970, p.152)

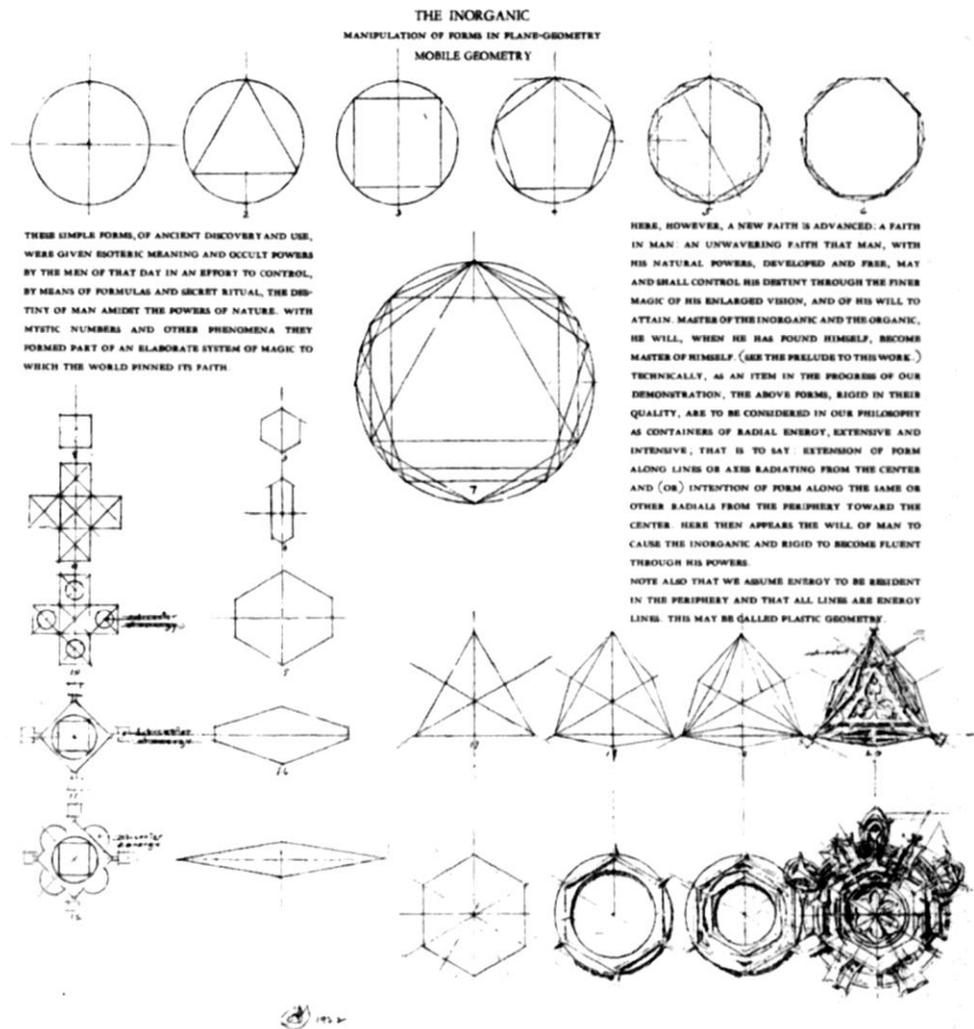


fig.4. SULLIVAN, L. Desenvolvimento de formas ornamentais a partir de figuras geométricas básicas.

Em arquitetura, o cunhador da máxima ‘a forma segue a função’ foi Louis Henry Sullivan, sendo por isso frequentemente apontado como o precursor do funcionalismo Moderno:

É a lei que permeia todas as coisas, orgânicas e inorgânicas, todas as coisas humanas e sobre-humanas, todas as verdadeiras manifestações da mente, do coração e da alma, de que a vida é reconhecível em sua expressão, de que a forma sempre acompanha a função. Essa é a lei.<sup>7</sup>

Entretanto, possivelmente por influência das idéias de Lamarck, Krufft esclarece que a preocupação de Sullivan é de usar a forma arquitetônica para expressar as necessidades e funções humanas e não leis estruturais. "(...) Seu conceito de função é Romântico e verdadeiramente Americano." Seu sócio, Dankmar Adler, de postura mais moderna e pragmática, ao apontar a nova tecnologia do aço e do ferro como o principal fator que contribuiu com o novo estilo Americano, reformulou o axioma de Sullivan, imprimindo a ele, agora sim, um conceito tecnológico de função (KRUFT, 1994, p. 357-358).

Em “Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina”, Reyner Banham reconhece, ainda no séc. XIX, três linhas conceituais responsáveis pelo desenvolvimento da arquitetura moderna: a primeira seria “o sentido da responsabilidade de um arquiteto para com a sociedade em que ele se encontra”, representada por Pugin, Ruskin e Morris; a segunda, a abordagem racionalista ou estrutural, representada por Viollet-le-Duc, Choisy e Willis; e a terceira, a tradição acadêmica representada pela idéias e métodos da École des Beaux-Arts de Paris e difundida pelas conferências do professor Julien Guadet. Apesar de reconhecer que “as idéias de composição e montagem de um edifício a partir de seus volumes componentes são apenas um eco do que tinha sido dito por Durand”, Banham (1960, p.24-26) elege Guadet como difusor de tais conceitos, possivelmente por sua longa carreira como professor da Academia de Belas Artes.

---

<sup>7</sup> SULLIVAN, Louis. Kindergarten Chats and Other Writings, p.194. In: COLQUHOUN, A. *Op. cit.*, p.76.

Banham segue traçando a filiação das idéias nos principais movimentos artísticos do início de séc. XX até chegar a Le Corbusier e Gropius. Sua argumentação gira em torno de uma profunda insatisfação com relação ao fato dos 'vanguardistas' frequentemente tomarem idéias e conceitos como seus, ou como a priori sem a devida referência aos autores dos mesmos. O autor cita como exemplo uma passagem de um texto de Corbusier sobre a cultura moderna, comentando: "Até aqui (como ocorre tão freqüentemente com Le Corbusier), é Choisy comprimido, e Le Corbusier não faz qualquer tentativa de provar que seu *Sentiment Moderne* é uma consequência de tudo isso, mas simplesmente afirma que agora isso pode ser sentido" (1960, p.385).

Como crítica principal, Banham questiona a legitimidade de uma 'arquitetura da Era da Máquina' ao concluir que não ocorreu uma real integração entre arquitetura e tecnologia capaz de simbolizar a nova era (1960, p.515). Talvez esse ponto de vista tenha se originado da importância que o autor dá à influência da Academia de Belas Artes na formação da arquitetura Moderna. E, provavelmente por esse motivo, Banham prefira referir-se a ela como 'Estilo Internacional', enfatizando um sentido de continuidade e não de ruptura.

Há ainda certa confusão relacionada aos conceitos envolvidos na discussão: funcional, racional, acadêmico, estilo internacional. Banham despreza a palavra 'funcionalismo' ao considerá-la 'falaciosa' e refere-se a ela como "rótulo do Estilo Internacional". Aparentemente, o motivo de seu desprezo está na desconfiança quanto ao aspecto simbólico do funcionalismo, "assolado pela pobreza", representado pelo "jingle vazio 'a forma segue a função'". De acordo com o autor, o funcionalismo só teria sua justificativa histórica na medida em que alcançasse seu objetivo - e aí ele cita as palavras de Gropius: "(...) inventar e criar formas que simbolizassem esse mundo (da máquina)" (1960, p. 500-501). Para Banham, a primeira era da máquina, ao herdar os conceitos e formas do século XIX, adaptou-os, criando o Estilo Internacional, mas não foi capaz de produzir as tão almejadas "novas formas" com significados próprios.



fig. 5. SMITHSONS, A. e P. Hunstanton School, Inglaterra, 1950 -54.

Para Banham uma arquitetura realmente funcionalista seria aquela cuja estética fosse totalmente determinada por sua relação com a ciência, com a tecnologia e com a sociologia. Um exemplo desta postura, nas palavras do autor, é a Hunstanton School dos Smithsons: “Esta não é meramente uma estética superficial de bordas mal aparadas e superfícies expostas, mas uma filosofia radical que remonta à primeira concepção do edifício” (VIDLER, 2008, p.128).

Em "Essays in Architectural Criticism" (1981), Alan Colquhoun critica duramente os argumentos de Reyner Banham. O que para Banham representava uma fraqueza conceitual, uma certa indefinição de conceitos, para Colquhoun representava a condição propiciadora da formação do Moderno:

A ambiguidade que existiu no Movimento Moderno (...) se encontra no fato de que a teoria funcionalista era, em um sentido profundo, o resultado de atitudes prevalentes no século dezanove, embora em conflito com elas em um nível superficial. A ruptura com a tradição antiga e medieval, da qual o idealismo e o pragmatismo, o ato criativo e a disciplina artesanal eram inseparáveis, não ocorreu antes do meio do século dezoito, e foi introduzido em um período da história no qual a busca consciente pela unidade do ato arquitetônico se tornou

a principal preocupação. O que é conhecido como tradição acadêmica era, de fato, o começo de uma revolução e não o fim de um período de declínio, e a distinção final que se deu entre o artesanato e as artes liberais era profética do nascimento de uma arquitetura produzida na prancheta e no escritório, não devendo nada à sensibilidade manual e aos hábitos. É esta condição de ruptura da arquitetura que o conjunto do Movimento Moderno reflete (1981, p. 25).

Esta ambiguidade é evidenciada, segundo Colquhoun, pela presença simultânea de duas correntes históricas distintas na arquitetura moderna do começo do séc. XX: a visão relativista que tenta reduzir a arquitetura a uma ciência positivista e comportamental, e a visão normativa, que envolve constantes trans-históricas (1981, p.18-19). Como desenvolvimento dessa condição, Colquhoun propõe que a arquitetura “supere os limites impostos pelo próprio modernismo e resgate as camadas profundas da tradição arquitetônica” ao lutar contra as seguintes situações, produzidas por essas duas vertentes históricas simultâneas: a visão relativista ignora o fato de que a arquitetura é um aspecto da cultura e não da natureza - portanto não pode nunca escapar de seu papel ideológico como uma arte representacional; a visão normativa, ao determinar padrões fora da história, ignora o fato de que o significado arquitetônico é historicamente fundado e que esse significado não pode ser destacado dos significados que as formas arquitetônicas adquiriram ao longo da história.

É graças a essa relação entre duas correntes históricas que o funcionalismo, segundo o autor, adquire um aspecto mais idealista: “Longe de ser utilitário e pragmático, o funcionalismo almejou espiritualizar o processo mecânico e destruir a dicotomia entre mecânico e espiritual, entre determinismo e livre-arbítrio” (1981, p.22). De acordo com esse ponto de vista, percebe-se uma reação contra a separação entre estrutura e significado, razão e arte, iniciada com Durand, além de ser essa a característica mais importante da arquitetura funcionalista para Colquhoun. É aqui que ele contrapõe-se frontalmente às idéias de Banham, admitindo e valorizando o aspecto simbólico do funcionalismo. Enquanto Banham critica a ambiguidade e

duvida do poder simbólico da arquitetura da Era da Máquina, Colquhoun elege esses mesmos fatores como responsáveis pela imagem poderosa da arquitetura funcionalista:

A única inovação real introduzida no começo do século vinte foi a estrutura protendida. As outras mudanças surgidas na organização e aparência dos prédios foram resultado de teorias pré-concebidas sobre a natureza da Era da Máquina e o propósito social da arquitetura. Juntos, eles formaram uma arquitetura 'funcionalista' de enorme poder, cujas imagens foram em grande parte criadas a partir de teorias estéticas Expressionistas, Cubistas ou Neoclássicas. Essa arquitetura formou o braço ativo do movimento de vanguarda como um todo e estava preocupada mais com a salvação da sociedade através da arte do que através da técnica. O edifício 'funcionalista' era, na verdade, obra de arte pura, livre das regras arbitrárias do artesanato e da fantasia individual e elevada ao nível das formas Platônicas por meio da máquina – um trabalho de exatidão pura (1981, p.27-28).

Ao defender o caráter simbólico como característica do Movimento Moderno (e de qualquer outro período da arquitetura), Colquhoun reforça a carga metafórica imbuída na forma arquitetônica, a impossibilidade de separação entre critérios morais e de uso, de um lado, e critérios estéticos, de outro. Por esse motivo, sua visão sobre o funcionalismo vai além da literalidade proposta pela frase 'a forma segue a função': a *intenção* do enunciado é o mais importante, sua vontade de clareza e transparência na criação formal, e não seu sucesso enquanto linguagem, enquanto representação literal da máquina, como queria Banham.

## **1.2 Racionalismos**

A sistematização do ato criativo iniciada com o uso da grelha e a decorrente definição de 'elementos de arquitetura', assim como o estudo da relação entre eles, são indício da busca por racionalidade que acompanhou o surgimento da arquitetura Moderna. Como nos adverte

Alan Colquhoun, é importante considerar essa racionalidade não como mais um estilo na história da arquitetura, mas como uma característica inerente a uma disciplina que precisa envolver arte, utilidade e construção, preocupação já presente nos escritos de Vitruvius. Como definição geral do racionalismo em arquitetura podemos adotar que “arquitetura é o resultado da aplicação de regras gerais estabelecidas por uma operação da razão” (COLQUHOUN, 1989, p. 67-68). Tendo essa condição como premissa, o que cabe aqui é investigar as diferentes naturezas e desdobramentos desta racionalidade, que acabaram por definir as várias correntes da vanguarda moderna. Colquhoun começa diferenciando o racionalismo do século XX daquele do século XIX, baseado em três conceitos: o atomismo lógico, o funcionalismo e o formalismo.

O atomismo lógico pressupõe uma redução formal e conceitual a elementos irreduzíveis (átomos), e relações elementares entre eles. Como exemplo, pode-se citar Kandinski, Mondrian e De Stijl, por suas decomposições formais em busca do elementar, do universal, e a vanguarda russa por sua decomposição construtiva em busca do elemento construtivo elementar necessário para a construção da nova arquitetura. Outro exemplo é o *Raumplan* de Adolf Loos, onde a casa era projetada de dentro para fora a partir dos cômodos (átomos) e de suas características específicas.

O racionalismo funcionalista é aquele que se refere à associação entre forma e função, em prática na arquitetura desde Vitruvius, segundo Colquhoun, apesar das mudanças sofridas de acordo com os períodos históricos: até o fim do séc. XVIII o conceito de função estava associado à idéia de imitação; na primeira metade do séc. XIX foi associado à idéia de evolução genética, para, no fim do séc. XIX, perder de vez seu conteúdo idealista ao assumir caráter mais relativista, onde a função passa a refletir a relação entre os elementos envolvidos em uma equação. A idéia de uma ‘arquitetura funcional’, então, é aquela onde “não deve haver interferência, no projeto ou na avaliação do edifício, de noções pré-concebidas do que é “arquitetura”. O projeto deve ser definido como a soma de seus elementos” (COLQUHOUN, 1989, p. 83-84).

O racionalismo formalista pode ser caracterizado pela vontade de ruptura radical com a história, mais especificamente com o estilo clássico, potencializada pelo avanço técnico apresentado pela construção civil na virada do século XX.

Pode-se definir o formalismo como o tipo de pensamento que enfatiza as relações governadas por regras em vez de relações de causa e efeito. De acordo com essa definição, o formalismo está associado a uma definição de função puramente matemática. Estuda as estruturas de determinados campos independentemente do que exista fora deles; é relativo ao “como” das coisas, e não ao seu “porque”. Essa parece ser a característica do pensamento do final do século XIX e do início do século XX, em disciplinas totalmente diversas – filosofia, arte e arquitetura (COLQUHOUN, 1989, p. 84).

Para Peter Collins, “os racionalistas eram, simplesmente, aqueles arquitetos que acreditavam que a forma arquitetônica era essencialmente a forma estrutural, por mais que adornassem ou refinassem *a posteriori* tais formas básicas” (1970, p.203). A simplicidade de tal explicação mostra uma verdade essencial, que pode ser verificada na produção de Viollet-le-Duc até Louis Sullivan. Collins demonstra como a discussão entre forma e função adquiriu diferentes pesos nas teorias orgânicas e funcionais: “(...) na analogia funcional, a relação entre forma e função se considerava como necessária para a beleza, na analogia biológica, se considerava necessária para a vida” (1970, p.157). Daí pode-se esboçar a diferença que essa discussão adquire entre o discurso de Frank Lloyd Wright, como defensor de uma arquitetura orgânica, e de Le Corbusier, como defensor de uma arquitetura funcional. Enquanto Wright buscava uma relação maior da arquitetura com a natureza em suas várias dimensões, Corbusier preocupava-se com o caráter ético associado à criação formal: da honestidade, da simplicidade, da ‘verdade’ da forma resultaria a beleza.

Na visão de Argan (1988, p.264), o racionalismo que deu origem ao movimento Moderno adquire diferentes aspectos de acordo com as diversas situações objetivas, sociais e culturais do período, influenciando diferentemente a produção específica de cada um dos grandes mestres do movimento Moderno.

De origem cartesiana, o racionalismo de Le Corbusier vê “a forma artística como resultado lógico de um problema bem formulado”, por isso seu livro “Por uma Arquitetura” estar recheado de fotos de navios a vapor, transatlânticos e aviões: suas formas correspondem exatamente à suas funções, sendo por isso belas.

A base desse racionalismo formal, segundo Argan, está em reduzir os dados da equação à relação entre natureza e civilização, entre o ‘objeto-edifício’ e o ‘objeto-natureza’, pois no domínio da razão pura não subsistem contradições. Para Argan, “Le Corbusier é um clássico, como Picasso: tudo se resolve na clareza da forma, e esta resolve tudo, pois a forma correta é, ao mesmo tempo, a forma da realidade e da consciência, da natureza e da história” (1988, p. 265-268).

O racionalismo metodológico-didático de Gropius representou, segundo Argan, “uma lúcida defesa da consciência a partir da desordem e do desespero da catástrofe histórica” (1988, p.269). A Bauhaus foi a resposta: uma escola democrática, que espelhava em seu processo criativo a reconstrução da sociedade através da construção de objetos e também, com o mesmo princípio, a construção de cidadãos e da cidade. A cidade para Gropius passa a ser democrática, e não hierárquica, na medida em que permite a circulação e a continuidade das funções desde a

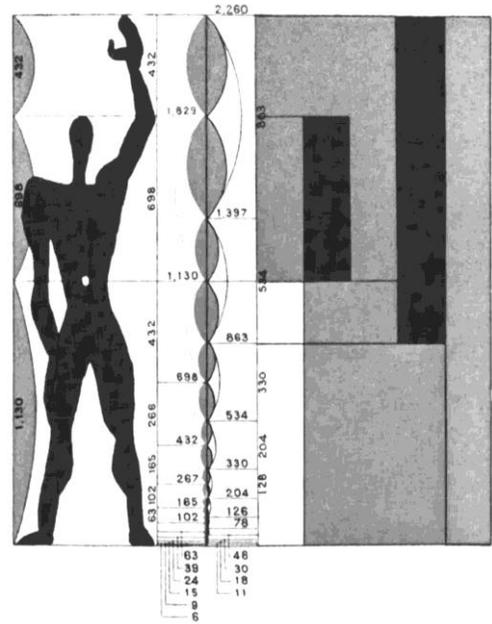


fig. 6. LE CORBUSIER. Modulor.

propriedade privada até a especulação do solo urbano. Isto significa pensar os edifícios como articuladores de 'funções sociais' e não como simples 'repositórios de funções': "É o dinamismo da função que determina não só a forma, mas também a tipologia dos edifícios". Desta maneira é acrescentada outra dimensão à relação entre forma e função - a comunicação, característica fundamental da sociedade democrática (ARGAN, 1988, p. 269-271).

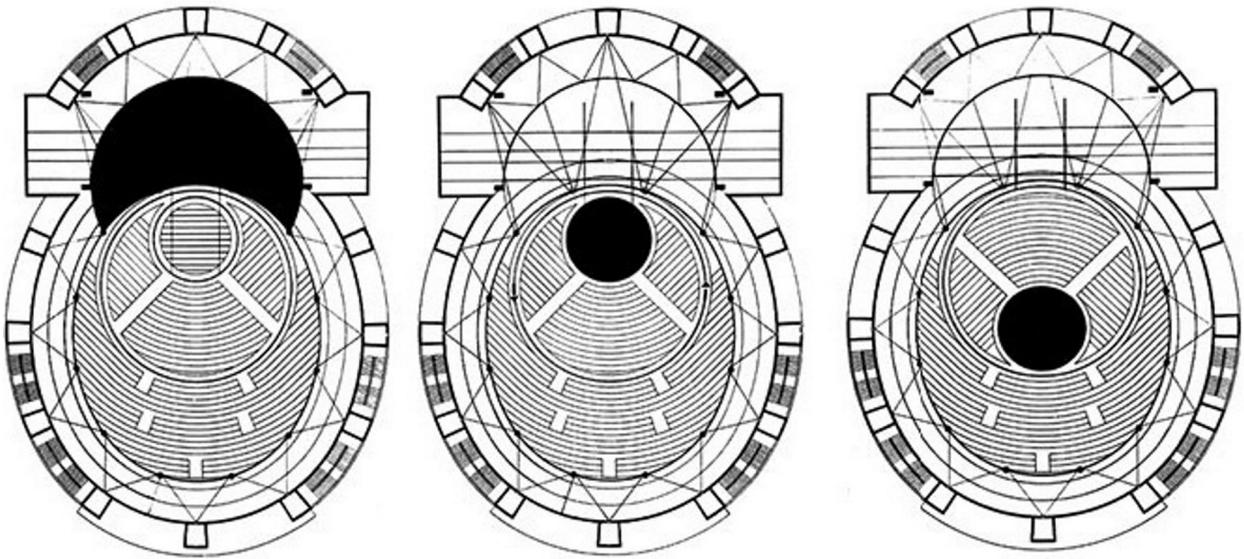
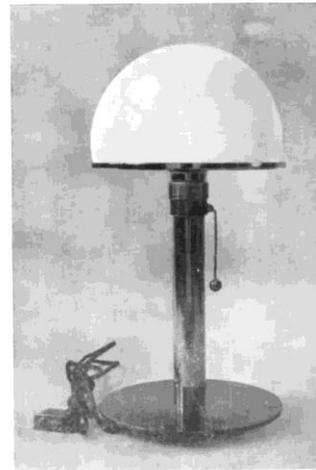


fig. 7. GROPIUS, W. Teatro Total.

Como exemplo podemos citar o projeto de Gropius para o Teatro Total, de 1926, onde a arquitetura está em função das ações cênicas e onde o público não é apenas espectador, mas participante do espetáculo. Neste projeto, o palco e parte da platéia se movem em função do tipo de espetáculo e do tipo de participação que se espera da audiência, e sua forma reflete esse movimento através de um semicírculo, acoplado ao volume de serviços.

Outro aspecto importante destacado por Argan foi o estudo sobre a forma-padrão, fundamental ao processo de industrialização da produção. A característica principal e essencial para a sobrevivência desse processo e seu reconhecimento social, foi a necessidade da padronização sem a perda de significado dos produtos, alcançada pela Bauhaus<sup>8</sup> através dos ateliês que condicionavam a criação formal ao estudo profundo dos materiais. Para a forma-padrão, a Bauhaus se apropria das formas geométricas como um tipo de forma pré-padronizada, devido ao fato de se prestarem a receber diversos significados de acordo com circunstâncias específicas, independentemente de seu significado original. Neste ponto, como destaca Argan, a geometrização das formas colocada em prática pela Bauhaus difere da geometrização praticada por Le Corbusier, para quem a forma deveria ser racional por corresponder a uma racionalidade inata do ser humano. Para o racionalismo alemão, “a vida é naturalmente irracional: racional é o pensamento que se



Metallwerkstatt

gesch.  
Höhe ca. 35 cm  
**AUSFÜHRUNG**  
Messing vernickelt, Glasschirm, Zugfassung



**TISCHLAMPE AUS METALL**

**VORTEILE**

- 1 beste Lichtzerstreuung (genau erprobt) mit Jenaer Schottglas
- 2 sehr stabil
- 3 einfachste, gefällige Form
- 4 praktisch für Schreibtisch, Nachttisch usw.
- 5 Glocke festgeschraubt, bleibt in jeder Lage unbeweglich

fig. 8. JUCKER, K. e WAGENFELD, W.  
Luminária de vidro para mesa.

<sup>8</sup> A luminária da figura 6 ilustra o programa da Bauhaus na época: “o uso enfático de materiais industriais (vidro e metal), a revelação da função em todas as suas partes (o cabo elétrico fica visível dentro do suporte de vidro) e uma forma estética que surge da harmonia de formas simples” (DROSTE, M. 1993, p. 80). Despachadas para a Feira de Comércio de Leipzig em 1924, as luminárias foram motivo de riso dos comerciantes e produtores, o que segundo Droste (1993, p.80) representa a contradição entre o sucesso e o fracasso da Bauhaus nos anos 1924: embora parecessem produtos baratos, seus objetos eram artesanatos caros. Mesmo entendidos como formas industriais, continuavam sendo produzidos à mão nos workshops. Ainda assim, segundo a autora, essa luminária representa um grande passo para a conquista da moderna forma industrial, tornando-se um exemplo pioneiro do desenho industrial. Recebeu o Prêmio Federal para “Good Form” em 1982. DROSTE, M. **Bauhaus**. Berlin: Taschen, 1993, p.80.

entrelaça à vida, resolve os problemas continuamente colocados por ela, transforma-a em consciência da vida” (1988, p. 272).

Longe do engajamento social e histórico de Gropius, mas ainda uma utopia lógica, o racionalismo idealista de Mies van der Rohe, segundo Argan (1988, p. 276,277), admite apenas dois eixos estruturais, o horizontal e o vertical, e uma única entidade formal, o plano. No eixo vertical, van der Rohe concentrou sua pesquisa nos arranha-céus e desenvolveu extensamente sua tecnologia. Na horizontal, ele dá um grande passo ao desenvolver o ritmo através da repetição das formas na busca pelo espaço contínuo, infinito.

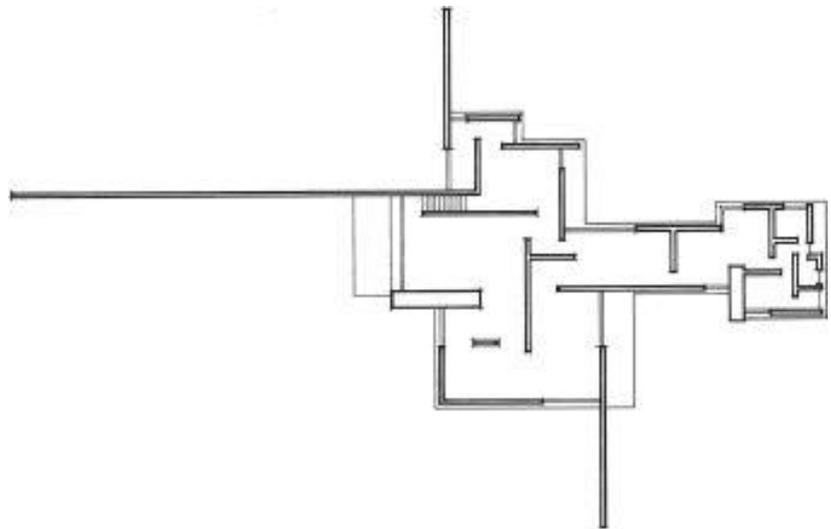


fig. 9. VAN DER ROHE, M. Casa de tijolos.

Montaner (2007, p.51,52) destaca a característica estrutural e autônoma da arquitetura de Mies baseada na crença absoluta na tecnologia. O positivismo tecnológico faz com que o arquiteto rechace qualquer formalismo que impeça a arquitetura de “olhar para frente”: “Nossa tarefa, em essência, é liberar a prática da construção do controle dos especuladores estéticos, restituindo-a àquilo que deveria ser exclusivamente: construção”.<sup>9</sup> Em contrapartida, a “dissolução da caixa” necessária para esconder a função em favor da continuidade espacial, revela um trabalho formal intenso, resultando no que Scully chamou de

<sup>9</sup> Mies van der Rohe, citado em Montaner, 2007, p. 51.

“envelope Miesiano” (SCULLY, 2003, p.307). A ideia de um envelope a conter as várias atividades de um edifício, aqui introduzida por Mies van der Rohe, indica uma importante mudança metodológica de criação formal, desenvolvida em toda sua potencialidade a partir dos anos 1990, a ser discutida no capítulo 3 deste trabalho.

O racionalismo orgânico de Frank Lloyd Wright, segundo Peter Collins, significava várias coisas ao mesmo tempo:

(...) formas de plantas, cristais, a possibilidade de crescimento de forma assimétrica, a relação entre o lugar e o cliente, o uso de materiais locais, a individualidade de toda coisa criada, a necessidade de todo artista de incluir em seu trabalho a integridade de seu ser mais profundo, etc., etc. Mas, sobretudo, significava para ele “a arquitetura vivente”; uma arquitetura na qual as formas inúteis eram descartadas como parte do processo de crescimento da nação, e na qual toda composição, todo elemento e todo detalhe tinham a forma própria do trabalho que deveriam realizar. Com esta interpretação, sua intenção se torna compreensível, em geral, e talvez possa dizer-se que, simplesmente, é uma expressão mais poética do ideal de Perret da *L'Architecture Vivante*. (1970, p.158).

Argan chamou de ‘racionalismo orgânico americano’ (1988, p.264,296) essa arquitetura viva de Frank Lloyd Wright, que pressupunha a concepção do espaço como um campo de forças, em vez de representação de relação de grandezas, no qual a construção deve ser natural como o crescimento. Esses princípios são facilmente identificáveis em seus projetos residenciais, cujas plantas mostram eixos alongados na forma de volumes que se estendem a partir de um ‘coração’ - frequentemente a sala onde se localiza a lareira. Assim o edifício crescia e se desenvolvia naturalmente, seus ‘membros’ desempenhando funções como órgãos. Com relação à forma, é importante destacar que

O esforço de Wright não visa mais a harmonizar o edifício com a natureza, mas a resolver a natureza no edifício, a transformá-la, a sublimá-la, a abstraí-la no edifício. As superfícies cravadas de ornamentos, frequentemente repetidos, às vezes até chocantes por um excesso aparente de enfeites e detalhes, não têm outro objetivo senão refletir, refratar, absorver a luz, engajá-la num desenho, ligá-la intimamente, quase combiná-la, à matéria; e, ao mesmo tempo, subtrair os planos de sua situação perspéctica normal, indicar sua extensão ilimitada (ARGAN, 2000, p.275,276).

Desta maneira, mesmo tão ricamente detalhada e adornada, a forma orgânica de Wright se distingue essencialmente daquela da Art Nouveau, que buscava representar a natureza.



fig. 10. WRIGHT, F. L. Edifício Johnson & Son, Racine, EUA, 1936-39.



## Capítulo 2:

### A FORMA NÃO SEGUE A FUNÇÃO: O PÓS-MODERNO

Se há um consenso em torno da produção arquitetônica surgida a partir dos anos 1960, podemos dizer que esse consenso está relacionado à natureza fundamentalmente crítica desta produção - crítica com relação ao momento predecessor, o movimento Moderno. Manfredo Tafuri, no livro “Teorias e História da Arquitetura”, discute exatamente a possibilidade da existência de uma arquitetura autonomamente crítica, baseada em um experimentalismo que

não nega a tradição do movimento Moderno, mas compromete-a, confrontando-a diretamente com suas origens: como que para extrair dela um certificado de legitimidade histórica. (...) Eis uma das contradições (de fato imprescindível) da arquitetura atual. Depois de ter negado pertencer à história, descobriu, através de si própria, um novo conceito de história, que é projetado sobre o passado pré-setecentista, por um lado, e que vem a introduzir-se capciosamente no processo de desenvolvimento das novas tendências, por outro. Depois de ter reduzido o antigo a simples *evento*, privado de relações causais, a arquitetura moderna não pode deixar de reconstruir, e de um modo clássico até, a sua história. Isto explica o aparecimento de toda uma série de fenômenos ligados à exploração dos problemas deixados em aberto pelas investigações dos “mestres” ou das vanguardas dos anos 1920 (1979, p.164,165).

Nesse sentido, naturalmente dando continuidade às contradições internas do movimento Moderno apontadas por Colquhoun, a frase de Portoghesi “o pós-Moderno é mais evolucionista que revolucionário” (2002, p.61) dá o tom para a produção de arquitetos como Aldo Rossi, Robert Venturi, Louis Kahn, Peter Cook, entre outros, analisados a seguir. A hipótese é que os posicionamentos críticos propostos por esses arquitetos vão afrouxando a relação estabelecida entre os elementos da equação “a forma segue a função”, priorizando ora a forma,

ora a função, e desafiando a metodologia moderna de projeto ao incorporar preocupações com a história, com a simbologia, com o tempo.

## 2.1 Ruptura entre forma e função

Podemos ter um bom retrato do contexto cultural da época do lançamento do livro de Aldo Rossi “A arquitetura da cidade”, no fim dos 1960, através de um trecho do prólogo da edição castelhana, do arquiteto Salvador Tarragó Cid:

A consideração da arquitetura como dimensão essencial da cidade é uma formulação polêmica em nosso contexto cultural urbanístico, pois se chegou a crer que um dos objetivos definitivos da nossa concepção do urbano se constituía na consideração da supremacia da dimensão econômica da cidade com relação às outras variáveis. (1982, p.7)

Espantosamente, é como se na cidade do início dos anos 1960 a arquitetura estivesse ausente e os novos edifícios surgissem mecanicamente, alheios à cidade e à sociedade, visivelmente ressentida da falta de valores humanos.

Já em 1889, Camillo Sitte apontava a falta de princípios artísticos na construção da cidade moderna e acreditava ser possível evocar as relações sociais perdidas da nova sociedade através do estudo detalhado das situações urbanas antigas, principalmente as praças, através de seus elementos compositivos: as alturas e padrões das fachadas que formam as elevações das praças, os pontos de vista, o traçado das ruas. Sitte reconhecia que os antigos espaços urbanos eram profundamente conectados com a vida diária de seus habitantes, formando um corpo harmônico<sup>10</sup>, e que isso não mais acontecia na nova cidade. Mas, em sua pesquisa, não

---

<sup>10</sup> “O significado de um espaço aberto no meio da cidade (um fórum ou a praça de um mercado) transformou-se em outro essencialmente diferente hoje. Atualmente as praças raramente acolhem grandes festividades populares, e vêem cada vez menos uso diário. Elas dificilmente têm outro propósito que não seja permitir a entrada de mais ar e luz, ou trazer certa interrupção no mar de casas, ou, no máximo, propiciar uma vista desimpedida de um edifício

considerou os novos hábitos e necessidades do homem Moderno e uma possível adequação destes a um espaço Moderno.

Para Rossi, é precisamente através da arquitetura que deve acontecer a humanização da cidade e nesse conceito se baseia sua teoria, através de uma imagem forte: a cidade como manufatura. Essa imagem não só se opõe frontalmente à imagem proposta pelo Moderno, da cidade como máquina, como resgata aspectos históricos e sociais da arquitetura e da cidade em curso no período que antecedeu o movimento Moderno. Apesar disso, sua teoria não adquire um tom retrógrado, em face da sua análise criteriosa e técnica, preocupada com a realidade da cidade da época, através de seu olhar humanista:

Às vezes me pergunto como pode ser que nunca se tenha analisado a arquitetura por seu valor mais profundo: de coisa humana que forma a realidade e conforma a matéria segundo uma concepção estética. Assim, é ela mesma não só o lugar da condição humana, mas sim uma parte mesma dessa condição, que se representa na cidade e em seus monumentos, nos bairros, nas casas, em todos os fatos urbanos que emergem do espaço habitado (1982, p.76).

A definição de ‘fato urbano’ é o ponto central que articula toda sua teoria, ao resgatar essa dimensão fenomenológica da construção em si: sua história, através de sua relação com a cidade (com o entorno imediato, com a paisagem), e seus símbolos, sua relação com o tempo histórico. Assim, a relação racional e direta entre forma e função proposta pelo Moderno torna-se insuficiente: que a (imagem da) arquitetura e da cidade expresse ‘apenas’ sua função, dado a

---

grande ampliando seu efeito arquitetônico. Como era diferente nos tempos antigos! Naqueles dias as praças principais eram de importância prioritária para a vida de qualquer cidade, pois uma grande parte da vida pública acontecia nelas: hoje não mais praças abertas, mas ambientes com paredes fechadas seriam usados para esses fins.” SITTE, Camillo. **City Planning According to Artistic Principles**. New York: Rizzoli Int. Public., 1986, p.143. Tradução da autora.

complexidade do fenômeno arquitetura. Em sua crítica ao ‘funcionalismo ingênuo’<sup>11</sup> o autor apresenta o caso dos fatos urbanos nos quais a função tenha mudado ou aqueles que nunca apresentaram uma função específica. Para o autor, a forma da arquitetura, sendo determinada unicamente por sua função, perde seu valor autônomo ao ser reduzida a um mero diagrama distributivo (1982, p.82). Rossi defende uma leitura ‘contínua’ da cidade, profundamente relacionada à sua história no tempo, que foi radicalmente rompida pelo Moderno (1982, p.85). Admite que os fatos urbanos sejam constituídos por certa função estática e que sua estrutura é coincidente com a função que estes desenvolvem *em determinado momento*. Mas ele acredita que a cidade é algo que deva permanecer através de suas transformações. Assim, “as funções, simples ou múltiplas, simplesmente representam momentos na realidade de sua estrutura e deste modo estabelecem uma relação mais complexa entre as várias ordens de fatos, descartando uma interpretação de relações lineares entre causa e efeito, desmentidas pela realidade” (1982, p.95). Com a frase “a forma da cidade sempre é a forma de um tempo da cidade” (1982, p.104), tem-se a real medida da complexidade dos conceitos rossianos, que se relacionam em diversos níveis. Isto fica claro, por exemplo, em seu conceito de permanência (1982, p.98-105) e na relação deste com o *locus*<sup>12</sup>, fundamental em sua teoria por expressar justamente essa relação estreita entre a forma e a função, mas com o diferencial de ser considerada na cidade e no tempo.

Para Rossi, o tipo, a forma tipológica, é então aquela capaz de permitir as mudanças funcionais ao longo da história do edifício e da cidade, sustentando suas relações com o entorno e com a paisagem e sua simbologia através do tempo. Trata-se de uma relação complexa entre formas que adquirem uma historicidade com o tempo. O arquiteto não cria tipos, cria formas

---

<sup>11</sup> O funcionalismo ingênuo a que se refere o autor é o alvo específico de sua crítica: “(É) precisamente esta última concepção do funcionalismo inspirada em um ingênuo empirismo segundo o qual as funções assumem a forma e constituem univocamente o fato urbano e a arquitetura.” ROSSI, A. **A arquitetura da cidade**. 1982, p.81. Tradução da autora.

<sup>12</sup> Comentando a teoria de Poète, Rossi explica que “(...) as cidades permanecem sobre eixos de desenvolvimento, mantêm a posição de seus traçados, crescem segundo a direção e o significado de fatos mais antigos que os atuais, remotos. Muitas vezes estes fatos permanecem, estão dotados de vitalidade contínua, e às vezes se destroem; acontece então a permanência das formas, os signos físicos do *locus*.” *Op. cit.*, p. 99. Tradução da autora.

que poderão ou não virem a ser tipos. Por sua vez os tipos, ao serem usados pelo arquiteto, referem-se a períodos históricos específicos. Em sua definição, muito extensa e explicada de várias maneiras e com exemplos, o autor se refere a um procedimento de síntese envolvendo experiência e apreensão da realidade, assunto desenvolvido ao longo desta pesquisa. Em sua análise das casas góticas, Rossi explica:

A classificação das diferentes casas góticas nos leva à necessidade de determinar o caráter comum que as unifica, que faz delas uma experiência única; e esta é a forma. Uma forma que, depois de definida por meio da relação com realidades distintas, se converte em uma maneira de afrontar a realidade; uma maneira segundo a qual, dentro de um quadro histórico determinado, se divide o terreno e se fixam as características da casa. Isto tem para a arquitetura o valor de uma lei, com sua autonomia, com sua capacidade de impor-se sobre o real. A célula gótica, com sua forma estreita e alongada, com a posição da escada fixa e sua relação constante entre cheio e vazio, constitui uma experiência precisa de sua unidade. Uma experiência que permanece como forma, incluindo situações diversas, até hoje; por isso, quando um arquiteto capta a beleza do desenho comprido e estreito dos apartamentos de Le Corbusier, se refere a uma experiência precisa que aprendeu por meio da arquitetura. Assim, entendo por forma tipológica aquelas formas que na história (...) acabam por assumir o caráter sintético de um processo que se manifesta precisamente na própria forma (1982, p.51-52).

Essa busca pelo tipo, a determinação dessa forma tipológica, constitui-se em um sistema compositivo que irá definir a cidade análoga<sup>13</sup>, e, em contrapartida, garantir ao arquiteto contemporâneo que seus projetos tenham “uma existência própria, equivalente às

---

<sup>13</sup> “Pode-se entender a cidade análoga como um procedimento compositivo centrado em alguns fatos fundamentais da realidade urbana e em torno dos quais se constituem outros fatos, no quadro de um sistema analógico”. *Op. cit.*, 1982, p.58. Tradução da autora.

arquiteturas já construídas; são um termo de referência de todo o real” pois o tipo, “ao suprimir os limites precisos de tempo e espaço oferece ao projeto aquela tensão que chamamos de memória” (1982, p.58-59). Rossi, assim, propõe um método de projeto capaz de resgatar o controle da produção da cidade para o arquiteto por meio de uma arquitetura realmente conectada à realidade. E conclui:

Tenho tentado demonstrar que esta teoria nasce da análise urbana, da realidade; esta realidade contradiz todos os que crêem que funções pré-ordenadas podem por si mesmas definir os fatos e que o problema é de dar forma a certas funções; na realidade, são as próprias formas, ao constituírem-se, que vão além das funções que devem abrigar; apresentando-se como a cidade propriamente dita (1982, p.208).

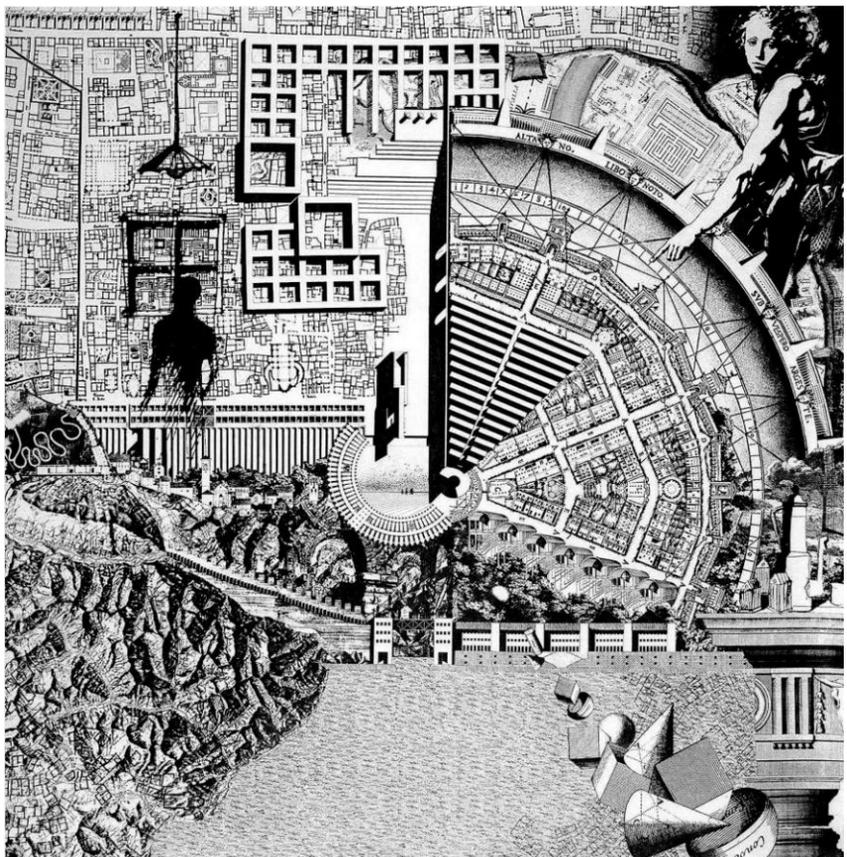


fig. 11. ROSSI, Aldo. A cidade análoga.

Ao definir a necessidade de “estabelecer um novo juízo”, Rossi detalha os “problemas compositivos” (1982, p.204) especificamente. De acordo com ele, a arquitetura, a composição e o estilo são realmente determinantes na constituição dos fatos urbanos quando “assumem toda a dimensão civil e política de uma época, quando são altamente racionais, compreensivos e transmissivos; em outras palavras, quando podem ser julgados como estilo” (1982, p.205-206).

Observa-se, assim, o retorno da noção de estilo, que foi praticamente descartada pelo movimento Moderno por pressupor a sua universalidade, e a difusão de um sistema compositivo baseado nas premissas do socialismo<sup>14</sup>. Logo a seguir, Rossi completa: “Este fundamento da arquitetura (o estilo) é também o único que implica a possibilidade de um ensino próprio; e de um ensino tal que possa gerar um estilo universal.” Ora, porque amarrar um método de projeto a um estilo? Porque não ensinar o método ao invés do estilo e assim conseguir uma prática, aí sim universal - aberta por sua própria natureza às características de cada lugar e cultura? Provavelmente tenha sido em função desse direcionamento que a teoria de Rossi não tenha sido apropriada por outros arquitetos e desenvolvida plenamente em suas potencialidades enquanto método, ficando assim demasiadamente ligada ao autor, como um estilo pessoal, fadado a ser mais um a substituir o antecedente e ser substituído pelo próximo na linha histórica.

## **2.2 Complexidade da forma**

Robert Venturi, em seu livro “Complexidade e Contradição em Arquitetura”, lançado em 1966, concentra o olhar crítico no objeto arquitetônico propriamente dito, o edifício, na tentativa de rastrear o método compositivo original – ou melhor, o método compositivo *real* - dos grandes edifícios históricos, deixado de lado pela simplicidade e objetividade extremas do método Moderno de projeto. Focada no edifício, sua análise vai além do contexto histórico de

---

<sup>14</sup> Em última instância, o surgimento do ‘estilo internacional’ e do ‘estilo bauhaus’ representa o fim de um dos mais puros ideais modernos, qual seja, sua universalização (enquanto conceito aplicado e não enquanto estilo) baseada no socialismo.

cada exemplo, pois, como ele próprio explica, “(...) confio menos na idéia de estilo do que nas características inerentes de edifícios específicos” (1995, p.xxv). Venturi busca encontrar o significado da arquitetura nela mesma:

Não faço nenhuma tentativa especial para relacionar a arquitetura com outras coisas. (...) Tento falar sobre arquitetura e não em torno dela. Sir John Summerson referiu-se à obsessão dos arquitetos “pela importância, não da arquitetura, mas da relação da arquitetura com outras coisas”. Ele sublinhou que, no século atual, os arquitetos trocaram a imitação eclética do século XIX pela “perniciosa analogia” e têm estado mais interessados em reivindicar um papel para a arquitetura do que em produzir arquitetura. O resultado tem sido o planejamento diagramático. O poder cada vez menor do arquiteto e sua ineficácia crescente para modelar o meio ambiente como um todo poderão, talvez, ser revertidos, ironicamente, se ele restringir suas preocupações e se concentrar em seu próprio trabalho. Talvez então as relações e o poder se harmonizem por si mesmos. Aceito o que para mim são limitações inerentes à arquitetura e tento concentrar-me mais nas dificuldades que lhe são intrínsecas do que nas abstrações mais fáceis a seu respeito; “uma vez que as artes pertencem (como disseram os antigos) à inteligência prática e não à especulativa, não existe nada mais eficaz do que estar atuante na profissão” (1995, p.xxvi).<sup>15</sup>

O ponto focal de sua crítica está na simplicidade excludente gerada pela metodologia moderna, resumida na máxima “menos é chato”. Parodiando Mies van der Rohe, esta frase acabou se tornando emblema da crítica pós-moderna. Para Venturi, os edifícios de Mies são perfeitos simplesmente porque se propõem a resolver uma ou duas das múltiplas atribuições da arquitetura (1995, p.4). Longe de serem defeitos ou problemas, a complexidade e a contradição

---

<sup>15</sup> Na base da teoria de Venturi encontramos o desejo de aproximação da realidade através das contingências da própria da arquitetura, prática essencial ao enfrentamento da condição contemporânea, que será analisada no capítulo 4 desta pesquisa.

– expressas no edifício através da justaposição de ordens, mistura de elementos arquitetônicos, ausência de hierarquia compositiva, adaptações de volumes, etc, são para Venturi o testemunho de sua riqueza espacial, programática e simbólica, enchendo o edifício de significado, aí sim, próprio da arquitetura. Ao defender a complexidade, por outro lado, Venturi não rejeita o “desejo de simplicidade,”<sup>16</sup> mas sim a pobreza de significado, como fica claro em sua análise de duas casas de Philip Johnson: a famosa Casa de Vidro e a Casa Wiley. Ao comentar a inadequação do uso da tipologia de pavilhão para abrigar o programa doméstico, suas necessidades espaciais, tecnológicas e visuais, ele diz:

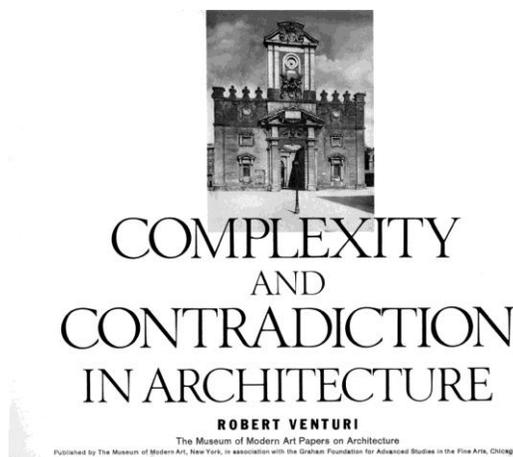


fig. 12. VENTURI, R. Capa do livro Complexity and Contradiction in Architecture, 1966.

A simplicidade forçada resulta em uma supersimplificação que distorce ou ignora elementos essenciais. Na Casa Wiley, por exemplo, em contraste com sua Casa de Vidro, Philip Johnson tentou ir além das simplicidades do pavilhão elegante. Ele separou explicitamente e articulou as “funções privadas” fechadas da residência num pedestal que constitui o andar térreo, segregando-as assim das “funções sociais” abertas no pavilhão modular situado acima. Contudo, mesmo neste caso, o edifício torna-se um diagrama de um programa

---

<sup>16</sup> Conceito de Louis Khan citado por Venturi em VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.6.

supersimplificado de moradia – uma teoria abstrata de ou-ou. Onde a simplicidade não pode funcionar, resulta o simplismo. A simplificação espalhafatosa significa arquitetura insípida (1995, p.6).

A possibilidade de um elemento arquitetônico ser, por exemplo, forma e estrutura, textura e material, ao invés da relação *ou-ou*, acrescenta tensão ao edifício, que por sua vez gera ambiguidade. O resultado, segundo Venturi, produz uma confusão de experiências que promove a riqueza de significado em detrimento da clareza de significado (1995 p.14,15). Essa pluralidade de significados conseguidos através da experiência se aproxima mais da realidade.

O argumento central de Venturi é que a complexidade e a contradição em arquitetura são geradas a partir da instrumentalidade dos elementos arquitetônicos e sua capacidade de incorporar diferentes aspectos simultâneos (relações '*e – e*' e relações '*tanto – como*') decorrentes do programa, ao refletirem a realidade da própria existência. Complexidade gera ambiguidade, contradição gera quebra de regras, ordens e padrões. Ambos geram experiência: acrescentam interesse ao edifício, potencializando sua ligação com a realidade da cidade. Em suas palavras:

Mies refere-se a uma necessidade de “criar ordem a partir da desesperada confusão de nosso tempo”. Mas Kahn disse que “por ordem não entendo algo metódica e sistematicamente ordenado”. Não devemos resistir a deplorar a confusão? Não devemos procurar um significado nas complexidades e contradições do nosso tempo e reconhecer as limitações de sistemas? São essas, penso eu, as duas justificativas para transgredir a ordem: o reconhecimento da variedade e confusão dentro e fora, no programa e no ambiente, e na verdade em todos os níveis de experiência; e a limitação irrevogável de todas as ordens compostas pelo homem. Quando as circunstâncias desafiam a ordem, a ordem deve ceder ou quebrar: anomalias e incertezas dão validade à arquitetura (1995, p.44).

Enquanto Rossi busca a complexidade do tecido urbano através de sua historicidade, Venturi busca a complexidade do objeto arquitetônico através de sua ambiguidade e contradição. Ambos buscam maior aproximação com a realidade ao afastarem-se de ideais formais e funções estáticas, pré-concebidas.

### **2.3 A forma nasce da função**

Foi na fase fundamentalista (PORTOGHESI, 2002, p.104), dentre as várias fases por que passou a obra de Louis Kahn, que ele desenvolveu a metodologia de projeto que inverte a relação entre forma e função. Baseou-se no conceito dos espaços “servidos”, que correspondem aos ambientes principais do edifício, e dos espaços “serventes”, pequenos espaços que ajudam a articular os espaços estruturais como corredores, banheiros, escadas, etc. Esse método permitia que Kahn fugisse do envelope Miesiano (SCULLY, 2003, p.307) e pudesse realmente estudar as funções, em detalhe, em suas inter-relações específicas. A forma, então, era trabalhada de modo a ‘evocar’ a função através de uma deformação, como explica Portoghesi:

(...) a “deformação” dá a medida tanto do caráter de ruptura quanto da vasta influência da didática de Kahn. Seus alunos costumam lembrar sua clara distinção entre “forma” e *design*: para ele, a forma deriva da consideração atenta das atividades humanas que se desenvolvem no edifício e das demais exigências de ordem funcional, ao passo que o *design* é uma espécie de reconsideração imaginativa ligada à forma, mas em larga medida independente desta. O ato primário da escolha arquitetônica corresponde a uma idéia simples – uma *strong idea* – a partir da qual se chega a uma “forma”, consultando o repertório da memória e da geometria elementar. Tal forma inicial é repensada em função das atividades humanas que deverão desenvolver-se em relação com ela, e desta reflexão renasce a um só tempo “deformada”, adaptada e tornada concreta. Somente se esta deformação for compatível com as leis da

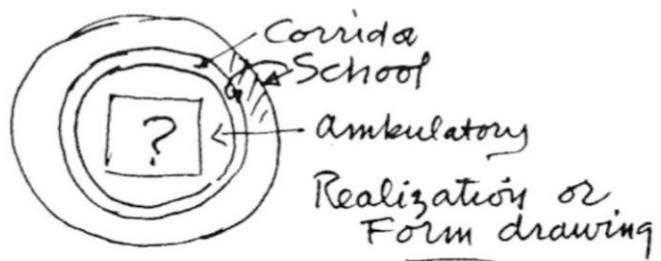
forma e as exigências humanas, o processo de projeção pode continuar. Se não, é preciso escolher outra forma e recomeçar. (...) Segundo este princípio, a forma não resulta da análise e da “listagem” das funções; ela é um ato de vontade arquitetônica, uma decisão inerente à disciplina e à sua técnica de pensamento. A questão das funções, ou melhor, das “atividades”, vem em seguida, como instrumento de verificação do ato intuitivo da “escolha da forma”, em que se usa um procedimento próximo do pensamento arquitetônico: a prefiguração mental de um problema através da representação evolutiva de uma forma. Deste modo, a função não é mais instada a gerar uma forma; mas a forma, selecionada do repertório da disciplina, é solicitada a satisfazer criativamente a função, acrescentando-lhe algo mais (uma redundância, uma tensão) que representa justamente o indício do caráter arquitetônico da solução – e, neste sentido, oferece aos usuários a possibilidade de uma apropriação pela imaginação, na qual mente e corpo se identificam” (2002, p.104).

Tanto Mies como Kahn escapam da definição estritamente funcionalista ao desenvolver a forma a partir da função, e não simplesmente adequando-a a ela. Mies dissolve, esconde a função em favor da fluidez espacial, enquanto Kahn usa a função como dado, *input* para desenvolver a forma. A função vista assim como uma contingência a informar o método de projeto coloca Kahn como precursor de teorias como o Datascape do MVRDV, onde o conjunto de restrições, necessidades e informações a serem considerados no projeto é aceito como impulso criativo e essencial para o desenvolvimento formal<sup>17</sup>.

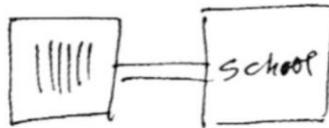
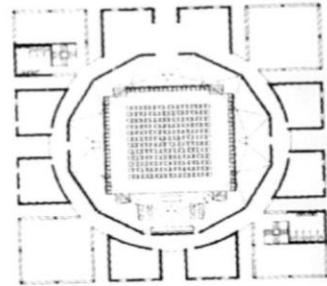
Ao “selecionar uma forma do repertório da disciplina para satisfazer a função”, como explicou Portoghesi, Khan se aproxima de Rossi, mas pelo exercício de buscar a função através de formas elementares, presentes na memória coletiva, logo se afasta dele. A forma resultante do método de Khan é monumental, carregada de significados na busca pelo caráter atemporal.

---

<sup>17</sup> Ver capítulo 3.10 deste texto.

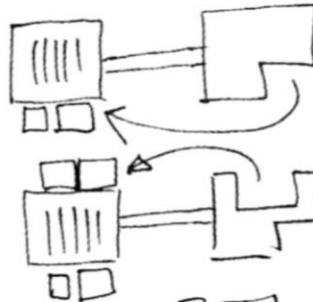


FIRST DESIGN  
close translation  
of realization in  
Form



No!

Test of the  
Validity of  
Form



Design resulting  
from circumstantial  
demands



fig. 13. KAHN, L. Esquema de projeto.

## 2.4 Paradigmas Formais

Em “Depois da Arquitetura Moderna”, de 1980, Paolo Portoghesi faz uma análise do panorama arquitetônico dos anos 1960 e 1970, baseada na idéia de “reemergência dos arquétipos”, deixados de lado em função do período Moderno. Este fato acarretou, segundo ele, o racha da arquitetura em arte figurativa de um lado e produção tecnológica sem qualidade de outro, perdendo sua função de matriz da qualidade urbana (2002, p.212).

Em seu comentário do livro “Form follows Fiasco” de Peter Blake (1977), Portoghesi analisa as ‘fantasias’ apresentadas pelo autor, correspondendo aos mitos do movimento Moderno. Aparentemente, a crítica de Blake manteve o mesmo tom dogmático, radical e extremamente racional do objeto analisado - as idéias apresentadas pelos arquitetos Modernos. Propor que não se construam mais arranha-céus ou estradas são idéias que no mínimo compartilham o mesmo ideal utópico das propostas urbanistas modernas. Baseado em exemplos de edifícios da época, ainda não Modernos, que apresentavam bom funcionamento e aceitação do público apesar de não terem sido projetados para aquela função específica, Blake argumenta que a flexibilidade absoluta na distribuição espacial do edifício Moderno, como solução para a contínua variação das exigências funcionais de um edifício complexo, é um mito, além de correr o risco de o edifício tornar-se uma caixa amorfa (PORTOGHESI, 2002, p.49). Como conclusão, Blake pede aos arquitetos que desistam de ‘dar lições’ através de seus produtos Modernos e passem ‘simplesmente’ a ‘servir’ aos homens, o que deixa claro, em seu ponto de vista, a falha da arquitetura moderna em considerar e propor alternativas para a realidade do homem de seu tempo.

Ainda no cenário americano, Portoghesi destaca o trabalho de Robert Stern por sua atitude projetual pragmática e livre de ideologias como uma grande contribuição ao processo crítico de releitura do Moderno. Na proposta de Stern, que parte da plataforma do New Shingle Style, é a forma que deve ser a responsável por encabeçar o processo de liberação do

formalismo Moderno, ao incorporar a memória e as raízes americanas através de uma arquitetura narrativa, sem nenhuma menção a uma função culturalmente representativa, bem aos moldes de Aldo Rossi:

Acreditamos que a projeção arquitetônica seja, em parte, um processo de assimilação cultural, mas também uma tentativa de sugerir que os problemas reais não consistem em colocar em discussão os paradigmas funcionais e tecnológicos estabelecidos pela maioria das situações, mas sim os paradigmas formais que continuam a perseguir-nos depois do fim do Movimento Moderno. E isso não pode ser decorrência apenas do talento individual de um arquiteto: a história, o estado da arte arquitetônica num dado momento, as aspirações dos clientes, tudo deve desempenhar um papel no processo de projeção arquitetônica. É preciso reiterar que cada edifício, não importa o quanto diste de outras formas de arquitetura, é parte de um contexto cultural e físico e nós, como arquitetos, somos forçados a reconhecer estas conexões na nossa teoria e na combinação de formas que estabelecemos naquilo que casualmente chamamos de *design*. Nossa atitude em relação à forma, que se baseia no amor pela história e seu conhecimento, não implica uma reprodução acurada. Ela é eclética e serve-se da colagem e da justaposição como meios técnicos para dar às formas conhecidas um novo significado e propor um novo caminho. Confiamos no poder da memória (história) combinada com a ação das pessoas (uso) para instilar riqueza e significado na projeção arquitetônica. Para que a arquitetura tenha êxito em seu esforço de participar criativamente do presente, é preciso que supere a iconoclastia do movimento Moderno nos últimos cinquenta anos, ou o formalismo limitado de tantas obras recentes, e que reconquiste uma base cultural e uma leitura, tão completa quanto possível, do seu próprio passado.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> STERN, R. citado em PORTOGHESI. **Depois da Arquitetura Moderna**. 2002, p.123,124.

É importante destacar a clareza e a simplicidade da idéia de uma arquitetura narrativa defendida por Stern, que foi amplamente difundida e aprofundada entre os arquitetos pós-Modernos, nem sempre de forma tão clara e, inclusive, problematizada por Eisenman em sua fase deconstrutivista, a ser discutida futuramente:

A arquitetura é uma “narrativa”, aliás, uma arte comunicativa. Nossas fachadas não são véus transparentes nem a afirmação de segredos estruturais profundos. Elas funcionam como mediadores entre o edifício enquanto construção “real” e as ilusões e percepções necessárias para relacioná-lo aos lugares onde é construído, às convicções e aos sonhos dos arquitetos que o conceberam, aos clientes que arcaram com seus custos e à cultura que permitiu que fosse construído.<sup>19</sup>

O uso da fachada como mediação entre o objeto arquitetônico e a cidade, seja de forma mais concreta como em Aldo Rossi e Venturi ou de forma mais conceitual como em Kahn e Michael Graves, denota o início da separação entre a forma e a função. Vista de maneira independente, a forma lentamente passa a assumir um caráter de invólucro, *container*, envelope. Além da necessidade de conexão com o lugar tanto fisicamente (paisagem/cidade) quanto conceitualmente (história/simbologias), à forma pós-moderna cabe o desafio de propor conexões e possibilidades de existência com a realidade urbana dos anos 1960: a cidade que cresce de forma desordenada, esgarçada, informe, embrião da cidade genérica descrita por Rem Koolhaas nos anos 1990, discutida adiante.

Os projetos comentados a seguir desenvolvem criticamente conceitos pontuais do movimento Moderno, preocupados em dar respostas imediatas à expansão populacional e ao crescente caos urbano das grandes cidades européias do pós-guerra em meio à reconstrução. De caráter utópico, esses exemplos acabam por transformar a própria idéia da produção da

---

<sup>19</sup> *Idem*, p.123.

arquitetura como até então era conhecida, aproximando-a das vanguardas artísticas como a Internacional Situacionista e o movimento Cobra.

## 2.5 O uso como objetivo

### New Babylon

É de sua participação no movimento Internacional Situacionista na virada dos anos 1960 que Constant Nieuwenhuys, artista holandês vindo de experiências prévias nos movimentos Cobra e Internacional Letrista, traz o projeto Unitary Urbanism – uma espécie de mapeamento da deriva situacionista – base para o seu projeto New Babylon <sup>20</sup>. Esse projeto, uma alternativa de desenvolvimento para as cidades, consistia em uma cadeia de galpões conectados de forma a constituir diferentes tipos de espaços públicos. Agrupados horizontalmente, esses galpões formariam um tipo de rede que cresceria como uma nova pele sobre a superfície da Terra, de forma a multiplicar seu espaço útil. Tendo como ponto focal a cidade de Londres, New Babylon se estenderia em direção ao Canal da Mancha e seguiria se espalhando em direção à Europa Oriental, como uma nova geografia (van SCHAIK, 2005, p.60-62). O ponto focal de crítica ao urbanismo Moderno, que passa a ser também a principal característica do projeto, está na criação e ambientação dos *espaços sociais*, como alternativa aos espaços estritamente funcionalistas. Talvez devido à sua formação artística, o projeto de Constant extrapola o universo de projeto arquitetônico ao focar na interação dos personagens nos ‘ambientes sociais’. Por isso, preocupações de ordem técnica e construtiva dão lugar ao detalhamento de sua *ambiance*. Peça fundamental para o sucesso de todo o projeto, o habitante de New Babylon é cuidadosamente definido como o *Homo ludens*<sup>21</sup>, possuidor do

---

<sup>20</sup> “(...) Constant começa a trabalhar nas primeiras propostas para a verdadeira arquitetura situacionista, visualizando e tornando concreta a idéia do Urbanismo Unitário em escala mundial: uma cidade projetada para a *dérive* sem fim e o jogo situacionista. O que Constant originalmente se refere como sua “cidade coberta” ou “Dériville” é New Babylon tomando forma, com o título final sugerido a ele por Debord.” VAN SCHAIK, Martin. Psychogeogram: An Artist’s Utopia. In: VAN SCHAIK. **Exit Utopia**. 2005, p.47. Tradução da autora.

perfil perfeito capaz de desprogramar o operário Moderno. Constant imagina uma “cultura da composição” onde a arte seja presente como constante interação entre as pessoas:

O ponto de partida da cultura de New Babylon é o modo e a atmosfera da vida. Contrária à obra de arte que se afasta da realidade, a ‘atmosfera’ deve ser considerada como uma variação (temporária) da realidade. A atmosfera se encontra na efemeridade de um momento. Na cultura de New Babylon, o efêmero, a passagem do tempo, é um fator essencial e positivo. Esta definição da *Gesamtkunstwerk* de New Babylon como “uma variação ininterrupta da ‘*life-atmosphere*’, o jogo das atmosferas, o jogo contra e a favor do entorno” que acontece em seu espaço social labiríntico, permanece vago. Como isso envolve não apenas a modificação do espaço, mas também, fundamentalmente, o impacto da atividade e da presença humana, há aspectos do urbanismo unitário que claramente trazem à mente o *Happening* e outros tipos de arte performática surgidos no fim dos anos 1950, que igualmente buscavam produzir uma totalidade criativa e ambiental ao misturar arte e vida (van SCHAİK, 2005, p.116).



fig. 14.CONSTANT. New Babylon, fotomontagem.

<sup>21</sup> O termo *Homo ludens* significando ‘o homem jogador’ ou ‘o homem que joga’ foi adotado por Constant e os Letristas do livro com “Homo ludens” do historiador Johan Huizinga. Neste livro, o autor define o jogo (*play*) como um impulso humano universal, base essencial de todas as culturas. Constant aprecia o resgate que Huizinga faz da noção de cultura removendo sua carga ideológica e trazendo-a de volta ao seu significado original, qual seja, a manifestação do ser humano criativo. *Op. cit.*, 2005, p.106,107.

E Constant descreve como aconteceria esse jogo ambiental interativo:

Se inicialmente o lugar está vazio – apesar de ter uma boa ambientação básica ou *mood* – a entrada de uma única pessoa imediatamente afeta a situação. Esta pessoa irá, naturalmente, adaptar o espaço aos seus desejos usando os aparatos mecânicos disponíveis. Somente com a chegada de outra pessoa é que o jogo realmente começa. "Em um espaço social no qual o número de pessoas muda constantemente, cada momento em que uma alteração na percepção dos presentes acontece é um impulso para mudar a *ambiance* existente". Cada chegada deve provocar uma mudança bem-vinda, uma oportunidade de responder ao jogo de forma lúdica e mudar sua direção. O impacto das chegadas e partidas é potencializado pelos meios técnicos e espaciais supostamente disponíveis a todos. Na verdade foi sugerido que a linguagem falada se tornasse supérflua em New Babylon, uma vez que a arte propriamente dita constituísse efetivamente o diálogo e a atividade social. Essa interação de muitos preenche a escuridão essencial, pintando-a mais brilhante que um dia ensolarado, mais vermelha que qualquer pôr do sol, mais azul que os olhos de um bebê: um dinâmico e apaixonado jogo sem fim, mais intenso e inspirador que qualquer coisa que tenha acontecido antes (van SCHAIK, 2005, p.117).

Assim, a “cultura da composição”, onde a criatividade coletiva seria a norma, substitui a ‘cultura da competição’ que reinava até então. A chave para que os espaços de New Babylon fossem uma constante fonte de descoberta, aventuras e surpresas estava no “princípio da desorientação” garantido pelo labirinto dinâmico formado pelos seus espaços sociais. A flexibilidade também era uma característica importante ao assegurar que cada espaço pudesse ser recriado de modo que uma pessoa, estando em um mesmo espaço geográfico, nunca retornasse à mesma *ambiance*. Em contrapartida, esses mesmos espaços sociais, funcionalmente vazios, estavam fadados ao tédio. A impossibilidade dos encontros casuais e

reuniões espontâneas naturalmente propiciadas por atividades multifuncionais acabaria por extinguir a arte e a vida urbana (van SCHAIK, 2005, p.109, 120).

Torna-se especialmente interessante para esta pesquisa traçar um paralelo entre a “cultura da composição” e a “cultura da congestão” elaborada por Koolhaas em seu livro sobre Nova York. Embora apresentem objetivos diferentes, os dois conceitos pressupõem uma quebra na relação de subordinação entre forma e função na medida em que o uso - a relação entre usuário e arquitetura definida por uma atividade específica - torna-se o objetivo da arquitetura. A forma, como consequência, será aquela a conformar e organizar os usos. Na cultura da composição de New Babylon o objetivo é o jogo e a prática da arte dando sentido à vida, enquanto na cultura da congestão de Nova York o objetivo é a permanente mudança da metrópole, o movimento contínuo necessário ao capitalismo, baseado na alternância de usos.

Ao colocar-se contra o trabalho e contra a sociedade funcionalista, New Babylon assume uma postura revolucionária, de crítica contundente ao modernismo.

### Plug-in City

A cidade de Peter Cook, a Plug-in City, visivelmente mais desenvolvida em seus detalhes construtivos e aspectos tecnológicos, era baseada na idéia da privatização intensiva de suas células constituintes (van SCHAIK, 2005, p.62), que cresceriam verticalmente, como árvores em uma floresta. Apesar de seu desenvolvimento como um todo obedecer à mesma idéia de teia que nasce dos nódulos urbanos de Londres e se espalha em direção às outras regiões metropolitanas de New Babylon, a Plug-in City, por sua característica compartimentada em unidades extremamente detalhadas (acopladas, conjugadas, intercambiáveis, móveis, etc), adquire um aspecto muito mais formal, como um brinquedo de montar, onde a atenção maior está nas peças e em suas conexões, que garantiriam o seu desempenho como um todo. As diferentes funções necessárias à constituição da cidade preenchem toda a estrutura,

reconquistando sua importância, relativizada no projeto de New Babylon, definindo os usos que darão forma à cidade árvore. Mesmo em graus diferentes, o uso da arquitetura permanece como fator primordial para a constituição dessas duas cidades, como podemos observar na descrição do dia-a-dia de seus habitantes:

Como em um aeroporto, os New Babylonians encontram fluxos de pessoas viajando em sentido contrário refletidos através de um vidro, ou subindo a outro nível. (...) Os New Babylonians estão em jornada não a um lugar específico, mas a um objetivo comum, como a super-raça *Homo ludens*, ‘o homem jogador’. A cidade Plug-in, entretanto, parece trabalhar no movimento micro, de uma pessoa de cada vez, de unidades singulares aglomeradas, circulando em volta de algo semelhante aos filamentos de uma rede neural, gerando mudanças dinâmicas nas escalas entre o compacto e o disperso. Pela manhã, o cidadão da Plug-in City acorda em seu pequeno apartamento-cápsula (...) e sua jornada ao trabalho – certamente um trabalho de colarinho branco – deve ser bem curta, ao longo dos tubos a prova d’água. Provavelmente o local de trabalho é convenientemente empilhado sobre lojas ou centros de entretenimento, gerando cruzamentos multifuncionais (van SCHAIK, 2005, p. 62).

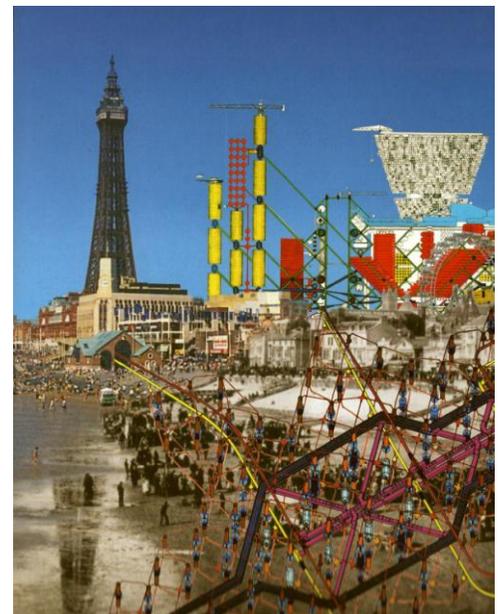


fig. 15. ARCHIGRAM. Plug-in City, fotomontagem.

O deslocamento da atenção sobre a forma e a função para o uso da arquitetura coloca uma questão política, de propostas de novos modos de vida que resultam em diferentes configurações espaciais. Constant projetou uma paisagem de movimento maciço, do ambiente artificial como um meio artístico final, superando o individualismo através da coletividade e da mecanização (van SCHAIK, 2005, p.66). Os capilares e o sistema nervoso do projeto de Peter Cook focaram mais nos micro-movimentos dos indivíduos, dos bens e da informação, mantendo-se conservador ao reforçar a propriedade privada e o culto ao trabalho. Se New Babylon era, em última instância, sobre espaço social, Plug-in era sobre pragmatismo (van SCHAIK, 2005, p.66). Nos dois exemplos a forma é determinante: em Plug-in City a função é trabalhada em sintonia com a forma; em New Babylon a função como determinante espacial é colocada em segundo plano. As duas superam a relação de subordinação entre forma e função praticada até agora ao buscar novas possibilidades de desenvolvimento para a cidade através do uso da própria cidade.

## 2.6 Os limites da forma e da função: o problema urbano

### Cluster City

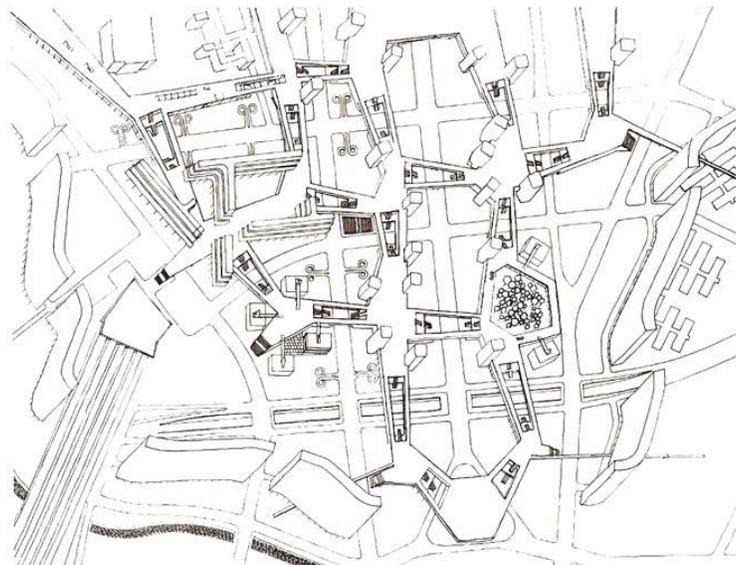


fig. 16. SMITHSONS, A e P. Cluster City, 1957.

A impossibilidade do uso programas urbanos totalizantes e fixos como modelos ideais para a sociedade pós-industrial foi discutida por Allison e Peter Smithson já na década de 1960. Para eles, os projetos deveriam buscar espaços que permitissem apropriação individual e ocupação por padrões de vida de desenvolvimento espontâneo, como característicos de sua visão sobre a cidade contemporânea: um campo de múltiplas camadas, heterogêneo, de espaço sem continuidade e interações não-lineares (VAN DEN HEUVEL, 2000)<sup>22</sup>. Para os Smithsons, o espaço aberto e o espaço 'entre' organizam fronteiras e definem possíveis interações, de várias maneiras antecipando os discutidos modelos teóricos sobre a cidade do fim do século XX como "Edge City", "100 Mile City", "City of Quartz" e "Generic City" (VAN DEN HEUVEL, 2000)<sup>23</sup>.

Elia Zenghelis, sócio-fundador do OMA<sup>24</sup> com Rem Koolhaas, relata a influência de Peter Smithson durante os anos 1950 como introdutor nas batalhas ideológicas do modernismo e no método crítico: "Seu (Smithson) direcionamento por critérios morais enfatizou as complexidades da cidade. Ver a cidade ser avaliada como um *software* social antecipou uma prioridade da geração seguinte: o programa. Involuntariamente, eles foram os arautos do manifesto retroativo" (2005, p.260).

Sophie Trelcat (2003, p.52) propõe uma filiação entre as idéias dos Smithsons de então e os projetos de Koolhaas a partir da década de 1980: "O que os Smithsons anunciaram, teorizaram e destacaram, Koolhaas observou, analisou e materializou". Na teoria dos Smithsons o pragmatismo e a fascinação pelo mundo industrial do movimento moderno são substituídos por uma sociedade caracterizada pelo consumismo e pela fragmentação social da era pós-industrial. Nesta mudança, a busca por uma forma ideal é colocada de lado em detrimento do

---

<sup>22</sup> In: **OASE** Archive, n.º 51, 2000. Disponível em: <<http://www.oase.archined.nl/cgi-bin/database/readcsvplus.pl?config=oasedb.pl&nr='51'&template=1>> Acesso em: janeiro 2011.

<sup>23</sup> *Loc. cit.* Acesso em: janeiro 2011.

<sup>24</sup> Sigla para Office for Metropolitan Architecture, escritório fundado por Koolhaas, Elia Zenghelis e Madelon Vriesendorp em 1975.

programa, peça chave para o estabelecimento de diálogos entre os usuários, melhoria das possibilidades de apropriação do espaço, garantia de flexibilidade entre mecanismos e serviços, independência entre os conjuntos funcionais, adaptabilidade às mudanças e transição entre escalas de projeto. Esses conceitos, que abriram a disciplina para as ciências sociais e as artes visuais, foram amplamente apropriados e desenvolvidos por Koolhaas (TRELCA, 2003, p. 52).

A frase "*roads are also places*"<sup>25</sup> resume a base do conceito dos Smithsons, como apresentado no projeto Cluster City, de 1957: o desenvolvimento de noções como mobilidade, densidade e conectividade na formação da cidade contemporânea, determinada por uma nova distribuição da densidade urbana, pelo aparecimento de mega-estruturas e de sistemas de redes (*systems of networks*). Neste conceito, um sistema de estradas se origina em pontos de intensidade como estações de trem e plataformas intermodais, formando subnódulos, que por sua vez conformam mini-sistemas de atividades e habitação em um princípio de interconexão que funciona tanto na escala do território quanto na escala da vizinhança.

Trelcat também destaca a filiação entre os Smithsons e Koolhaas com relação à delicada integração entre a cidade histórica e a cidade contemporânea: em radical oposição à *tabula rasa* de Le Corbusier, para eles a cidade histórica deve ser conservada de modo a assumir a presença das novas redes e fluxos, princípios aplicados no projeto Euralille do OMA (1990), que desenvolveu uma estação do trem de alta velocidade ao lado de um centro comercial, centro de convenções e habitações a partir da cidade medieval de Lille.

### Movimento Radical de Florença

O fim da unidade do projeto, representado pelo conflito latente entre arquitetura e cidade, e entre arquitetura e o mundo dos objetos foi o motivo gerador do Movimento Radical

---

<sup>25</sup> Frase extraída do texto "Mobility Road Systems" publicado na revista Architectural Review de setembro de 1967, citada em TRELCA, Sophie. Crossed Thoughts on the Contemporary City. In: **L'architecture d'aujourd'hui** n.º 344, janeiro/fevereiro de 2003.

de Florença, na virada dos anos 1970. Para Andrea Branzi, ex-membro do Archizoom Associati, esse conflito surgiu a partir da constatação da impossibilidade de controle da metrópole contemporânea em função de sua escala, ao mesmo tempo em que apresentou a oportunidade única de conceber uma “cidade que não seria mais cidade, uma arquitetura que não seria mais arquitetura, objetos que não seriam mais objetos, mas conceitos” (2005, p.182). Como resposta à essa condição o Archizoom Associati projetou a No-Stop City, uma cidade sem arquitetura e o Superstudio projetou o Continuous Monument, uma arquitetura sem cidade - todos representando possibilidades de transcender a crise do racionalismo modernista, os limites do Moderno e o medo de se lançar em um terreno novo onde não havia mais a segurança da tradicional relação orgânica entre as etapas de projeto: planejamento, construção e decoração (BRANZI, 2005, p.182).<sup>26</sup>

O quadrado como forma básica e essência da arquitetura foi a base para o desenvolvimento do projeto Histogramas (1969) do Superstudio: diagramas desenvolvidos a partir de um plano retangular como solução definitiva para qualquer tipo de espaço ou forma. A partir desse projeto, almejando uma arquitetura pura e absoluta, foi desenvolvido o Continuous Monument:

Um monumento arquitetônico cobrindo e dando forma ao mundo todo (...) resultado de fusão cultural globalizante. O monumento serviria como um refugio para a humanidade, seu volume como o espaço habitável ótimo que ofereceria abrigo para qualquer ser humano, deixando o resto da Terra inabitada – permitindo um desenvolvimento natural, livre da intervenção humana.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> BRANZI, A. Notes on No-Stop City: Archizoom Associates 1969-72. In: van SCHAIK, M. e MÁCEL, O.(Ed.). **Exit Utopia – Architectural Provocations 1956-76.**

<sup>27</sup> WOERTMAN, S. The Distant Winking of a Star, or the Horror of the Real. In: *Op. cit.*, p. 146. Tradução da autora.

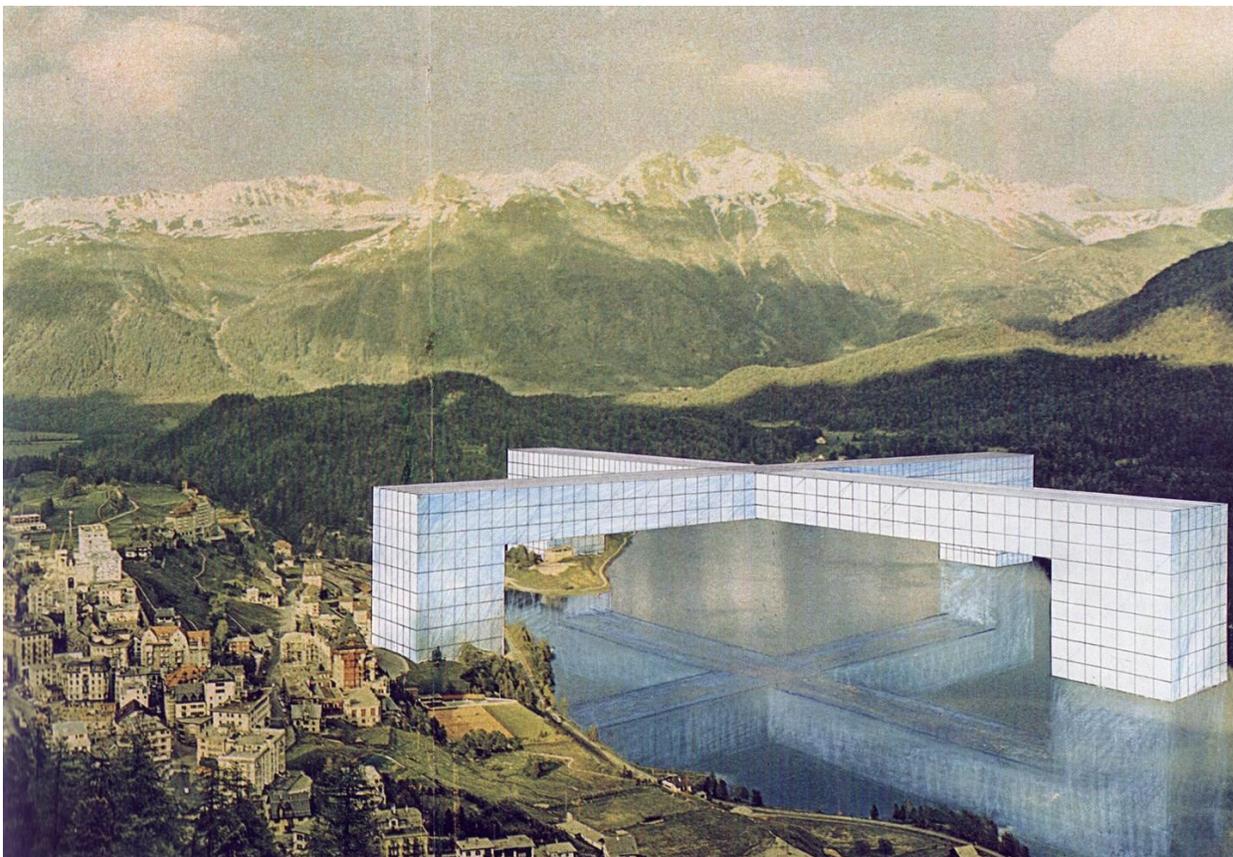
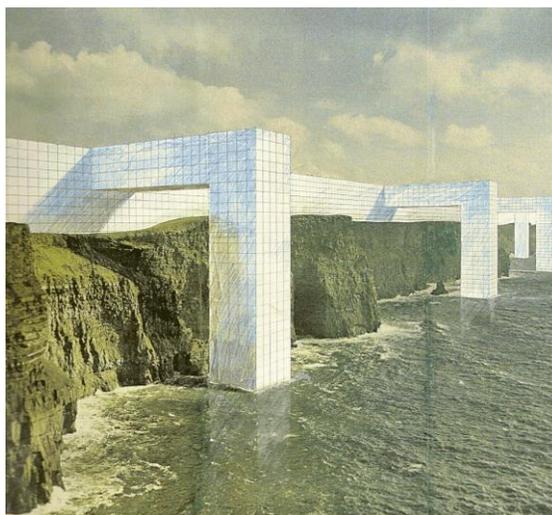


fig. 17 e 18. SUPERSTUDIO. Continuous Monument.

De postura escapista, sem conseguir oferecer uma solução real aos conflitos da cidade, essa linha monumental se estenderia sobre vales, montanhas, rios e cidades: “Nós sabemos que o monumento tem um interior, mas não sabemos como ele é. É aberto a qualquer programa funcional.”<sup>28</sup> Novamente temos o uso da fachada como mediação entre o objeto arquitetônico e a cidade (no caso a paisagem), agora radicalizado ao generalizar o uso como ‘um interior’, reforçando a idéia de *container*, envelope.



<sup>28</sup> SUPERSTUDIO. In: **Casabella**, 358 (1971), citado em WOERTMAN, S. The Distant Winking of a Star, or the Horror of the Real. In: *Idem*, p.151. Tradução da autora.

Com a mesma postura crítica e irônica, o Archizoom propõe a No-Stop City, um imenso pavilhão a se estender indefinidamente, também linearmente, englobando todas as atividades necessárias a uma cidade, incluindo infinitas áreas para estacionamento e indústrias. A cobertura seria ocupada por um imenso jardim, como o de Le Corbusier. A idéia é abrigar e agrupar as pessoas como em uma cidade, mas sem a intermediação da arquitetura, transformada em uma ‘supertipologia’ – super em seu tamanho físico e conceitual – um imenso *layout* capaz de abarcar a multiplicidade das experiências urbanas:

A tipologia, como uma figuração funcional da sociedade, indecisa entre os dados certos de uma pesquisa sobre uma estrutura social e os dados quase certos sobre as aspirações assumidas dessa sociedade, acaba tão presa na representação alegórica desse conflito que se torna um coeficiente cultural extrafuncional. Na tentativa de propiciar ao usuário um alto nível de liberdade dentro da “figuração” mais rígida possível, a arquitetura acaba reconhecendo seu verdadeiro destino no fenômeno urbano, e sua verdadeira natureza no âmbito privado. Assim, de forma contraditória, em cada situação específica, ela determinará um *layout* geral e ao mesmo tempo defenderá a parcialidade da experiência individual, com respeito às experiências coletivas. Desta forma, a tipologia faz a mediação entre as forças contraditórias do público e do privado, entretanto, este conflito não se encontra mais no nível especulativo da consciência existencial. O Planejamento Econômico, ao organizar toda a sociedade produtivamente, elimina este conflito, considera essa contradição fictícia e toma qualquer dado estritamente individual como um dado experimental (ARCHIZOOM, 2005, p.161-165).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> ARCHIZOOM. No-Stop City - Residential Parkings. In: *Op. cit.*, p. 161-165. Tradução da autora.

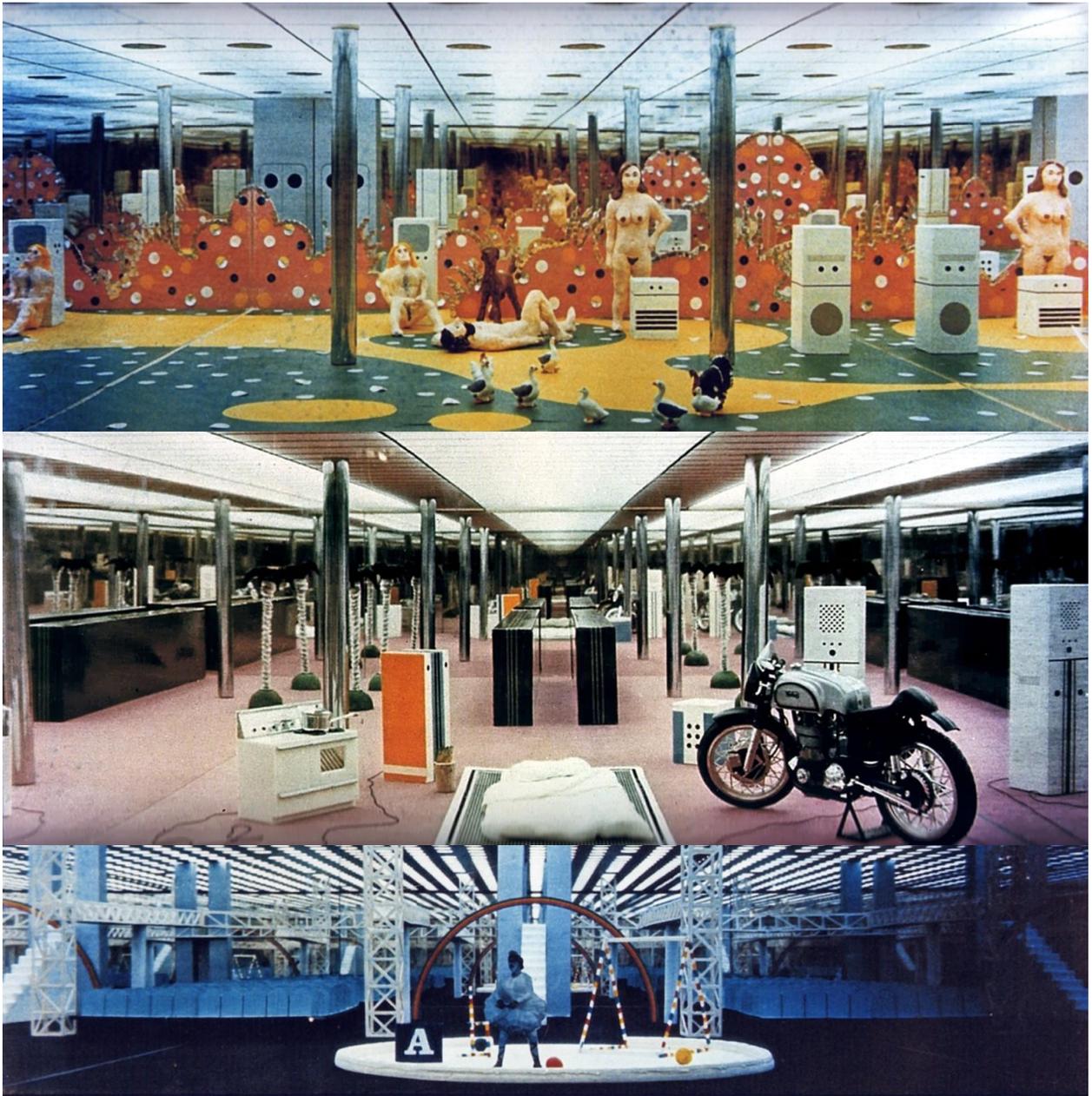


fig. 19. ARCHIZOOM. No-stop City, paisagens interiores.

Emancipada e legitimada pelo sistema econômico, aqui a tipologia de Rossi liberta-se de sua carga simbólica e concentra-se em sua qualidade artística, experimental e funcional. É o primeiro passo em direção ao Automonument e ao Bigness, tipologias metropolitanas descritas por Koolhaas e discutidas adiante.

Como comenta Andrea Branzi, a arquitetura do movimento radical não produziu nenhum novo vocabulário formal ou estético, mas um novo *approach*, uma nova energia crítica na arquitetura (2001, p.155).<sup>30</sup> De radical, porém, resta o utopismo e a linguagem *pop*, pois do ponto de vista conceitual permanece conservadora ao se alinhar com a sociedade de consumo, oferecendo uma saída para os problemas urbanos sem questioná-los.

### Exodus, ou Os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura

Como trabalho final de sua graduação na Architectural Association<sup>31</sup>, Koolhaas desenvolve o projeto Exodus, juntamente com seu professor, Elia Zenghelis, em 1972. À primeira vista, parece tratar-se de uma continuação do mesmo tema desenvolvido pelos italianos e ingleses: uma megaestrutura linear aplicada sobre Londres, representada através de colagens, com grandes áreas cobertas pela mesma retícula branca quadriculada usada no Continuous Monument e na No-Stop City. Mas essa semelhança aparente foi propositalmente calculada para contrapor, em todos os seus detalhes, aos projetos italianos. O centro da crítica estava na postura inocente e otimista apresentada pela arquitetura visionária dos italianos, que fugia da cidade real: o desejo de Koolhaas era enfatizar o poder da arquitetura como algo ambíguo e perigoso (DE CAUTER, HEYNEN, 2005, p.264), inspirado por um estudo sobre o Muro de Berlim. Neste estudo, Koolhaas descobre o alcance de um simples elemento arquitetônico: sua beleza, seu poder de dividir uma cidade em duas partes. E assim é Exodus: dois muros cortando Londres de leste a oeste: seu interior passa a ser a 'cidade boa' e o que resta além dos muros, a 'cidade ruim'. Seu interior, escondido atrás dos muros mas indicialmente visível através de alguns monumentos, torres e símbolos, promete substituir o caos suburbano decadente da cidade de Londres por um interior de alta vida metropolitana, de máxima diversidade e contraste, baseada na coletividade. Por isso as pessoas se alistariam a viver

---

<sup>30</sup> Palestra proferida no Instituto Berlage de Rotterdam, 2001. Citado em WOERTMAN, S. The Distant Winking of a Star, or the Horror of the Real. In: *Op. cit.*, p.155. Tradução da autora.

<sup>31</sup> Architectural Association School of Architecture, escola independente de arquitetura de Londres fundada em 1847.

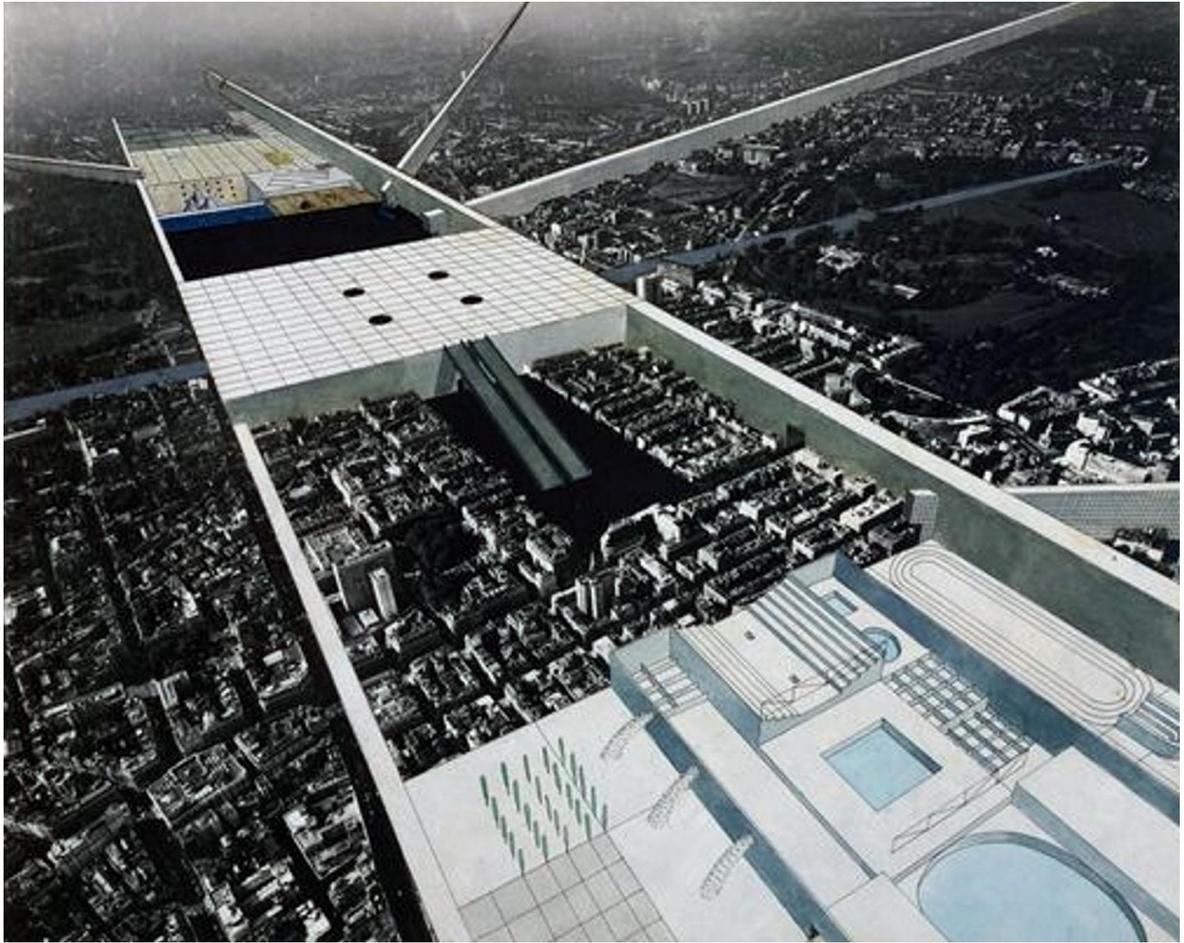


fig. 20. KOOLHAAS, R. ZENGHELIS, E. Exodus, fotomontagem.

voluntariamente presas em liberdade controlada. Chamada de *strip*, a faixa linear foi dividida em dez partes de forma a acomodar os ‘desejos individuais’, como por exemplo: o parque de esportes torna-se o “Parque das Agressões” e a área de recreação torna-se “Os Banhos – Instituto para Criação e Implantação de Fantasias”, substituindo, desta forma, a separação funcional da cidade moderna. Vista de perto, cada uma de suas dez partes de forma quadrada busca a monumentalização do espaço: grandes áreas vazias, pátios, esculturas. Essa sequência de fragmentos, materiais, escalas, significados, interpretações e diferenças, constituem em si uma crítica à megaestrutura, a propostas como a Plug-in City (ZENGHELIS, 2005, p.260). Segundo Elia Zenghelis, buscou-se inverter a percepção da realidade através da inversão do que é o bom e o ruim, a beleza e a feiúra, a prisão e a liberdade, a verdade e a

mentira, o ortodoxo e o *fashion*, a hipocrisia e a política (2005, p.260). É como um *social condenser*<sup>32</sup> invertido em todos os sentidos: os espaços contínuos, claros, de linhas retas e determinados pelas funções (comer, dormir, lavar, socializar, etc.) são substituídos por pátios monumentais e interiores labirínticos, cheios de simbologias, determinados pelos desejos individuais; a liberdade é substituída pelo confinamento voluntário; a vida comunitária baseada no trabalho é substituída pela convivência forçada baseada no hedonismo.

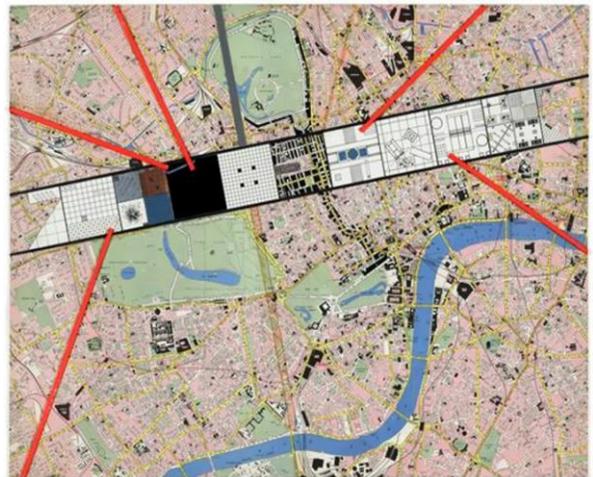


fig. 21. KOOLHAAS, R. ZENGHELIS, E. Exodus, planta.

Exodus representa o embrião do livro “Delirious New York” e de todo o trabalho do OMA em sua busca pela essência da vida metropolitana através do método de entender, identificar e reutilizar os conflitos e contradições da cidade para recriar a própria cidade. E assim, ao tentar encontrar soluções para os problemas urbanos através de seus próprios

---

<sup>32</sup> O termo foi usado pelos autores no texto “The Baths”, parte de “Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture” (2005, p.245). Empregado por Moisei Ginzburg na doutrina e prática Construtivista, o termo *social condenser* era “um edifício, um complexo, um distrito ou até toda uma cidade que, além de suas funções imediatas, iria primeiramente divulgar a arquitetura e o planejamento urbano do futuro de forma que seus usuários crescessem acostumados à ambos; em segundo lugar, influenciaria seus usuários através do uso do espaço de forma a introduzir um novo modo de vida em seus hábitos sociais. O *social condenser* pode então ser visto como um tipo de mecanismo para transformar hábitos.” KOPP, A. **Constructivist Architecture in the USSR**, 1985, p.70. Tradução da autora. Segundo Koolhaas, “(...) É sobre um tremendo entusiasmo sobre o aspecto programático e a coletividade – o entusiasmo do coletivismo, e ao mesmo tempo um tipo de frustração com a inocência de seu lado formal e, nesse sentido, uma tentativa de fundir tudo isso com um aspecto mais sério da arquitetura”. Entrevista com Koolhaas, 06/05/03, citada em DE CAUTER & HEYNEN. “The Exodus Machine”. In: *Op. cit.*, 2005, p.275. Tradução da autora.

métodos e processos de produção, encontrar o significado da arquitetura nela mesma, como queria Venturi.<sup>33</sup>

### Aprendendo com Las Vegas

Porém é infrutífero procurar algum elemento-chave dramático ou pedra angular que, uma vez esclarecido, deixa tudo claro. Em uma cidade, nenhum elemento é, na verdade, a pedra angular. A mistura é a pedra angular e os apoios mútuos são a ordem.

(Jacobs, 1961)<sup>34</sup>

Lançado no mesmo ano de Exodus, “Learning from Las Vegas” foi o resultado de uma pesquisa desenvolvida em um ateliê da escola de Arte e Arquitetura de Yale, iniciado em 1968, cujo objetivo era estudar o fenômeno do espalhamento urbano (*urban sprawl*) através de “uma investigação aberta e sem preconceitos, para compreender essa nova forma e começar a desenvolver técnicas para o seu tratamento” (VENTURI, *et al.*, 2003, p.12). O mesmo olhar aberto e compreensivo para com os edifícios se volta agora para a cidade, em busca de uma ‘arquitetura da inclusão’ que seja capaz de absorver o cotidiano no ambiente, suas fontes profanas e estilísticas (VENTURI, *et al.*, 2003, p.69). Como resultado, definem-se importantes tipologias como a *strip* propriamente dita: fundada na importância do símbolo capaz de atrair os usuários/consumidores que desfilam em alta velocidade por ela, trata-se de um corredor comercial formado por “patos” e “galpões decorados” imersos em grandes áreas de estacionamento. Na definição dos próprios autores, “o pato é a edificação especial que é um símbolo; o galpão decorado é o abrigo convencional a que se *aplicam* símbolos” (2003, p.118).

---

<sup>33</sup> Ver citação de Venturi na página 62 deste texto.

<sup>34</sup> The Death and Life of Great American Cities. N.Y.: Vintage Books, 1961, p. 376. Citado em VENTURI, SCOTT BROWN, IZENOUR. **Aprendendo com Las Vegas**, p.111.

À medida que o texto avança torna-se clara a preferência pelo galpão decorado como tipologia mais adequada, por se prestar melhor à simbologia do feio e do banal, “com uma frente retórica e fundos convencionais: por uma arquitetura como abrigo com símbolos por cima” (2003, p.119). O pato é associado à arquitetura moderna de então que, “ao mesmo tempo em que rejeita o simbolismo explícito e o ornamento aplicado frívolo, faz com que todo o edifício degenera em um grande ornamento” (2003, p.119). Venturi talvez tenha sido o primeiro a considerar o funcionalismo Moderno como mais um simbolismo, o simbolismo da tecnologia moderna, da revolução industrial. Tomando como exemplo alguns erros recorrentes da arquitetura moderna ortodoxa, como o uso de dutos expostos que juntam poeira e conduzem o som para o interior do edifício ou sistemas de produção em série para países subdesenvolvidos, Venturi explica como esses elementos funcionais, atuando simbolicamente, em geral não atuam funcionalmente (2003, p.180), argumento que deu um novo fôlego conceitual ao debate pós-Moderno. A contrapartida formal, segundo o autor, é que a substituição da *expressão* do edifício através do ornamento e do simbolismo pela *representação* da tecnologia e da função gerou um novo expressionismo: às vezes pobre, às vezes exagerado, quase sempre descontextualizado, como ele exemplifica com a loja de departamentos Neiman-Marcus: localizada no subúrbio de Houston, ‘inspirada’ no convento La Tourette (2003, p.182-3).

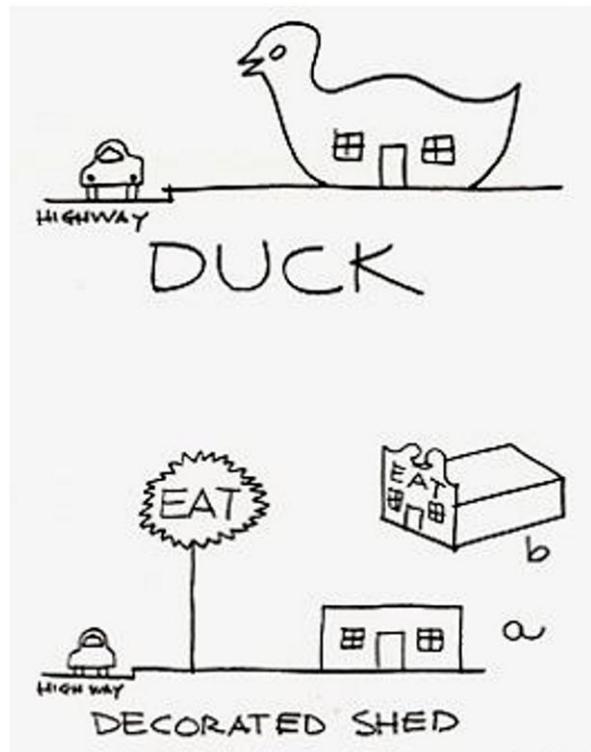


fig. 22. VENTURI, R.; SCOTT-BROWN, D.  
Aprendendo com Las Vegas, esquema.



fig. 23. Loja de Departamento Neiman Marcus em Houston, c. 1970.

O galpão decorado de Venturi marca a separação definitiva entre forma e função como proposta pela equação moderna ‘a forma segue a função’, resultado da observação do desenvolvimento da cidade capitalista, em seu esforço para compreendê-la, controlá-la e desenvolvê-la. A cidade do espalhamento urbano, em comparação com a cidade moderna, é pragmática, em constante construção, popular, confusa, de difícil apreensão do todo. Segue a tecnologia da comunicação do séc. XX e o realismo social. É a “cidade-processo” (2003, p.156) que promove a desconexão entre forma e função como alternativa para a impossibilidade do ‘projeto total’ Moderno. Enquanto metodologia, o respeito ao processo de desenvolvimento da cidade como fonte de respostas e soluções aos seus próprios problemas inaugura uma nova postura frente aos desafios da metrópole capitalista, tendo sido essencial para o desenvolvimento de conceitos como a congestão urbana, a leitura dos vazios urbanos, o Junkspace e Bigness<sup>35</sup>, teorias urbanísticas de Rem Koolhaas, resultados da observação da produção e transformação da metrópole contemporânea nas quais a arquitetura do envelope e do programa substitui a arquitetura da forma que segue a função.

---

<sup>35</sup> Conceitos discutidos mais adiante neste texto.

## 2.7 Mudança de paradigma: sinais

Na década de 1980 consolida-se o cenário da mudança de paradigma – o fim das grandes ideologias, a passagem da sociedade da máquina para a sociedade da informação, a instauração do capitalismo em nível global - e segue a discussão sobre o período pós-Moderno: seria este o resultado dessa mudança ou esses mesmos acontecimentos são o desenvolvimento, complexo, do mesmo modernismo, não passando de um estágio avançado? O fato é que muitos autores concordam que, dentre as várias áreas de conhecimento, a arquitetura é uma das que mais formalizou tais mudanças, tendo sido objeto de extensas análises por vários deles, como por exemplo Fredric Jameson (1995) e Otília Arantes (1993). O declínio dos ideais Modernos de universalidade teve sua contrapartida na arquitetura através da lenta e crescente ineficiência da forma arquitetônica em representar tais conceitos, que foram gradativamente tornando-se mais pontuais, locais e específicos. A tentativa de humanizar a forma esvaziada pelo funcionalismo, buscando associar a ela os aspectos históricos, simbólicos e contextuais perdidos, acaba gerando, ao enfatizar o lado oposto da equação, um formalismo excessivo, muitas vezes desvinculado de qualquer questão funcional, perdendo da mesma maneira seu sentido. Já destacadas dos conceitos originais de teóricos como Rossi e Venturi, entre outros, a produção arquitetônica pós-moderna se perde na disseminação desse formalismo a nível mundial, incorporando indiscriminadamente sotaques, influências regionais e adaptações autorais.

A "Strada Novissima", exposição de arquitetura pela primeira vez admitida na Bienal de Veneza, em 1980, é um exemplo deste fenômeno: grandes arquitetos e escritórios constroem fachadas em madeira e papelão ao longo de uma rua artificial no pavilhão Arsenal como entrada para seus *stands* individuais que, segundo Otília Arantes (1993, p.28,29), causaram "um pequeno escândalo": de um lado a revolta dos 'modernistas tradicionais' que, indignados, logo desdenharam o evento como moda passageira, e de outro os arquitetos mais receptivos e os visitantes em geral que se divertiram com a exposição extremamente provocativa.

O tom da discussão conceitual da época girava em torno dos problemas da forma: Geoffrey Broadbent, em seu texto sobre a Teoria dos Signos aplicada à arquitetura (1977), defendia a necessidade do retorno ao significado, deixado de lado em favor da abstração moderna, em face do completo colapso da arquitetura funcionalista. Segundo o autor, esta arquitetura não conseguia mais suprir os requisitos básicos de uma construção funcional como adequação à finalidade, conforto térmico e acústico, custos, etc. Para ele, a arquitetura estava dominada por uma "ética funcionalista" que ditava uma estética "moralmente correta" (1977, p.143).

Anthony Vidler ratifica as idéias de Aldo Rossi ao defender a continuidade do tecido urbano através de sua forma, conceituando uma terceira tipologia: "A experiência acumulada da cidade, seus espaços públicos e suas formas institucionais, permite compreender uma tipologia que desafia uma leitura literal da função, mas que, ao mesmo tempo, assevera outro nível de relação com uma tradição continuada de vida urbana" (1976, p.287). Sem sair do âmbito fundamentalmente formal de tais conceitos, as idéias pós-estruturalistas inserem uma nova dimensão à discussão teórica acerca do significado da arquitetura.

No fim da década de 1980, o Deconstrutivismo se apresenta como última tentativa de constituição de um estilo ou movimento capaz de organizar a produção em torno de conceitos comuns, mas já de início se revela como uma camisa de força, ao reunir obras com alguma afinidade estética, mas pouca afinidade conceitual (NESBITT, 2006, p.29). O evento que iniciou esse movimento foi a exposição "Deconstructivist Architecture", em 1988, no MoMA de Nova York, com curadoria de Philip Johnson e Mark Wigley, reunindo vários arquitetos que experimentavam novas formalizações. A proposta de ruptura com a pós-modernidade acabou sendo frustrada: na troca do discurso do retorno à história e do contextualismo pela liberdade de representar outros assuntos que não necessariamente os da disciplina arquitetônica, foi mantido o mesmo princípio do significado simbólico, uma vez que a forma arquitetônica permaneceu sendo concebida metaforicamente (IBELINGS, 1998, p. 25).

Os arquitetos participantes da exposição que mais se aprofundaram nas questões teóricas foram Peter Eisenman, Bernard Tschumi e Rem Koolhaas. Através de suas pesquisas e exercícios metodológicos, explicitaram diferentes papéis assumidos pela forma e pela função enquanto elementos arquitetônicos autônomos, desconectados. Desta maneira alimentaram esse importante período de transição de paradigmas, e conseqüentemente de significados para a arquitetura, sendo analisados a seguir.

## 2.8 Pós-funcionalismo

De acordo com Porto (2004, p.89) podemos identificar três fases importantes na trajetória de Eisenman. A primeira seria a fase conceitual, apoiada na Linguística e exemplificada na série de casas/exercícios de cunho abstrato e objetivo iniciada em 1968 com a Casa I e se estendendo até a Casa XIa de 1978.



fig. 24. EISENMAN, P. Casas I, III, VI, X, fotografias.

Na segunda fase, Eisenman vê-se esgotado pela exploração puramente formal. Chega ao fim do século XX vendo "(...) esgotada a complacência para com o indivíduo e comprovada a capacidade de destruição da humanidade, restando somente admitir a imanência da história e a condição objetiva de um cosmos que não nos pertence" (MONEO, 2008, p.158). Assim, ele procura refletir sobre o curso da história, sua instabilidade, através de um desenvolvimento formal que resulta em metáforas que expressam o conteúdo ideológico da arquitetura (MONEO, 2008, p.157-158).

No texto principal da segunda fase, "O Pós-Funcionalismo" (1976), Eisenman oferece uma alternativa ao pós-modernismo ao demonstrar como a relação entre forma e função é característica da arquitetura desde o Renascimento, não existindo assim a alardeada ruptura com o humanismo defendida pelo Moderno. Segundo o autor, com a industrialização crescente, os programas foram se tornando cada vez mais complexos, dificultando o uso das formas-tipo usuais que garantiam o equilíbrio dos projetos através de formas pré-determinadas que abrigavam funções específicas, o que levou ao uso progressivo do princípio 'a forma segue a função' como alternativa de significação para os novos arranjos formais. Em seu ponto de vista, não há nada de Moderno no funcionalismo, sendo ele apenas uma manifestação tardia do humanismo (1976, p.98,99).

Como Venturi já havia anunciado, Eisenman coloca o Moderno como mais um simbolismo, outro grande golpe na relação de longa data estabelecida pela equação 'a forma segue a função'. Abre-se caminho para o desenvolvimento de outras relações entre os componentes da equação, e a conseqüente mudança de foco em direção à idéia de evento, como discutida a seguir. Como exemplos principais desta fase estão os projetos de Cannaregio em Veneza, de 1978, Checkpoint Charlie para a IBA de Berlim, de 1981-85 e Wexner Center em Columbus, de 1983-89.



fig. 25. EISENMAN, P. Cannaregio Town Square, maquete, e Checkpoint Charlie, fotografia.

A terceira fase na produção de Eisenman seria inspirada nas idéias pós-estruturalistas que questionam posturas dogmáticas e positivistas sobre a história, e por consequência questionam a validade de metáforas e a dificuldade de expressar um conteúdo e um significado próprios da arquitetura. Segundo Porto (2004, p.89-94), trata-se da "arquitetura como ficção", aquela que pretende apenas expressar sua própria ininteligibilidade semântica. Isso se torna possível através da idéia da arquitetura como processo, mas ainda associada ao objeto como sua testemunha (MONEO, 2008, p.162): a forma que antes era a representação de um significado específico, e por isso uma forma acabada, agora expressa a construção de um significado e adquire um ar 'inacabado'.

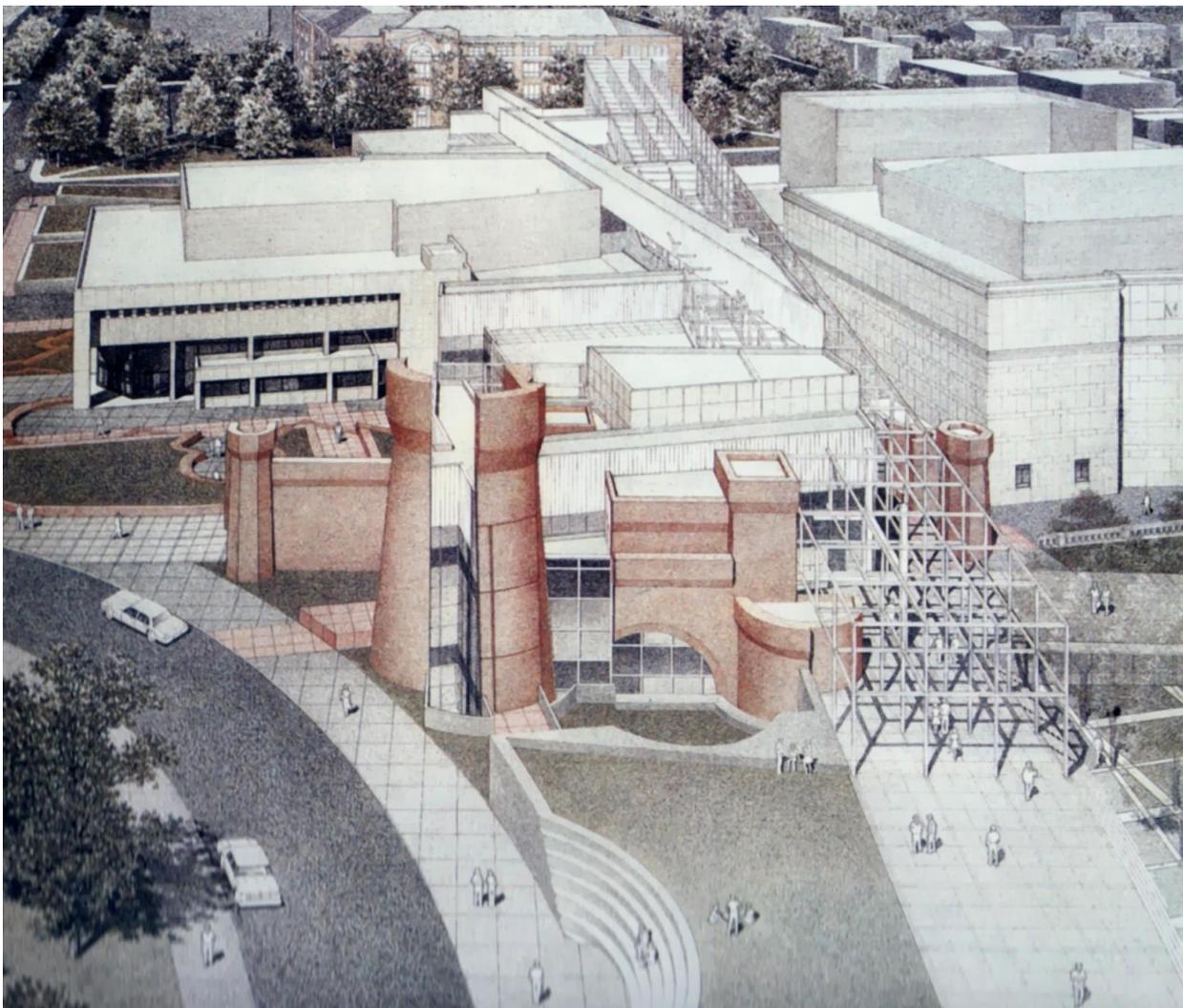


fig. 26. EISENMAN, P. Wexner Center for the Visual Arts, perspectiva.

Mantendo como pressuposto a leitura da arquitetura por seu usuário, a diferença essencial entre essa arquitetura como processo pós-estruturalista e o processo de construção da forma próprio do movimento Moderno encontra-se no texto “O Fim do Clássico: O Fim do Começo, O Fim do Fim” (1984), referência teórica principal desta fase. Trata-se de um dos textos mais esclarecedores a respeito das idéias deconstrutivistas. Com uma análise profunda da história da arquitetura, o autor acaba por desmistificar a questão do funcionalismo ao apresentá-lo como uma das três ficções que vêm influenciando a arquitetura desde o século XV:

(A) redução à funcionalidade pura não era, na verdade, uma abstração; tratava-se de uma tentativa de representar a própria realidade. Neste sentido os objetivos funcionais simplesmente substituíram, enquanto ponto de partida para o desenho arquitetônico, as ordens da composição clássica. O esforço dos Modernos em representar o ‘realismo’ através de um objeto funcional e não-decorativo era uma ficção equivalente ao simulacro do clássico na representação renascentista. Afinal, o que tornava a função uma fonte mais ‘real’ de imagens do que as extraídas da antiguidade? (1993, p. 29)

Assim, a forma abstrata, racional, perde a legitimidade que a mantinha em vantagem frente a processos explicitamente formais de geração de forma, próprios do pós-modernismo. Abre-se caminho para outra discussão: afinal, a arquitetura podia deixar de se auto-referenciar e falar de outros assuntos, sem deixar por isso de caracterizar-se como disciplina autônoma. Com esses argumentos, Eisenman pretende que a arquitetura deixe de usar metáforas que remetem a outros objetos ou valores, pare de representar idéias, sejam elas pertencentes à disciplina ou exteriores a ela, e passe a funcionar como um texto – aberto, como todo texto, às múltiplas interpretações, contando diferentes histórias através de seus traços (1993, p.34). Segundo o autor, essa seria a verdadeira ruptura com o humanismo, quando a arquitetura para de simbolizar a função. Temos então a substituição da representação pela criação de narrativas, inaugurando um novo capítulo das formas arquitetônicas, processo esse que o próprio Eisenman considera inevitável. Essas narrativas estão bem representadas em projetos como o Hotel Olímpico de Banyoles (1989-1991) e o Centro de Artes Emory University (1991-93), que contam histórias de seu passado, de sua construção e até de seu futuro através das malhas, escalas, rastros e dobras.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Para o desenvolvimento destes conceitos na arquitetura de Eisenman, ver o catálogo da exposição “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman”. MASP, maio e junho de 1993.

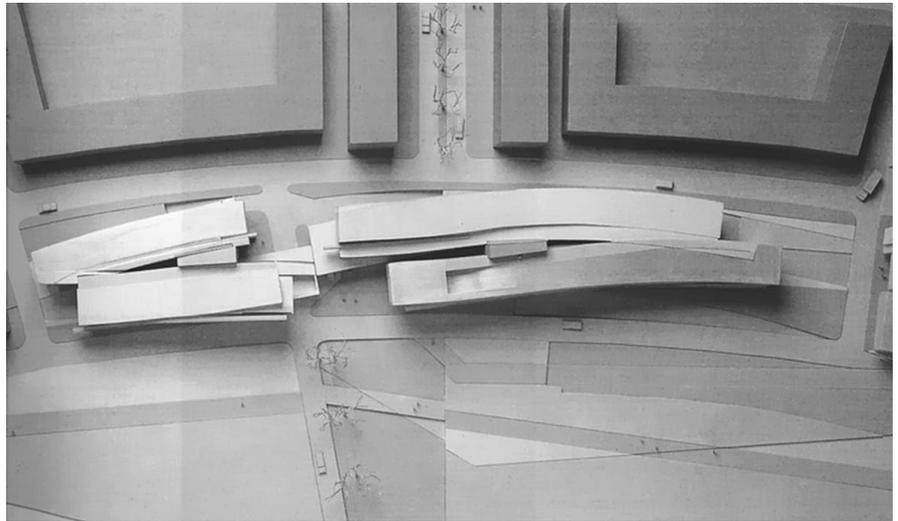


fig. 27. EISENMAN, P. Hotel Olímpico de Banyoles, maquete.

De curta duração, as idéias deconstrutivistas logo foram superadas pelo pragmatismo da sociedade informatizada. No que se refere à relação entre forma e função objeto desta pesquisa, a hipótese é que mesmo as descompromissadas narrativas apresentadas pela arquitetura deconstrutivista representadas por edifícios 'instáveis' e 'caóticos' não foram capazes de aplacar a necessidade de novidade constante exigida pela mídia, e acabou, mais uma vez, sendo categorizada como mais um estilo, e assim perdendo seu poder de comunicação.



fig. 28. EISENMAN, P. Centro de Artes da Emory University.

É importante lembrar que a estratégia presente nos textos de Eisenman é muito semelhante à estratégia usada por Koolhaas<sup>37</sup> ao escrever "Delirious New York", qual seja, explorar 'a outra metade' do modernismo: "O caminho para uma outra arquitetura não é oprimir o clássico, mas cortar através dele, usar a metáfora anterior: ser um cirurgião ao invés de um mágico, nos termos de Tafuri. Não reprimir, mas cirurgicamente abrir o clássico, o Moderno, para encontrar o que está reprimido" (EISENMAN, 1988, p.144).

---

<sup>37</sup> Ver nota de rodapé 41.



### Capítulo 3:

#### NEM FORMA NEM FUNÇÃO: O CONTEMPORÂNEO

*Media success and social defeat make a paradoxical panorama: never before had architecture been so present in contemporary symbolic conscience, and never had architects found themselves so removed from the great strategic decisions about the built domain. In contrast to the trivial conservatism of the rosy decade of the eighties, the 'third way' of the nineties has fabricated with smoke and mirrors a virtual stage, on which a global spectacle is being enacted.*

(Fernández - Galiano, 1999)

Apesar de nascida sob a sombra do deconstrutivismo, a década de 1990 começa tentando desvencilhar-se do incômodo rótulo. Livros como "Architecture in Transition" e "The End of Architecture?", editados por Peter Noever em 1991 e 1992 respectivamente, são o relato do encontro de vários arquitetos no museu MAK de Viena para discutir seus trabalhos e idéias "como expressões de uma era, de uma atitude crítica com relação à tecnologia e à tecnologia do pensamento, de um ataque à sociedade que se torna homogênea mas desprovida de substância" (NOEVER, 1991, p.8). O objetivo desses arquitetos era a valorização de cada trabalho e de seus aspectos específicos para a formação de uma constelação livre de categorizações. Apenas quatro anos depois da exposição deconstrutivista no MoMA, o livro "Architecture in Transition", de Alois Martin Müller apresenta como subtítulo "Entre o Deconstrutivismo e o Novo Modernismo". Na introdução, o autor explora a dialética do modernismo e apresenta o Deconstrutivismo não como uma teoria ou como uma sistematização de idéias, mas como uma estratégia para descoberta das premissas inconscientes nas quais cada trabalho se baseia (1991, p.10). Desta maneira, segundo ele, os arquitetos apresentados no livro revisitam o modernismo revelando fundamentos e fundamentalismos através dos métodos arquitetônicos, alinhando essa produção à idéia de um desenvolvimento do Moderno segundo um processo crítico de renovação.

No âmbito da metodologia, a forma e a função consolidam-se como elementos de projeto que não mais possuem relação de subordinação, nem significados pré-concebidos: a forma é considerada envelope – por sua maleabilidade, sua porosidade, a mediar a relação entre o programa, o exterior e o usuário; a função estática, unilateral, torna-se definitivamente programa – multifuncional, multisensorial, em movimento.

### 3.1 O envelope

*I had been convinced all along that modernity, luxury and hedonism were an inseparable and ethical union and that the only reason it did not quite work yet was because it was still an unfinished chapter of both modernity and political patronage. In the end I simply resigned: I accepted that the greyness, the dirtiness – the ‘reality’ of the city as found, was as Venturi had said, “almost all right”.*

(Zenghelis, 2005)<sup>38</sup>

Depois de Las Vegas, é a vez de Nova York tornar-se objeto de estudo a informar o processo de desenvolvimento das grandes cidades. Trata-se do manifesto-retroativo de Koolhaas, “Delirious New York”, lançado seis anos depois do livro de Venturi. “Aprender com a paisagem existente é um modo de ser revolucionário para um arquiteto”<sup>39</sup> é uma frase do livro de Venturi totalmente incorporada por Koolhaas, dando a medida da influência que a metodologia aplicada em “Aprendendo com Las Vegas” teve sobre seu estudo de Nova York.

A diferença entre os dois manifestos sobre cidade, como colocada por Koolhaas, é que enquanto o estudo sobre Las Vegas mostrava a mudança da substância para o signo, o estudo sobre Nova York mostra exatamente o oposto, o impacto da substância na cultura (2004,

---

<sup>38</sup> ZENGHELIS, E. Text and Architecture: Architecture as Text. In: **Exit Utopia – Architectural Provocations 1956-76**. 2005, p. 260.

<sup>39</sup> Entrevista de Koolhaas e Hans Ulrich Obrist com Venturi e Scott Brown: "Re-learning from Las Vegas" In: AMO/OMA, KOOLHAAS, BROWN, LINK. **Content**. Alemanha: Taschen, 2004, p.150. Tradução da autora.

p.150). Venturi partiu da dissolução da arquitetura em símbolo, como exemplificada em Las Vegas, chegando aos galpões decorados onde os ornamentos sobre caixas carregam toda a informação e simbologia necessárias. Mas ao 'desconceitualizar' a arquitetura decompondo-a em seus elementos constituintes acabou por amarrar o significado à forma, resultando em um formalismo, observado em sua produção arquitetônica das décadas de 1950 e 1960. O anseio de Koolhaas por entender a cultura da metrópole, conceitualizando-a, mesmo que retroativamente, passou longe de seus símbolos, concentrando-se em sua crescente 'massificação', no processo de construção da arquitetura propriamente dito, superestimulado pelo capitalismo. O interesse e consequente entendimento do processo de construção da metrópole instrumentalizaram-no para a pesquisa de novas metodologias projetuais, como as desenvolvidas em seu escritório ao longo dos anos 1980 e 1990, nas quais a cidade propriamente dita é ao mesmo tempo objeto de estudo e fonte para a solução de problemas. Outras disciplinas são incorporadas somente na medida em que atuam no objeto de estudo e nunca como um dado externo a ser acrescentado, mantendo a busca pelo significado da arquitetura nela mesma. Essa postura mantém um forte vínculo com a realidade, tanto na identificação dos problemas quanto em sua solução, objeto central desta pesquisa.

A tipologia do galpão decorado de Venturi definiu uma caixa totalmente independente de sua função no que diz respeito a simbologias e representações<sup>40</sup>, assumindo a condição de suporte para a comunicação entre arquitetura e usuário. Em “Delirious New York” a caixa desenvolve-se e vira envelope – invólucro destinado a conter as múltiplas funções interiores e obedecer às contingências urbanas como gabaritos e recuos.

Nova York, no fim dos anos 1970, povoa a mente das pessoas informadas pelo mito da modernidade, como 'a cidade mais moderna do mundo' mas, logo na primeira visita, vem a surpresa: a metrópole moderna está cheia de *halls art deco* e torres góticas. Foram Corbusier e

---

<sup>40</sup> Neste caso a relação entre forma e função resume-se às dimensões necessárias para acomodar o programa e às especificidades da implantação no terreno, como por exemplo, a relação com as vias de acesso e adequação às leis de zoneamento.

Dali modernistas? Foram a Bauhaus e o Dadaísmo parte do movimento Moderno? Em seu livro lançado em janeiro de 1978, depois de três anos de pesquisa, Rem Koolhaas propõe investigar 'a outra metade' do modernismo - sua popularidade, sua vulgaridade, seu hedonismo, de forma a entendê-lo em toda sua complexidade e, por que não - sua contradição.<sup>41</sup> Com essa estratégia, pretende investigar o modernismo além de sua categorização como um movimento estético e apresentá-lo como consequência de um estilo da vida, resultado do contexto cultural e econômico.

Koolhaas, como não acredita em manifestos, devido à baixa credibilidade destes em função da falta de evidências, propõe um manifesto-retroativo (2004, p. 9), baseado na abundância de evidências presentes na cidade de Nova York, minuciosamente dissecadas em seus vários aspectos. No aspecto cultural, Koolhaas desenvolve o conceito da 'cultura da congestão' como base da vida metropolitana guiada pela sociedade capitalista. No aspecto arquitetônico, desenvolve o conceito do Manhattanismo, teoria urbanística baseada na grelha, e o Automonument, baseado na desconexão entre interiores - micro universos - e exteriores. No aspecto metodológico, além daquele inspirado por Venturi, traz o método Paranóico-Crítico de Salvador Dali para a exploração consciente do inconsciente.<sup>42</sup>

Neste trabalho nos concentraremos na relação especial que forma e função adquirem neste contexto, capaz de propiciar o fenômeno metropolitano.

---

<sup>41</sup> "Você não faz idéia da hostilidade profunda e fundamental contra a modernidade que estava emergindo - nos anos 1970 - e se transformando em uma hostilidade quase física. Então, naquele ponto, eu senti que o único modo pelo qual a modernidade poderia ser recuperada era insistindo de forma progressiva em seu outro lado, em sua popularidade, em sua vulgaridade, em seu hedonismo. E só pude fazer isso pelo fato de usar algo que já estava lá, que existiu e que teve sucesso. Foi uma estratégia completamente determinada pelo contexto da época. Você poderia ler tudo como um tipo de dialética entre o poder e a falta dele". ZAERA POLO, A. Entrevista "Encontrando Liberdades: conversas com Koolhaas". In: **El Croquis** n.º 53, 1994, p.18. Tradução da autora.

<sup>42</sup> Ver o capítulo "Dali e Le Corbusier conquistam Nova York". KOOLHAAS, R. **Delirious New York**, p. 235.

Com a fórmula “Vida = Racional + Fantasia” o autor define a metrópole de Nova York como um mundo totalmente fabricado pelo homem: uma idéia extremamente racional que, justamente por esta racionalidade extrema, torna-se uma fantasia (1994, p.10). Essa fórmula permeia todo o texto, onde fatos e eventos são analisados em função da relação sempre presente entre realidade e fantasia, uma tática eficiente para quebrar idéias pré-concebidas.

A teoria que explica este fenômeno é o Manhattanismo: "a única ideologia urbanística que se alimentou, desde a sua concepção, do esplendor e das misérias da condição metropolitana - hiperdensidade - sem perder a fé nela mesma como base para uma cultura moderna desejável. A arquitetura de Manhattan é um paradigma para a exploração da congestão" (KOOLHAAS, 1994, p.10). E a base do Manhattanismo é a grelha<sup>43</sup> que, em sua racionalidade extrema, estabelece controle absoluto não somente sobre o solo mas sobre o futuro do solo; representa o medo declarado da topografia, da diversidade, do caos tridimensional (1994, p.21). Como seu alter-ego, Coney Island é “a ilha da fantasia” destinada a abrigar os fugitivos e os prazeres que a metrópole racional não pôde abrigar.

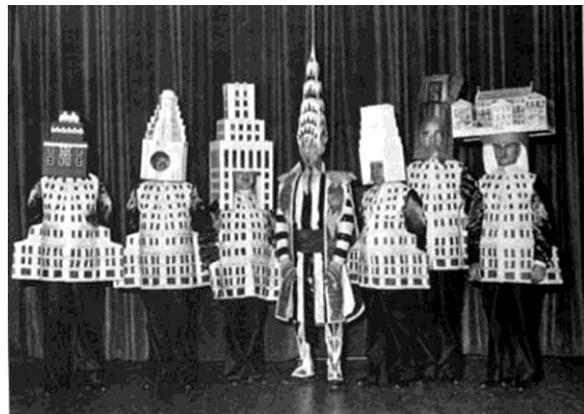


fig.29. KOOLHAAS, R. Performance dos arquitetos de Nova York.

---

<sup>43</sup> “De fato, é o mais corajoso ato de previsão do futuro da civilização ocidental: a terra que ela divide, inocuada; a população que ela descreve, conjectural; o edifício que ela localiza, fantasma; as atividades que ela enquadra, inexistentes.” KOOLHAAS, R. *Op. cit.*, 2004, p.19. Tradução da autora.

A grelha cria quarteirões (*blocks*), completamente isolados como ilhas, destruindo o mosaico de fragmentos urbanos e constituindo o “arquipélago de quarteirões” (*archipelago of blocks*). As ilhas, isoladamente, adquirem uma autonomia incomum: em sua obediência extrema à grelha produzem um volume formado pelo terreno original multiplicado inúmeras vezes, respeitando recuos e gabaritos, e uma superfície que cobrirá o volume. Esse volume, chamado de Automonument, possui características especiais: primeiro por seu tamanho e altura, resultado da extrusão criada por gabaritos e recuos que definem as ‘ilhas’ de Manhattan, depois por sua superfície envoltória, que necessariamente se relaciona com a cidade e não com seu interior. Por sua vez, o interior, extremamente compartimentado em função de seus inúmeros andares, usos e usuários, não se relaciona com o seu exterior. Esse esquema possibilita mudanças funcionais constantes:

Se a essência da cultura metropolitana é a mudança - um estado de animação perpétuo - e a essência do conceito "cidade" é a sequência legível de várias permanências, então, (...) quanto mais cada 'ilha' celebra valores diferentes, mais a unidade do arquipélago como sistema é reforçada. Pelo fato da 'mudança' estar contida no componente 'ilhas', esse sistema nunca terá que ser revisado" (KOOLHAAS, 1994, p.296).

O Automonument é então "universo contido em si mesmo", onde cada andar possui sua "privacidade individual" (1994, p.85-93). Essa desconexão funcional entre um andar e outro e entre o interior e o exterior permite o aparecimento de fenômenos antes inimagináveis como interiores barrocos e jardins romanos em um arranha-céu: "(...) abrigos emocionais para as massas metropolitanas representando mundos ideais, recortados no tempo e no espaço, insuflados contra a corrosão da realidade - o fantástico suplanta o utilitário em Manhattan" (KOOLHAAS, 1994, p.104). Parafrazeando Nietzsche, que descreve

Veneza como "uma centena de solidões profundas", Koolhaas diz que Manhattan é formada por "2.028 fantasias"<sup>44</sup> (1994, p.125).

A separação radical entre o interior e o exterior em edifícios acima de certo tamanho foi nomeada de Lobotomia (KOOLHAAS, 2004, p.100) que, assim como o procedimento cirúrgico que desconecta os processos do pensamento das emoções para tratar problemas mentais, acarretou uma liberdade sem precedentes na arquitetura ocidental: a independência total, sem traumas ou problemas de consciência, entre o envelope (forma) e o programa (função):

(...) ao separar a arquitetura interior da arquitetura exterior e desenvolver o interior em pequenos compartimentos autônomos, tais estruturas podem dedicar seus exteriores somente ao formalismo e seus interiores somente ao funcionalismo. Neste sentido, não apenas se resolve para sempre o conflito entre forma e função, mas cria-se uma cidade onde monolitos permanentes celebram a instabilidade metropolitana (KOOLHAAS, 1994, p.296).

"Delirious New York" termina com o relato do fim da cultura da congestão em Manhattan: quando duas formas simbolicamente importantes e sempre presentes no *skyline* de Nova York - o globo e a agulha - são unificadas em um mesmo projeto, chamado Democracy. Essa união das duas formas enfraquece seus poderes dialéticos pela síntese. Anteriormente, a simples adição de pequenas ideologias de modo narrativo (como o próprio livro de Koolhaas) guiadas pela fórmula aberta (...+ y + z + a +...) apresentava uma multiplicidade de elementos que não apagava suas heterogeneidades, potencializando um arranjo futuro: a certeza da necessária mudança constante da cidade.

---

<sup>44</sup> 2.028 é o número de quarteirões definidos pela grelha de Manhattan.

Traçando um paralelo: na cidade histórica de Aldo Rossi a forma deve permanecer, a fim de manter suas características históricas e suas relações com o contexto, mas a função pode mudar. Na metrópole contemporânea, segundo Koolhaas, o envelope deve permanecer, testemunha do seu processo de origem – no caso de Nova York, o volume resultado da extrusão guiada pelos gabaritos e recuos definindo as ‘ilhas’ - e a função deve mudar, sempre, a fim de garantir a congestão urbana, o estado de animação perpétuo da metrópole contemporânea.

### 3.2 O programa

*To compose today means to create programs. We invent or propose them; we mix them, give them support, denaturalize them. Program is not the same thing as function. It is more than function because program is not direct and has more than one voice. Program is less because it is defined by actions and activities (verbs) and not by conventions (substantives). Programs are also mutable, transformable in time. We must define programs which can forget or can be transformed later.*

(Gausa, 2003)

Antes de falarmos de Tschumi e sua teoria sobre o Evento, é necessário discutir a questão do programa. A função de um edifício, historicamente, tem significado a sua razão de existir, ao abrigar diferentes atividades necessárias à vida dos homens dentro das diferentes sociedades, seja isolado no campo seja nas grandes cidades. O desenvolvimento da sociedade tem feito surgir novas tipologias arquitetônicas e vem transformando as já existentes, de modo que edifícios como escolas, prefeituras, penitenciárias, aeroportos, que têm suas funções detalhadas em uma lista de atividades conhecida como programa, têm ficado cada vez mais especializados e complexos. Assim, percebe-se a crescente problematização da questão da função em uma obra arquitetônica ao compararmos, por exemplo, a função/programa de um mercado no século XIX a um aeroporto no século XXI.

O programa de um edifício tornou-se algo complexo, garantindo seu funcionamento, sua atração, sua comunicação com o usuário, informando primordialmente possibilidades de ação - divertimento, serviços, informação (e, se tudo isso ao mesmo tempo, melhor) - ao invés de uma mensagem estática, de rápida apreensão, mas de difícil acesso a todos, convencionalizada por uma forma específica. O programa, contemporaneamente, tem versado cada vez mais sobre ações ao invés de funções, sendo definido por verbos e não por substantivos (GAUSA, 2003, p.499). A definição do programa alça o arquiteto à condição de estrategista, ao escolher as ações necessárias a um dado edifício para que ele desempenhe suas funções básicas, ao mesmo tempo em que promove inúmeras outras. Essas outras atividades serão o atrativo, o diferencial que trará sucesso ao empreendimento, como por exemplo: a possibilidade de várias opções de restaurante em uma faculdade, a possibilidade de fazer compras em um clube noturno, cortar o cabelo em uma livraria, acessar a internet em um café ou simplesmente desfrutar da melhor vista da cidade, livre de estruturas e fechamentos, no desempenho de uma atividade qualquer.

Vidler (2008, p.125,126) demonstra que, para Banham, o programa, incrementado com *inputs* da ciência, da tecnologia, da sociologia, entre outros, seria a única possibilidade de unidade para a arquitetura moderna – e para o desenvolvimento de um verdadeiro funcionalismo, “com f minúsculo”, baseado na ciência. Essa proposta de afastar a arquitetura do formalismo, indo em direção a uma “teoria do programa” na qual a estética estaria totalmente atrelada à ciência, está na base de sua proposição por “uma arquitetura outra”, discutida adiante.

Para Koolhaas, o conceito de programa está na base de sua concepção “realista” da arquitetura, como explica Moneo (2008, p. 288, 289):

(Koolhaas) interpreta o programa de forma literal. O programa é uma categoria que propicia a construção de edifícios imprecisos e abertos. Poderíamos dizer

que é a excessiva dependência do programa que Koolhaas tenta evitar. Daí a identificação da contradição existente entre programa e arquitetura: “Um máximo de programa e um mínimo de arquitetura”. E completa tal aforismo com expressões como esta: “Onde não há nada tudo é possível; onde há arquitetura nada mais é possível.”

Para a conceituação do evento, Tschumi consolida a passagem da noção de função para a noção de programa, mudança essencial para o desenvolvimento dos processos de projeto contemporâneos que assumem a ruptura entre forma e função. Tschumi destaca uma passagem de Jean Guadet de 1909: “Um programa arquitetônico é a lista de utilidades pedidas; ele indica suas relações, mas não sugere nem sua combinação nem sua proporção”,<sup>45</sup> definição que já se opõe à idéia de uma forma ‘moldada’ pela função ao incorporar relações, combinações e fundamentalmente a ação. Para ele

(...) ações qualificam espaços do mesmo modo que espaços qualificam ações; espaço e ação são inseparáveis e nenhuma interpretação correta da arquitetura, desenho ou notação pode se recusar a considerar esse fato. (...) Arquitetura então é apenas um organismo engajado em constante relação com os usuários, cujos corpos avançam contra as regras cuidadosamente estabelecidas do pensamento arquitetônico (1994, p. 122,123).

E assim, atualizando a definição:

Qualquer repetição organizada de eventos, uma vez anunciada com antecedência, torna-se um programa, uma notícia descritiva de uma série de procedimentos formais. (...) Como no Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright: a questão não é saber o que vem primeiro, movimento ou espaço, quem molda o outro, uma vez que existe uma união profunda entre eles.

---

<sup>45</sup> Citado em TSCHUMI, Bernard. **Architecture and Disjunction**. 1994, p. 113. Tradução da autora.

Afinal, eles estão presos no mesmo conjunto de relações; é somente a flecha do poder que muda sua direção (1994, p. 127,129).

Então, para Tschumi, o programa tem o mesmo papel da narrativa em outras áreas de conhecimento: pode e deve ser reinterpretado, reescrito, desconstruído pelo arquiteto (1994, p.205).

### 3.3 Evento e congestão

*Architecture is as much about the event that takes place in a space as about the space itself. In today's world where railway stations become museums and churches become nightclubs, we must come to terms with the extraordinary interchangeability of form and function, the loss of traditional or canonical cause-and-effect relationships as sanctified by modernism. Function does not follow form, form does not follow function, or fiction, for that matter. However, form and function certainly interact, if only to produce a shock-effect.*

(Tschumi, 1991)<sup>46</sup>

Na passagem acima vemos como a idéia do evento na arquitetura avança em direção à liberdade formal efetiva ao afastar-se de qualquer representação, mesmo que seja uma ficção, como queria Eisenmam.

Foi o concurso para o Parc La Villette em Paris em 1982 - também com projetos presentes na exposição deconstrutivista - que jogou nova luz nas discussões arquitetônicas até então constantemente polarizadas entre forma e função. Em sua proposta vencedora, Bernard Tschumi coloca o evento como objetivo da arquitetura, apresentando-o como uma justaposição entre espaços, pessoas, programas, formas, movimentos, expectativas, materiais, na busca por

---

<sup>46</sup> TSCHUMI, Bernard. Event Architecture. In: NOEVER, Peter (ed.). **Architecture in Transition**. Munich: Prestel, 1991, p.125. Palavras sublinhadas pela autora.

uma intertextualidade gerada pelo espaço e tempo simultâneos desta pluralidade, na busca pelo significado perdido da arquitetura por preocupações essencialmente formais ou funcionais. A incorporação dos termos 'evento' e 'movimento' teve origem nos discursos situacionistas e na 'era 68':

Levantar uma barricada (função) em uma rua de Paris (forma) não é a mesma coisa que ser um *flâneur* (função) nessa mesma rua (forma). Jantar (função) na Rotunda (forma) não se equivale a ler ou nadar nela. Aqui todas as relações hierárquicas entre forma e função param de existir. Esta combinação improvável de eventos e espaços foi carregada com capacidades subversivas, pois desafiou tanto a forma como o espaço (Tschumi, 2000, p. 174).

Com a frase “não há arquitetura sem ação, sem evento, sem programa”, Tschumi (1994, p.121) sutilmente desloca a discussão sobre arquitetura, até então dominada pela aplicação de uma equação que apresentava a arquitetura como produto, para uma discussão da arquitetura como acontecimento, como evento, resultado da interação entre muitas outras variáveis.

Em sua proposta para o Parc de La Villette, a afirmação da importância do conceito 'programa' só se torna possível quando dissociada do conceito de forma. Independente, mas ao mesmo tempo inseparável, o programa torna-se um elemento a mais a ser superimposto na confecção do evento: um cruzamento entre espaços, pessoas, atividades, movimentos, expectativas, materiais. Há uma ausência completa de hierarquia entre esses elementos. Expressando *conceitos*, cada camada se torna um sistema



fig. 30. Tschumi, B. Esquema para o Parc La Villette.

arquitetônico: os pontos (*folies*), as linhas (eixos e galerias) e as superfícies (pisos, canteiros, jardins, quadras de esportes). A superimposição das camadas constitui uma aglomeração espacial, um fundo, um ambiente, mas não uma totalidade. Há uma disjunção<sup>47</sup> entre forma e programa na medida em que qualquer atividade pode ser atribuída a qualquer forma. As *folies*, o elemento formal mais marcante do projeto, vermelhas, acabam por se tornar ‘vazias’, aleatórias, emblemáticas em sua inspiração construtivista: apesar do foco do projeto ser o evento, a forma ainda persiste como imagem.

Em sua proposta para o mesmo concurso, Rem Koolhaas traz o conceito de congestão urbana de seu estudo sobre Nova York para o desenho do parque: o terreno é totalmente dividido em fatias, como o corte de um arranha-céu, e cada fatia, como um andar, recebe uma função diferente reforçando a independência de cada fatia/andar. O principal eixo do parque é aquele que cruza todas as

faixas/atividades da forma mais curta,

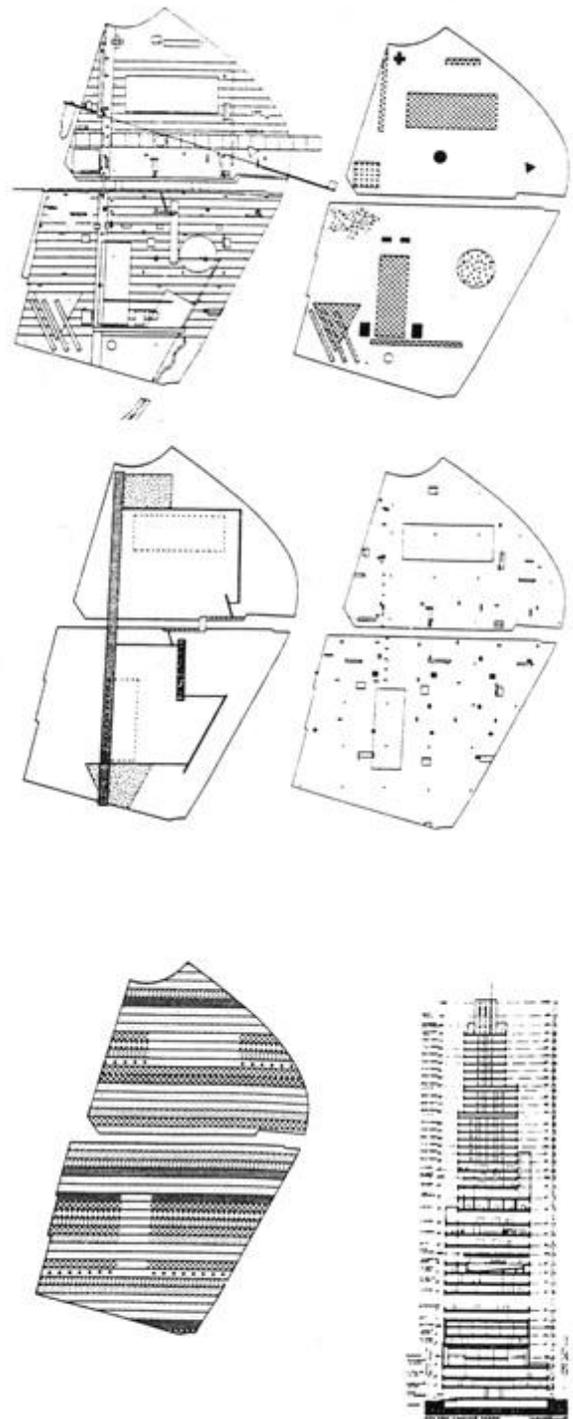


fig. 31. KOOLHAAS, R. Esquema para o Parc la Villette e corte do Downtown Athletic Club.

<sup>47</sup> “Em suas disrupções e disjunções, em sua fragmentação e dissociação características, as circunstâncias culturais de hoje sugerem a necessidade de descartar categorias estabelecidas de sentido e histórias contextuais.” TSCHUMI. *Op. cit.*, 1994, p. 208.

imitando a trajetória de um elevador e assegurando a congestão através da máxima acumulação das diferentes atividades. Aqui sim a forma, camuflada pelas diversas atividades, e o programa, pulverizado nas diversas faixas/andares, se dissolve na congestão urbana que acaba por assumir a imagem do parque.

A independência entre forma e programa apresentada tanto por Tschumi quanto por Koolhaas se torna central ao permitir a eficiência da arquitetura em uma economia caracterizada por Harvey (1990) como aquela da acumulação flexível do capital, eficiência essa que, a fim de servir ao sistema, tem que incorporar a adaptabilidade, volatilidade, velocidade e efemeridade em resposta às mudanças do mercado.

A arquitetura pós-moderna já tinha apresentado uma resposta a essa necessidade de velocidade do sistema econômico. A efemeridade na arquitetura e a arquitetura de fachada foram uma tentativa de participar do sistema de mercado usando a forma como imagem. Enquanto no período Fordista<sup>48</sup> a eficiência foi alcançada através de espaços altamente especializados, dependentes de sua forma, na sociedade pós-industrial ela deve ser alcançada através da certeza de flexibilidade máxima do programa. Isso fica claro na proposta de Koolhaas para La Villette, onde o resultado é um “esquema formal que suporta programas variáveis” (KOOLHAAS, 1991, p.86). Neste caso, a flexibilidade é alcançada através da mínima presença arquitetônica que começa a se refletir em sua imagem: formas tridimensionais destacadas na paisagem abrigando funções específicas dão lugar a sutis mudanças de piso, de materiais, equipamentos, objetos, que funcionam como ‘substrato’ para as diversas atividades, sem oferecer resistência à fluidez espacial e programática desejada. Como esclarece o autor: “A qualidade essencial da informação é sua independência da forma, do invólucro, da arquitetura. Ela não é presa à massa nem influenciada pela gravidade; ela é livre” (1991, p.97).

---

<sup>48</sup> Para uma conceituação do período Fordista ver HARVEY, David. **The Condition of Postmodernity**. London: Blackwell Publishers. 1990,1994.

### 3.4 Performance da Arquitetura <sup>49</sup>

*With the disappearance of the public place, advertising invades everything (the street, the monument, the market, the stage, language). It determines architecture and the creation of super-objects such as the Beaubourg, Les Allés or La Villette – which are literally advertising monuments (or anti-monuments) – not so much because they are centered on consumption, but because from the outset these monuments were meant to be a demonstration of the operation of culture, of the cultural operation of the commodity and that of the masses in movement. Today our only architecture is just that: huge screens upon which moving atoms, particles and molecules are refracted. The public stage, the public place have been replaced by a gigantic circulation, ventilation, and ephemeral connecting space.*

*(Baudrillard, 1988)<sup>50</sup>*

A partir das propostas analisadas no item 3.3 podemos destacar alguns posicionamentos distintos referentes à relação entre forma e função em processos de projeto fundamentais para a formação do cenário atual: com Eisenman a arquitetura se liberta de representar conceitos próprios. Com Tschumi a forma se liberta da função, mas persiste como imagem, marcante, da arquitetura. Koolhaas consegue dissolver todos os traços da tradicional relação entre forma e função, chegando ao extremo de a imagem do projeto, a representação mental responsável por seu reconhecimento, não estar nem em sua forma nem em sua função, mas sim em seu *funcionamento*, no uso que se faz da arquitetura, como demonstraremos nos exemplos analisados abaixo.

---

<sup>49</sup> A idéia de uma performance da arquitetura foi discutida na tese de M.A. "Performance and Architecture" apresentada pela autora em julho de 1995 na Architectural Association School of Architecture.

<sup>50</sup> In: **The Ecstasy of Communication**. New York: Semiotext(e), 1988, p.19, 20.

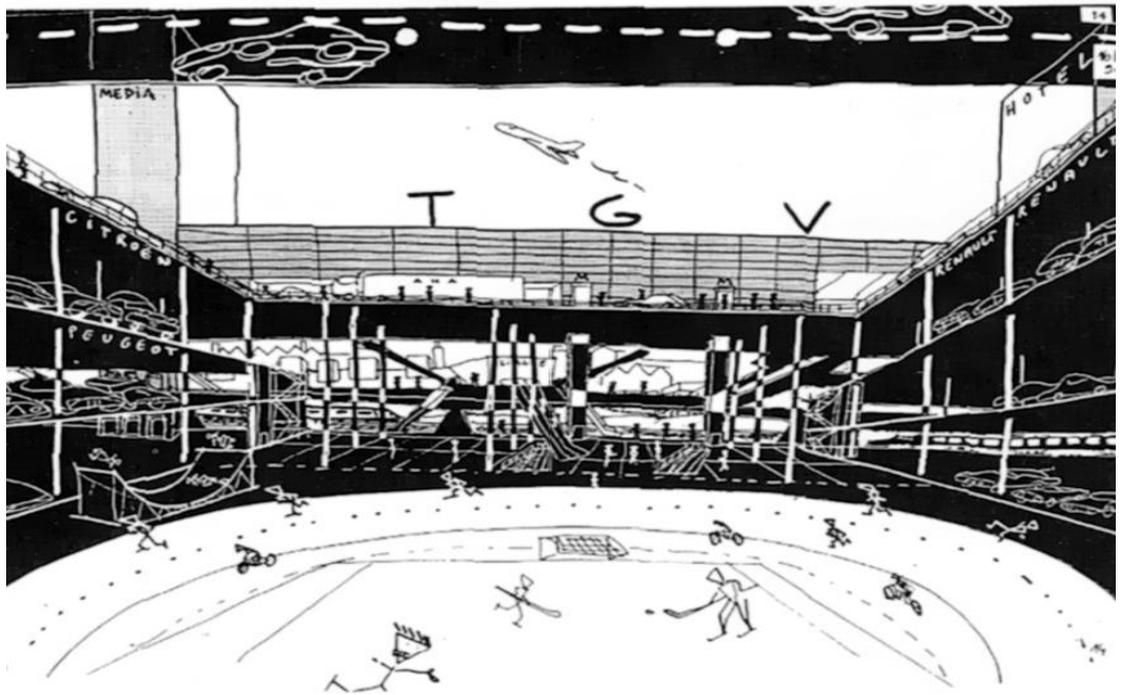
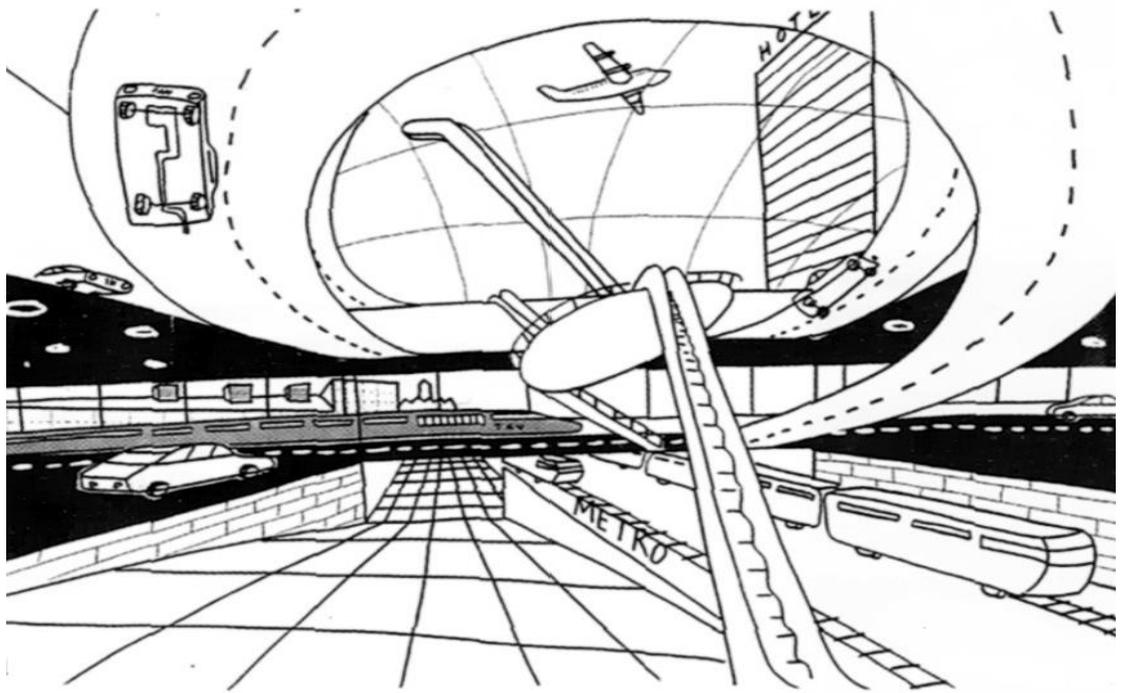


fig. 32. KOOLHAAS, R. Performance da arquitetura em Euralille.

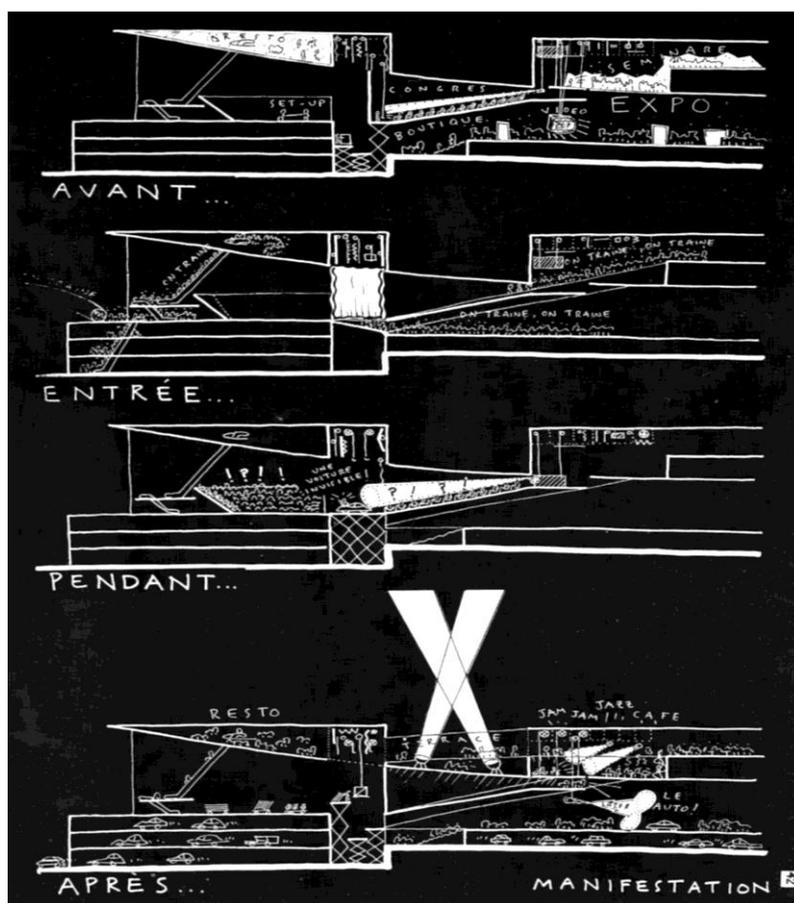


fig. 33. KOOLHAAS, R. Performance da arquitetura em Euralille.

Observando os desenhos de Koolhaas para o Complexo de Lille (1989), percebe-se certa ambiguidade causada pela mistura entre croqui - pela linguagem escolhida - e desenho técnico, pela precisão em capturar as projeções desejadas para o lugar. São desenhos arquitetônicos, mas não construtivos: trata-se de um edifício, mas é difícil entender sua totalidade ou sua finalidade específica. O objetivo aparente é mostrar que várias atividades estão acontecendo, o que é feito através da linguagem de quadrinhos: luzes piscando, barulho, movimento dos carros e pessoas, atividades informais. À primeira vista poderíamos dizer que a arquitetura não é o motivo desses desenhos arquitetônicos, apesar de estar muito presente como suporte, propiciando todas as atividades, todo o movimento. Se comparados com um desenho arquitetônico usual, onde o edifício é sempre mostrado como objeto central e a figura

humana está presente somente para dar escala ao projeto, o contraste é enorme. Os desenhos de Koolhaas parecem a cena de uma história, um *storyboard* onde nitidamente o acontecimento tomou conta do edifício. O *uso* da arquitetura prevalece em detrimento da *forma* em sua representação. Tudo parece bonito porque tudo parece funcionar bem, sugerindo uma *performance arquitetônica*.

Na passagem dos anos 1980 para os anos 1990 houve um aumento considerável do uso da idéia de performance na análise da cultura contemporânea. De acordo com alguns autores isto foi causado por processos capitalistas onde a ênfase do sistema está no ato de produzir e não no produto propriamente dito. Nesta mudança, não somente a economia está envolvida, mas todos os setores da produção, incluindo o cultural, onde a performance se torna um conceito crucial como meio de legitimação de tais processos.

Originado na Linguística<sup>51</sup>, o termo tem sido vastamente usado em diferentes contextos por filósofos e teóricos. Para Lyotard (1984), a performatividade é um meio de legitimação para a ciência pós-moderna. Com o fim das metanarrativas, a ciência se liberta da necessidade de produzir novos paradigmas - declarações de verdadeiro ou falso - bastando a ela produzir mais informação, isto é, 'produtos' para a sociedade de comunicação<sup>52</sup>. O objetivo é o poder, como resultado da manipulação da informação, sendo esse processo central para a eficiência de toda a operação, fundamentalmente baseado na performance da ciência.

---

<sup>51</sup> Ver o texto "Performative Utterances" de J. L. Austin de 1956 in: **Philosophical Papers**. England: Oxford University Press, 1961.

<sup>52</sup> "A produção de provas, que é em princípio somente parte do processo de argumentação projetado para ganhar a aceitação dos produtores de mensagens científicas, caem no controle de outro jogo de linguagem no qual o objetivo não é mais a verdade, mas a performatividade - a melhor equação *input/output*. O estado e/ou companhia devem abandonar as narrativas de legitimação idealistas e humanistas para justificar o novo objetivo: no discurso dos centros de pesquisa de hoje, o único objetivo acreditável é o poder. Cientistas, técnicos e instrumentos são comprados não para achar a verdade, mas para aumentar o poder." LYOTARD, J.F. **The Postmodern Condition**, 1984, p.46. Tradução da autora.

Para Baudrillard, a cultura contemporânea é caracterizada pela desintegração de todas as categorias em uma "epidemia de valores" (1990, p.11) que segue o padrão fractal, o "estágio fractal do valor". A destruição da unidade dos conceitos gera a contaminação respectiva de todas as categorias, quando a substituição torna-se possível entre qualquer esfera, em uma confusão total de gêneros: "Assim o sexo não está no sexo, mas em toda parte. O político não está no político, mas infecta todos os domínios: a economia, a ciência, a arte, o esporte... O esporte já não está no esporte - está nos negócios, no sexo, na política, no estilo geral da performance" (1990, p.14). De acordo com Baudrillard (1990, p.53), a performance então se torna um meio de expressão das categorias desintegradas. Através dos *happenings* da cultura as categorias em pedaços consomem sua presença efêmera. A dissolução dos valores e categorias contribui para o desaparecimento das diferenças, da negatividade. Tudo fica simples, evidente, raso, claro. O objetivo é evitar qualquer resistência ou fricção ao *turnover* capitalista, o movimento contínuo e acelerado do sistema. Esse processo leva à programação de todas as atividades, agora simplificada pela ausência de distinção entre as categorias quando as ações propriamente ditas têm menos importância que o fato de terem sido produzidas, induzidas, solicitadas, mediatizadas, tecnicizadas - "pois o que justamente caracteriza a operação, ao contrário da ação, é que ela é forçosamente regulada em seu decurso - senão não comunica. Fala, mas não comunica. A comunicação é operacional ou não existe. A informação é operacional ou não existe" (BAUDRILLARD, 1990, p. 53,54).

Como resultado de sua pesquisa sobre Nova York, Koolhaas demonstrou como o estado de animação perpétuo, o movimento contínuo, é uma das principais características da vida metropolitana, característica que torna única essa experiência e está na base da cultura da congestão. O seu projeto para o parque La Villette pode ser considerado uma tradução literal dos princípios extraídos da cultura metropolitana para a arquitetura: sua imagem não é nem sua forma nem sua função, mas seu funcionamento. A distinção sugerida aqui entre o 'funcionamento da arquitetura' e a 'função da arquitetura' torna-se estratégica para o entendimento da proposta de Koolhaas: a função da arquitetura determina sua finalidade,

enquanto a idéia de funcionamento desloca sutilmente seu significado para seu uso através das atividades incorporadas por ela. A performance arquitetônica conseguida através de seu funcionamento está relacionada ao espetáculo produzido por seu uso, ao *happening* arquitetônico, que vai além do simples movimento, ao compreender a necessidade de visibilidade, a afirmação do movimento que pressupõe uma *interação*: a pessoa sai de seu posto de usuário que desfila pela arquitetura como na *promenade* arquitetônica corbusiana para se envolver em uma relação muito mais intensa onde se transforma em ator do espetáculo arquitetônico, participando não somente em seu funcionamento mas também em sua imagem. Na verdade ele não poderia mais ser chamado de usuário, uma vez que se transformou em parte da performance arquitetônica - justamente o que é esperado do espectador Moderno para Baudrillard: que ele abandone sua inércia de espectador e intervenha no espetáculo (1990, p. 85).

Ainda no projeto de La Villette de Koolhaas, o que permite que sua imagem não seja sua forma ou sua função, mas seu funcionamento, sua performance, é uma *coincidência sem subordinação entre forma e função*: diferentemente de Tschumi, que projeta suas *folies* como receptáculos vazios prontos para assumir qualquer função (o que propicia o evento mas não garante que ele aconteça, acarretando uma possível imagem 'vazia'), no projeto de Koolhaas cada faixa do parque é ocupada por uma atividade específica: jardim, pista de corrida, playground, etc. Neste esquema a atividade pode mudar garantindo a flexibilidade e a eficiência do projeto, desde que permaneça subordinada à forma (faixas), garantindo seu uso. Deste modo, diferentes usos seguramente assumirão as diferentes formas pré-estabelecidas (faixas), garantindo a congestão e a imagem de seu funcionamento, de seu uso. Alguns projetos do OMA destacados a seguir podem ser analisados de acordo com essa hipótese.

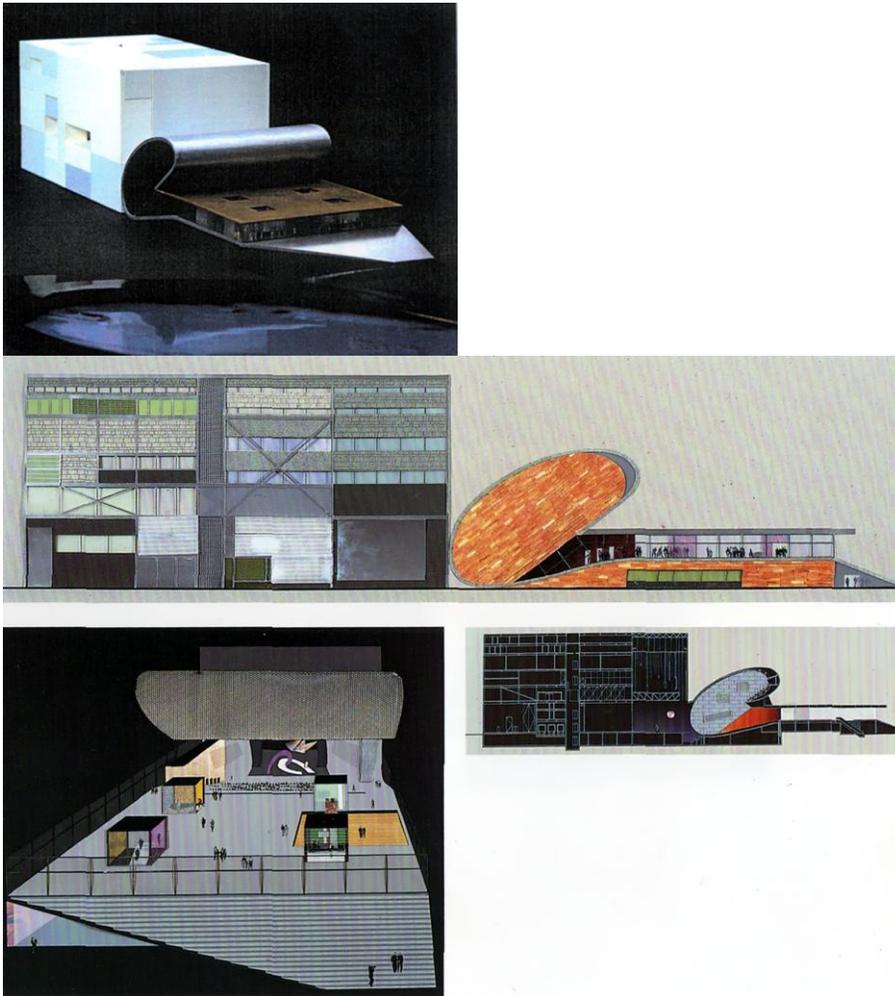


fig. 34. KOOLHAAS, R. Cardiff Bay Opera, maquete e desenhos.

No projeto para a Ópera de Cardiff (1994), a idéia era enfatizar a divisão entre a fábrica que faz a ópera e o auditório que a consome através de duas formas diferentes (OMA, 1996, p. 177,178), distinção que se tornou a imagem do projeto. O cubo e a curva chamam a atenção exatamente para o fato de que o produto - o espetáculo, é o resultado da performance dos dois componentes. O espaço público e o espaço privado também são separados, tocando um ao outro através da boca de cena, reforçando o espetáculo propriamente dito como aquele que une a forma e o programa da arquitetura. Como no projeto de La Villette, o que permite que o

funcionamento do edifício prevaleça como imagem é a coincidência precisa e equivalente entre a forma e a função.<sup>53</sup>

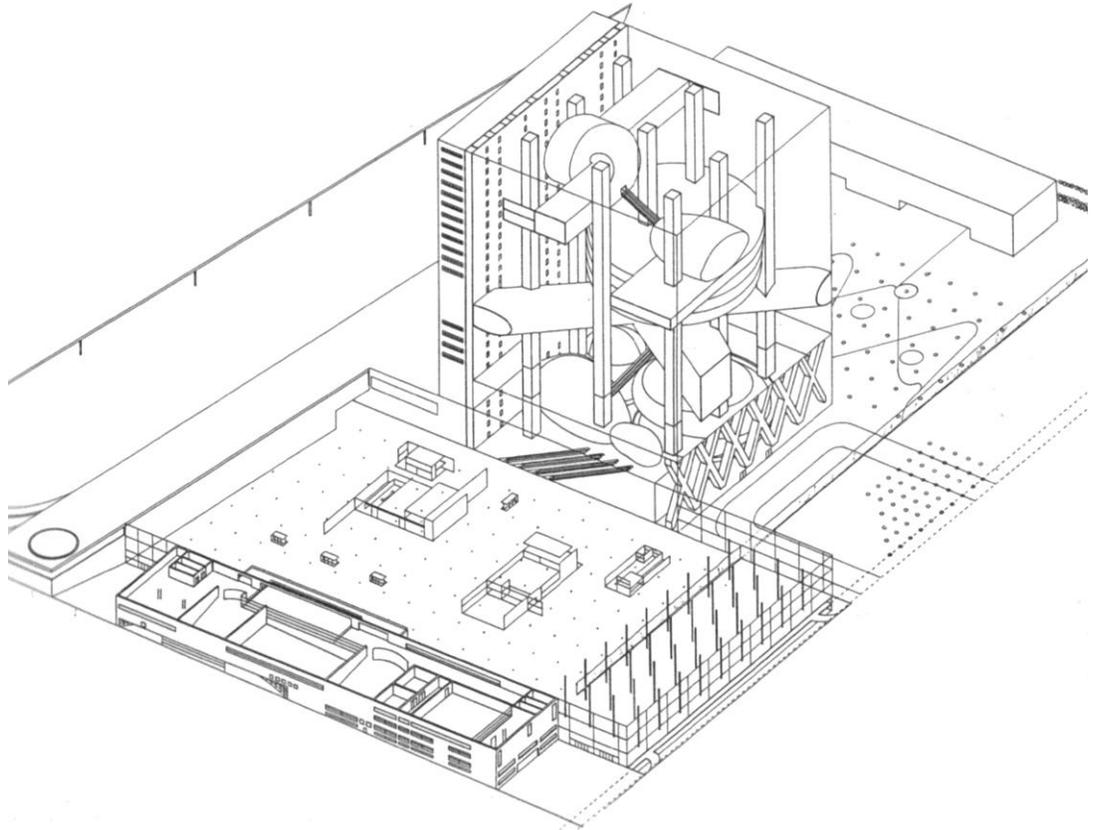


fig. 35. KOOLHAAS, R. Biblioteca Pública de Paris.

A proposta para a Biblioteca Pública de Paris (1989) apresenta cinco bibliotecas principais, cada uma identificada por um volume diferente, escavadas da grelha dos andares de armazenagem de livros. No "Great Ascending Hall", nove torres de elevadores transparentes conectam-se com diferentes destinos. O acesso aos andares de armazenagem de livros não é permitido, mas torna-se presente ao público através dos elevadores transparentes, garantindo a congestão visual. A identificação de cada biblioteca como espaço público dotado de

<sup>53</sup> Podemos perceber a ausência desta coincidência na grande maioria de exemplos modernos onde volumes prismáticos com grandes áreas envidraçadas garantem a identificação da associação entre volumes internos e suas funções, mas sem a coincidência entre forma e função sugerida acima. Um exemplo é o edifício da Bauhaus, de Walter Gropius.

características espaciais particulares é garantida pelas formas diferentes de cada uma. Um cubo transparente envelopa as várias formas/programas reforçando a idéia de que o todo é mais do que a soma das partes ao constituir uma constelação, um conjunto. Sendo volumes opacos dentro de um grande volume transparente, as diferentes bibliotecas adquirem uma importância relevante. A imagem da Biblioteca é aquela resultante da interação entre suas partes constituintes, da sua performance, e não a imagem de uma forma pré-estabelecida a representar a instituição.

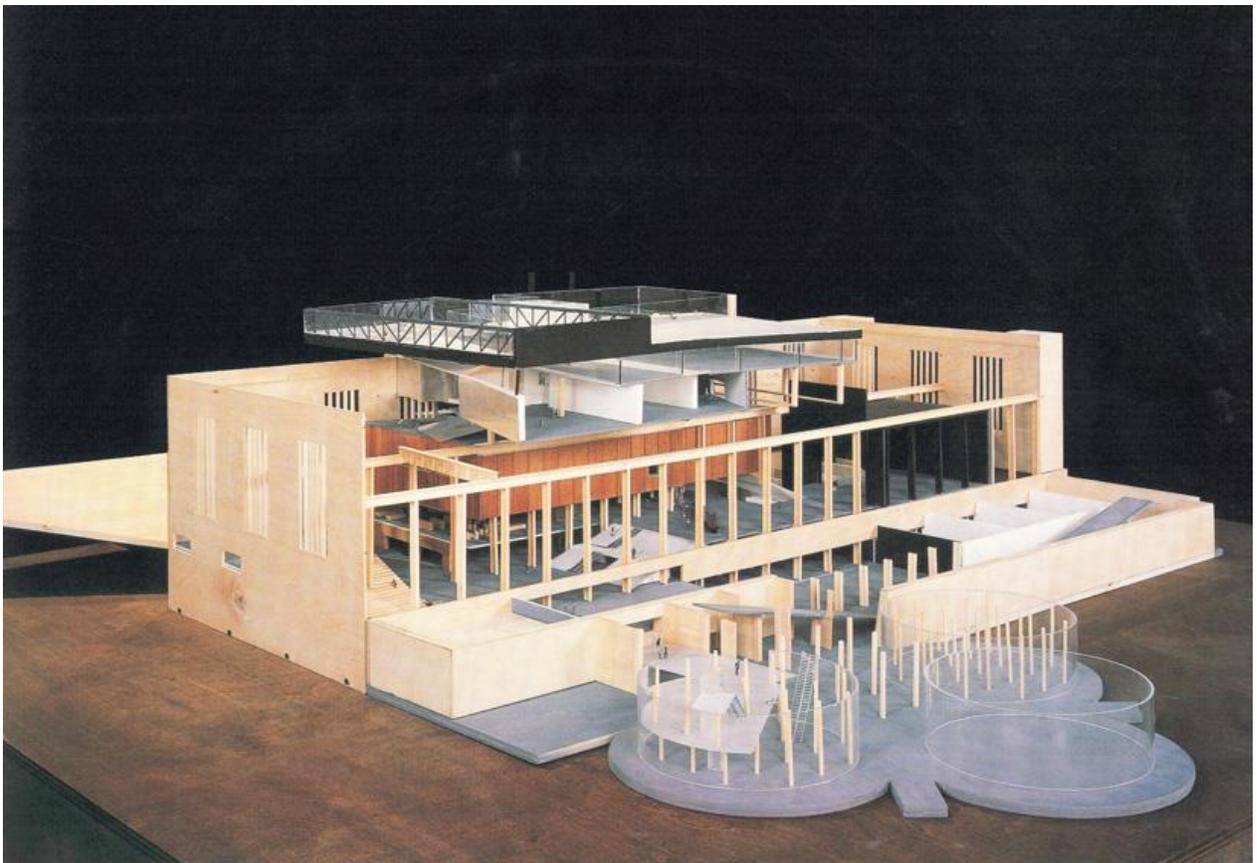


fig. 36. KOOLHAAS, R. Maquete para a ampliação da Tate Gallery.

Seguindo um esquema espacial semelhante ao da Biblioteca de Paris, a proposta para a ampliação da Tate Gallery (1994/1995) define três blocos principais contendo galerias: um em madeira, outro em alumínio e outro em pedra. Esses blocos, formalmente independentes, são

localizados de maneira a ressaltar suas especificidades (volumétricas, de cor e materiais) definindo espaços residuais e públicos. As paredes da velha estação de energia são mantidas como recipiente, envelope. Com os volumes principais soltos da grelha dos andares, as escadas, elevadores, rampas e escadas rolantes definem uma relação espacial complexa, o que Koolhaas chamou de "*circulation episodes*" (OMA, 1996, p. 184). Os blocos flutuantes conectados através do complexo sistema de circulação adquirem uma grande importância visual: até agora a congestão do programa era percebida através do deslocamento físico por entre as diferentes formas/atividades, neste projeto é possível ver todo o movimento através de uma grande janela aberta para o rio Tâmisa e a cidade de Londres na elevação norte.

A análise desses três projetos do OMA sugere um progressivo desaparecimento da forma como imagem arquitetônica: claramente presente na proposta para Cardiff, a forma é 'interiorizada' na Biblioteca de Paris, onde as formas ameboides garantem sua presença de maneira mais velada, através do cubo semitransparente. Já na Tate Gallery o envelope é pré-existente e as formas soltas em seu interior, propositalmente regulares, confundem-se com os vetores de circulação, diferenciadas apenas por seus materiais.

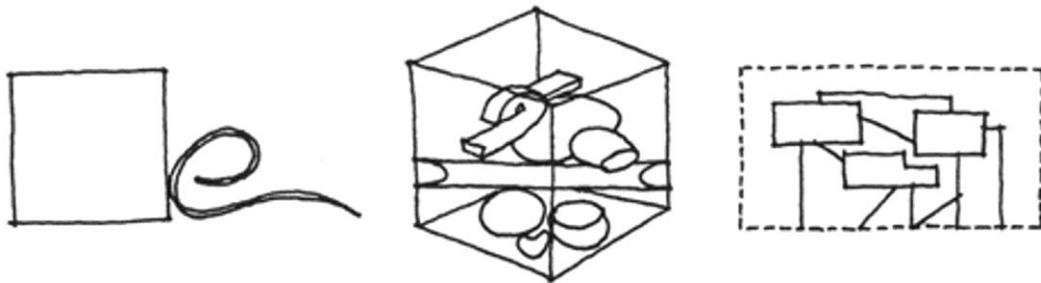


fig. 37. MARTINS, P. Desaparecimento progressivo da forma como imagem.

Embora essas obras estejam sempre tratando do tema da performance, nestes exemplos a imagem da arquitetura foi lentamente se descolando da forma em direção ao movimento gerado pelo complexo sistema de circulação, enfatizando o uso do edifício e não a

sua forma. Ao se retirar de sua posição, historicamente responsável por carregar a imagem dos edifícios, seja no período clássico, Moderno ou pós-Moderno, a forma deixa um vazio que aparentemente sugere o desaparecimento da imagem da arquitetura.<sup>54</sup> Mas ao invés da ausência de imagem, a hipótese é que haja uma mudança da imagem arquitetônica da forma para o seu funcionamento. Uma mudança da imagem de corpo - uma forma definida, fechada, com partes facilmente identificáveis - para a imagem de organismo - uma forma aberta, sem contornos definidos, nem sempre fácil de apreender.

A idéia de arquitetura como organismo pressupõe uma programação a guiar seu desenvolvimento, seu funcionamento, já que este passa a substituir o objeto fechado, acabado. Segundo Baudrillard, em passagem discutida no início deste tópico (1990, p. 53,54), a programação, ou a operatividade, torna-se a base da performance, meio de expressão das categorias desintegradas. Podemos traduzir a idéia da arquitetura enquanto organismo como uma arquitetura operacional, “regulada em seu decurso”. Uma arquitetura operacional seria então aquela resultante da sua construção através de uma estratégia projetual, de uma programação, que envolva necessariamente a participação do usuário, em contraponto com uma imagem representacional, de corpo, acabada em si mesma ao comunicar conceitos e valores.

Defendemos então a hipótese que os projetos analisados são exemplos de arquitetura operacional. Em La Villette e na Tate Gallery, a imagem está no movimento gerado pelo funcionamento, formalmente organizado de modo a garanti-lo. É a performance da arquitetura propriamente dita, revelando a verdade obscena da era da informação<sup>55</sup>. Essas propostas descartam a forma a fim de alcançarem uma imagem operacional. A consequência é o

---

<sup>54</sup> A ausência da imagem na proposta do OMA para a Tate Gallery foi apontada por Jeffrey Kipnis durante a apresentação de Rem Koolhaas na Architectural Association em maio de 1995, presenciada pela autora.

<sup>55</sup> Para Baudrillard, "a obscenidade começa quando não há mais o espetáculo, o palco, o teatro, a ilusão, quando tudo se torna imediatamente transparente, visível, exposto na crua e inexorável luz da informação e da comunicação." **The Ecstasy of Communication**. New York: Semiotext(e), 1988, p.20, 21. Tradução da autora.

enfraquecimento da comunicação arquitetura/usuário historicamente feita através das formas e suas simbologias.

As propostas para Cardiff e para a Biblioteca de Paris, no entanto, mesmo propondo uma imagem operacional, não eliminam o símbolo, a ilusão, ao manter a forma e sua capacidade de representar como um elemento importante para a arquitetura.

Os projetos analisados acima foram escolhidos por seu grande potencial teórico. A seguir analisaremos dois exemplos construídos para discutir as questões levantadas através da experiência espacial da arquitetura.<sup>56</sup>

O Congrexpo em Lille (1990/1994) é parte de um grande projeto urbano, objeto de concurso, planejado para receber a nova estação do TGV. Coube ao OMA, como vencedor, o projeto do grande edifício e o plano diretor da área. O Congrexpo é dividido em três faixas: um grande auditório, um centro de conferências e uma área central com três auditórios menores e um espaço para exposições. Projetado para a eficiência máxima, as partes podem funcionar separadamente ou, conectadas por portas estratégicas, receber eventos maiores. A planta em forma de ovo foi dividida em três faixas, de modo que cada parte sozinha

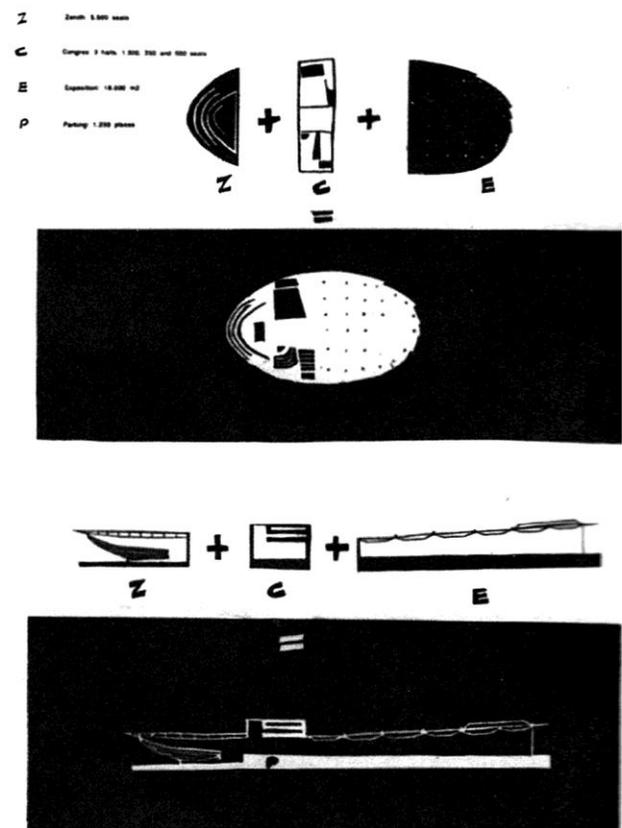


fig. 38. KOOLHAAS, R. Congrexpo, esquema de funcionamento.

<sup>56</sup> O Congrexpo e a Kunsthall foram visitados pela autora em abril de 1995.

pudesse ter sua independência funcional mas não independência formal, uma vez que será sempre 'uma faixa do ovo'. Não há a coincidência entre forma e função, o que fragiliza a comunicação de seu funcionamento, como ocorria nos projetos analisados acima.

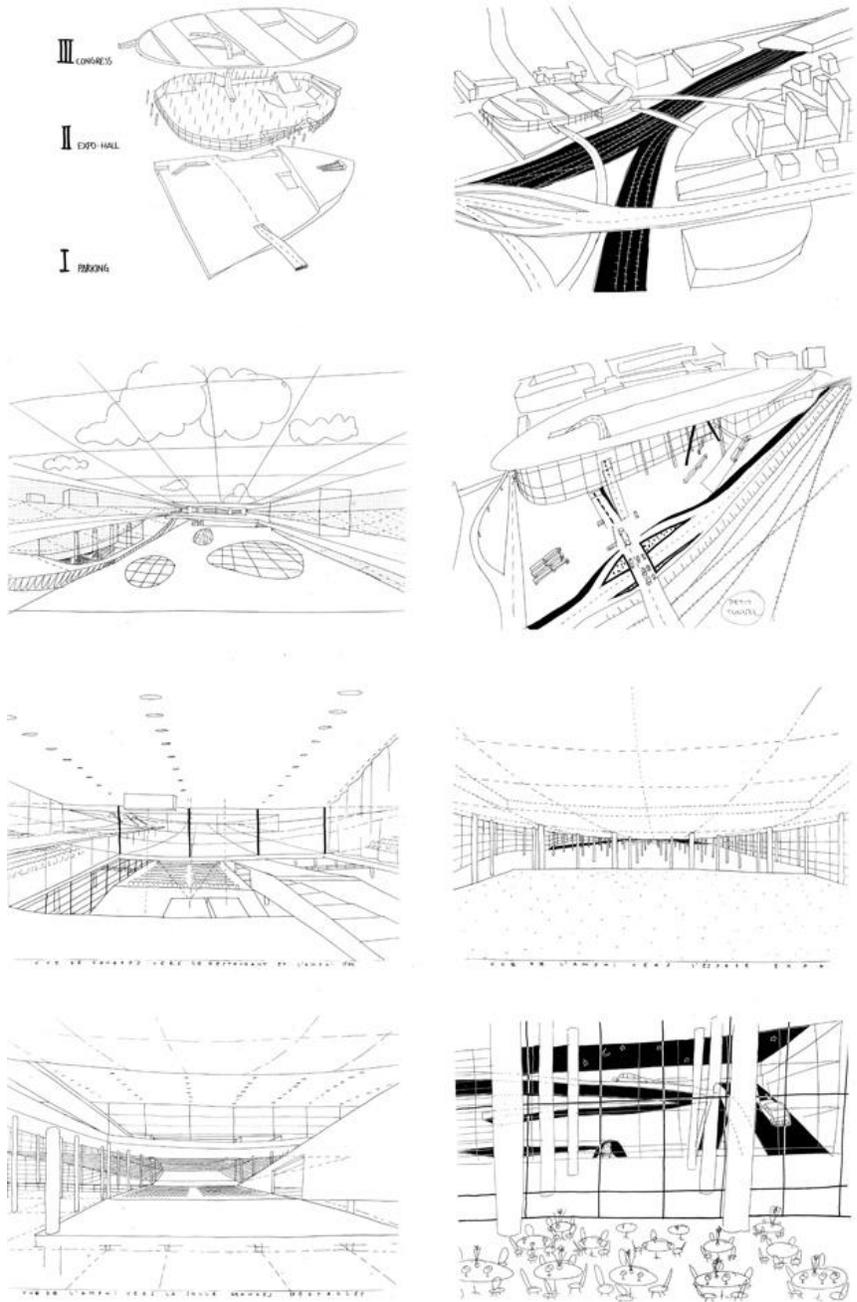


fig. 39. KOOLHAAS, R. Congrexpo, croquis mostrando partes não construídas.

Além disso, várias partes não foram construídas como no projeto original, como a estrada que cruzaria o edifício até a cobertura e o piso de vidro planejado para o restaurante. Buscando a visibilidade entre os andares como tentativa de produzir a congestão, a máxima comunicação entre os espaços, esse piso de vidro produziria um efeito similar aos elevadores transparentes da Biblioteca de Paris. No exterior, as diferentes atividades se fazem presentes ao receberem diferentes tratamentos formais na elevação: o grande teatro, os auditórios do centro de conferências e o espaço de exposições. Em uma esquina a laje inclinada deseja comunicar o interior do auditório e as exageradas escadas inferem um evento potencial. Toda a circulação é voltada ao exterior explicitando seu funcionamento: vê-se da rua os corredores, elevadores e salas de reunião através da fachada de vidro facetado no meio do edifício. Mas, uma vez lá dentro, as formas diferentes se dissolvem em um grande hall e a identificação dos espaços e atividades se perde. Além disso, a proporção entre a quantidade de atividades e o espaço disponível é muito baixa para atingir a congestão desejada. Essencialmente, uma vez que as atividades não podem ser identificadas com uma forma, a comunicação fica enfraquecida e o edifício não consegue comunicar seu funcionamento satisfatoriamente.



fig. 40. KOOLHAAS, R. Congrexpo, fotos do exterior.

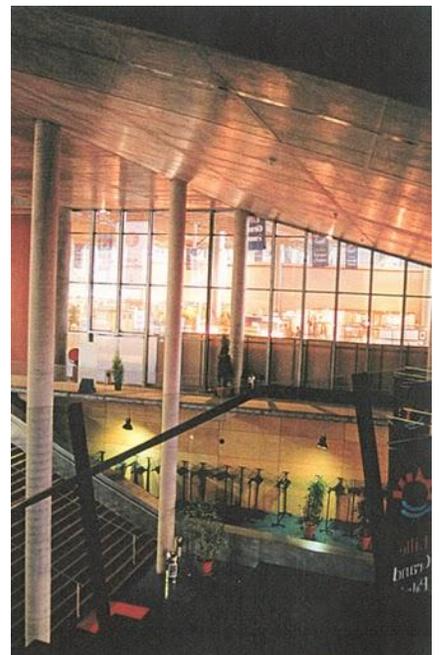


fig. 41. KOOLHAAS, R. Congrexpo, fotos do interior.

A Kunsthal (1987-1992), um centro para exposições temporárias de arte em Rotterdam, é um dos projetos mais complexos de Koolhaas, permitindo vários níveis de análise. Aqui não vemos um envelope com volumes internos flutuantes, mas *formas justapostas espremidas em um único volume*. Há uma complexa relação espacial devido a uma estrutura visualmente, espacialmente e esteticamente presente a definir os diferentes ambientes, que por sua vez não obedecem a nenhuma hierarquia. Grandes aberturas permitem conexões visuais intensas.

Com um jogo de diferentes transparências, a fachada Oeste indica a maioria das atividades do prédio: o bloco da administração em vidro espelhado, o auditório em vidro verde, a rampa em tela de aço, a sala de exibição principal, parte da exposição em cartaz, a rua, os fundos do edifício. A rua de serviço que atravessa o edifício no sentido leste-oeste não parece ser funcionalmente essencial ao programa, mas foi incorporada de modo a enfatizar a congestão e as conexões espaciais. Um prisma inclinado corta todo o volume em diagonal - a rampa – que, através das várias conexões que estabelece, cria grande ambiguidade entre o espaço interior e o exterior: nela se encontra a entrada ao museu e ao restaurante, a partir dela se vê o teto jardim, grande parte da exposição principal através da



fig. 42. Fotos Kunsthal Rotterdam, de cima para baixo: elevações Sul, Leste, Norte e Oeste.

lateral de vidro, outra sala de exposição e a rua, além do parque e da rua principal.

A entrada ao centro de exposições fica na laje inclinada do auditório, que compete com a rampa no número de conexões visuais e espaciais que proporciona: ao fundo há o acesso ao teto jardim, à loja, à sala de exibição principal e a uma pequena sala de exibição; na parte frontal há o acesso a duas salas de exposição, banheiros e guarda-volumes. Através de uma grande janela localizada no fundo do palco, vê-se o bloco transparente da administração e a rua secundária.



fig. 43. Fotos Kunsthal Rotterdam, de cima para baixo: rampa e entrada pelo auditório.

Na loja fica clara a identificação entre forma e estrutura. Vista do restaurante, ela é um volume proeminente, destacado do piso inclinado do auditório. Mais uma vez, mais que volumes/atividades flutuantes, temos um quebra-cabeças tridimensional, uma justaposição. É como imaginar as faixas de La Villette espremidas, deformadas dentro de um prisma, mas mantendo sua integridade através da coincidência formal entre os espaços e seus usos, possibilitada pela sempre presente estrutura.



fig. 44. KOOLHAAS, R. Kunsthal Rotterdam, volumes justapostos, restaurante, loja e auditório.

Outro recurso usado aqui para garantir o passeio através do programa de forma a assegurar a congestão é a construção do 'espaço narrativo', como apresentado por Sennet (1990, p.190):

Um processo de criação do espaço análogo ao processo de escrita do novelista, que consiste em uma formalização para o tempo e espaço capaz de criar "espaços cheios de tempo" onde o espaço linear (no qual a forma segue a função, nas palavras do autor) é substituído pelo espaço não-linear, onde o autor suprime informações, com a anuência do leitor, de forma a não enfraquecer o desejo de saber o que virá a seguir. Assim, o tempo é dotado com as possibilidades do inesperado, de mudança, construindo um movimento sempre adiante.

A experiência espacial do edifício revelou o poder deste espaço narrativo ao criar o desejo de conhecer o próximo acontecimento, guiado pelas precisas relações espaciais e formais a mascarar o objetivo principal: incentivar o uso através do movimento. Na verdade, em face do alto número de conexões visuais, os espaços são definidos como passagens, configurando, de fato, uma 'galeria' de arte.

A partir destes exemplos vimos a produção arquitetônica libertar-se cada vez mais de esquemas formais e funcionais pré-concebidos. Os conceitos de evento e de performance aplicados à arquitetura representaram importante desenvolvimento nas metodologias projetuais em busca de maior aproximação com a realidade da sociedade da informação. Como foi mostrado, tais propostas espaciais pressupõem a ruptura entre forma e função, transformadas em envelope e programa como facilitadoras do desempenho máximo dos programas, desligadas de questões simbólicas. Cada vez mais a complexidade espacial assume o poder de comunicação do edifício em detrimento de soluções formais a representar conceitos.

### **3.5 Simplificação formal: realismo e experiência**

*"The image kills", as Henri Lefebvre observes, and cannot account for the richness of lived experience.*

(Read, 2000)

Seguindo a linha de desenvolvimento do Moderno por meio de um processo crítico de renovação presente na produção de grande parte dos arquitetos da década de 1990 (MÜLLER, 1991, p.10), destacamos aqui duas linhas de projeto em prática nos anos 1990: a simplificação formal e a desmaterialização. Em comum essas linhas têm a despreocupação com questões formais e a atenção ao programa, na sua forma mais complexa. Grandes teorias vão dando lugar a discussões sobre o processo de projeto, sobre metodologias, agora sim informadas por

questões culturais contemporâneas pontuais, como por exemplo a sustentabilidade, a eficiência e a interface com a cidade, dependendo do interesse de cada arquiteto.

De maneira geral, a idéia de simplificação formal evidencia a necessidade de conexão do edifício com a realidade do usuário, do contexto, do seu lugar na vida da metrópole. A desmaterialização, que a princípio pôde ser considerada uma tentativa de representação do virtual, da imaterialidade do informacional na arquitetura, questão muito discutida no início dos anos 1990, extrapolou a simples representação propondo alternativas espaciais que realmente desafiaram conceitos de materialidade na arquitetura, ao unir tecnologia e processos de projeto.

Hans Ibelings traça alguns paralelos entre a produção dos anos 1990 e o modernismo em "Supermodernismo - Arquitetura na Era da Globalização" (1998), como por exemplo o desejo por uma arquitetura internacional possibilitada pelo emprego da tecnologia e a criação de uma tipologia que una os novos programas às novas formas - o que no início do séc. XX foi representado pelo Estilo Internacional. Segundo o autor, há uma considerável potencialização dos objetivos Modernos nos anos 1990, possibilitada pelo grande desenvolvimento tecnológico, como se agora a arquitetura moderna tivesse conseguido finalmente alcançar seus objetivos, justificando o prefixo 'super' de 'supermodernismo'. Por outro lado, o próprio autor aponta como resultado desse desenvolvimento uma arquitetura cada vez menos simbólica, em função da superação da espacialidade e do formalismo rigorosos da pós-modernidade e do Deconstrutivismo (1998, p.51). Ora, se considerarmos a grande carga simbólica expressa na arquitetura moderna pela ênfase na tecnologia e no uso da forma abstrata, como discutida neste texto anteriormente, é necessário analisar em que termos essa continuidade pode ser possível. Apesar de ambas se apoiarem no tripé forma abstrata/tecnologia/programa complexo, há uma diferença essencial entre a arquitetura do Moderno e a arquitetura dos 1990: uma é simbólica – ao representar o estado da arte da tecnologia e o funcionalismo - enquanto a outra é 'realista'- ao incorporar as contingências do sistema econômico e cultural através de

metodologias de projeto - fato que por si só relativiza sobremaneira a possibilidade de continuidade entre as referidas produções. Entretanto, há interessantes pontos levantados na análise de Ibelings, importantes para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Um desses pontos está relacionado à simplificação formal ou abstração, apresentada em um grande número de projetos. Essa simplificação leva a certa indefinição espacial como meio de promover a desejável flexibilidade dos programas. Como resultado surge, segundo Ibelings, um "vazio de baixo controle" definido por um "envelope seguro, uma casca flexível" (1998, p.62). A superação simbólica detectada por ele se dá através da priorização de uma experiência sensorial, tátil, através do espaço, dos materiais e da luz em busca de um realismo que se traduz na "aceitação lacônica das coisas tal como são" (1998, p.89,90,133). Essa prática, segundo aquele autor, é determinada pelas transformações ocorridas em nossa experiência do tempo e do espaço causadas pelo fenômeno da globalização (1998, p.64). Essa tendência é também compartilhada por Solá-Morales (1997, p.87) quando detecta a importância da experiência em detrimento da ideia nas obras desse mesmo período de Alvaro Siza, Tadao Ando e Frank Gehry.

A simplificação formal é analisada por Ibelings, tanto do ponto de vista formal, quando textos e imagens são impressos nas suaves fachadas de caixas ortogonais, "como a etiqueta em uma lata de sopa" (1998, p.89), como em função do impacto do volume propriamente dito e de sua relação com o entorno. Para o autor, "os arredores da arquitetura não constituem um fator de legitimação nem de inspiração, já que estes derivam do que há no interior do edifício, no programa" (1998, p.88).

Por outro lado, é importante destacar algumas obras desta década nas quais a simplificação formal associada à complexidade do programa permitiu relações topográficas que alçaram a relação edifício/contexto, até então ocorrida em nível formal e simbólico, a outro

patamar, promovendo uma real 'costura' do edifício ao terreno e ao contexto. Como exemplo, podemos citar o Hotel em Agadir (1990) e a residência em Bordeaux (1996) de Rem Koolhaas.

A constante reavaliação crítica do modernismo foi um processo também apresentado pela arquitetura holandesa, como demonstra Porto (2004, p.151-170). Segundo sua análise, os holandeses passaram ao largo do simbolismo e do esteticismo pós-Modernos, tão desenvolvidos em países como Itália e Estados Unidos, ao dar continuidade à tradição cultural de planejamento e transformação territorial e à história arquitetônica de austeridade, realismo e experimentalismo, através de exemplos como Theo Van Doesburg e Berlage. Na base desta produção estaria uma postura

fundada em um espírito mais empirista, aberta às concretudes do contexto e comprometida com a inovação. Empirismo este que é parte de uma metodologia abertamente pragmatista, interessada não só nos "efeitos" práticos, no "valor de uso" de cada obra ou na capacidade de se adequar às circunstâncias de cada projeto, como também de renovar continuamente a disciplina arquitetônica e as nossas próprias visões de mundo (PORTO, 2004, p. 151,152).

Como de costume na história da arquitetura, o uso recorrente de formas simplificadas e volumes prismáticos, sem uma relação simbólica aparente com o entorno, gerou um estilo que alguns autores nomearam de minimalismo. Em sua análise, Porto (2004, p.134) considera o retorno à valorização da experiência espacial e perceptiva uma influência do minimalismo nas artes plásticas e uma resposta à 'textualidade' da arquitetura deconstrutivista e ao simbolismo exagerado do pós-modernismo, além de uma forma de crítica à cidade informacional e globalizada. Mas, como em toda generalização decorrente de tal processo de estetização, a idéia de um minimalismo em arquitetura gerou certo purismo, em detrimento de uma real experiência espacial através da simplificação da planta, na busca pela essência da forma, além de um alto custo construtivo pela necessidade de uma qualidade artesanal de execução para

alcançar a desejada imagem de simplicidade (PORTO, 2004, p. 126-134). Tal processo acabou gerando um paradoxo: a busca por uma arquitetura atemporal, objetivo subentendido do minimalismo, acaba por tornar-se mais um historicismo ao reeditar valores anteriormente materializados (PORTO, 2004, p.138-140). Ou seja, a idéia de que através de uma sensorialidade pura a arquitetura possa se desvincular do processo histórico será sempre frustrada uma vez que a obra estará sempre imersa em um contexto cultural a influenciar e a ser influenciada por ele, o que acabará produzindo mais um sistema representacional e, por conseguinte, frustrando o ideal de uma obra minimalista.



fig. 45. ITO, T. Museu de Shimosuwa.

### **3.6 Desmaterialização: as novas transparências**

Em 1995, o livro "Light Construction" - resultado da exposição de mesmo nome no MoMA de Nova York organizada por Terry Riley - muda sutilmente o foco da discussão do campo da teoria para a análise das obras de arquitetura propriamente ditas. Com o subtítulo "Transparência e Leveza na Arquitetura dos Anos 90", Riley organiza uma mostra despretensiosa de obras que exploram de diferentes maneiras a tecnologia do vidro, buscando compreender a expressão real de uma época através de sua arquitetura ao invés de identificar ou caracterizar um estilo. Em sua argumentação, Riley destaca na produção contemporânea o uso mais material do vidro, através de exemplos jateados, gravados, usados em camadas e até o uso de plásticos semitransparentes e translúcidos, materiais e técnicas que permitem

transparências e sombras ao mesmo tempo, diferentemente da "Glasarchitektur" de Hilbersimer (1929), onde o uso do vidro objetivava "um lugar de luz sem sombras" (1995, p.10). Juntamente com o crescente uso do vidro e de superfícies transparentes, Riley detecta um desinteresse dos arquitetos por considerações formais: segundo o autor, a maioria das obras poderia ser descrita simplesmente como "volume retangular" (1995, p. 18). Essa simplicidade formal associada à crescente materialidade das superfícies de vidro e aos programas cada vez mais complexos, assim como às aberturas cada vez mais trabalhadas, sugere a idéia de um organismo de funcionamento complexo, revestido por uma pele - ora opaca, ora translúcida, ora transparente. Assim, a solução tipicamente moderna de uma forma final de "geometria atemporal, inalterável", (1995, p.19) carregada de significados é substituída pela 'pele' de um organismo: indefinido por seu próprio tamanho, por suas várias camadas e profundidades. Essa pele, cada vez mais sensível, adquire importância pela riqueza de suas características materiais, apresentando diferentes gradientes de transparência, efeitos de cor e reflexos, permitindo que o programa 'respire'. Como exemplos, Riley cita o Museu de Shimosuwa de Toyo Ito (1993) e o Terminal Internacional de Waterloo de Nicholas Grimshaw & Partners (1994).



fig. 46. GRIMSHAW, N. Estação de Waterloo.

Nestes dois projetos a analogia com um organismo revestido por uma pele é quase literal, em função de suas formas orgânicas. Na Residência para Mulheres, de Kazuyo Sejima (1991), também selecionada por Riley, mesmo apresentando formas prismáticas, a idéia de um organismo se mantém: completamente revestida por painéis retangulares de transparências diversas (transparentes, opacos, translúcidos, brilhantes, chapas perfuradas) a apreensão

completa da forma é substituída pela riqueza da superfície mutante à incidência da luz, que vai recobrando indiscriminadamente o volume e embaçando a visão de seu interior.



fig. 47. SEJIMA, K. Residência para mulheres.

O conceito de desmaterialização como resultado da sociedade da informação foi discutido, no âmbito da arquitetura, por Paul Virilio, dentre outros. Com conceitos como a Interface e a Estética do Desaparecimento (1991), Virilio influenciou muitos arquitetos, como por exemplo o francês Jean Nouvel, que despontou como expoente internacional nesta década.

Como ilustração das questões levantadas acerca da transparência e da simplificação formal, comento a seguir dois exemplos: a Fundação Cartier, em Paris, de Jean Nouvel (1994), por levar ao extremo a idéia de desmaterialização da arquitetura, e a Kunsthal Rotterdam, de Rem Koolhaas (1992), agora analisada em função de suas transparências veladas, como contraponto à Fundação Cartier, ao resistir materialmente e formalmente à desmaterialização literal do volume. Exemplos paradigmáticos da década de 1990, a experiência dessas obras<sup>57</sup> vem ilustrar o entendimento da arquitetura não por suas características formais e/ou funcionais, mas enquanto fenômeno, evento, organismo complexo, exemplificando processos de projeto nos quais envelope e programa trabalham juntos na busca por um maior

---

<sup>57</sup> A visita à Fundação Cartier foi realizada em outubro de 1994 como parte do programa "Student Trip" do curso History and Theory, da AA.

engajamento com a realidade, aproximando-se do momento cultural, propondo novas espacialidades.

### **3.7 Exemplos comentados: Fundação Cartier e Kunsthal Rotterdam**

Em seu estudo sobre a cidade apresentado em "The Lost Dimension" (1991), Virilio argumenta que a noção de cidade deu lugar à noção de urbano, em função da crescente dissipação das diferenças entre cidade e campo, centro e periferia - tudo virou uma única massa urbana regida não mais pela sucessão dos dias e noites, mas pela abertura das cortinas e pela ligação da tv, em um cronograma computadorizado (1991, p.12,14). Enquanto a cidade tinha uma fachada, a linha que divide o interior do exterior, o urbano tem a interface: um tipo de membrana osmótica caracterizada pelas trocas constantes entre dois ambientes. Com o desaparecimento das fronteiras, a identidade desses dois campos começa a se dissolver através da comunicação incessante entre eles, embora o processo permaneça intermediado pela interface – um outro tipo de superfície. Assim, o urbano é constituído pelo fluxo contínuo de interconexões que não pode ser interrompido por obstáculos físicos, condição essa que desafia diretamente a arquitetura em sua relação com a cidade até então: volumes compostos por fachadas que constituem a 'cara' da cidade, através das quais se estabelecem os territórios da rua (público) e do interior (privado). Como tornar a arquitetura permeável e ao mesmo tempo garantir sua presença física, seu território e suas relações com a cidade sem que se torne um obstáculo? Esse é um dos grandes desafios discutidos pela desmaterialização em arquitetura.

#### Fundação Cartier

A Fundação Cartier (1991-1994), projetada e construída por Jean Nouvel em Paris, é um edifício de escritórios com o primeiro piso e o mezanino dedicados a exposições. Uma parede de vidro de 18 metros de altura, ao mesmo tempo em que respeita o alinhamento haussmanniano do boulevard Raspail, permite a visão do jardim e do cedro plantado por

Chateaubriand. Há uma abertura de 8 metros de altura nessa parede, a mesma altura da sala de exposições que, juntamente com as transparências, une ainda mais o alinhamento de vidro, o jardim frontal como um *hall* e a sala de exposições.

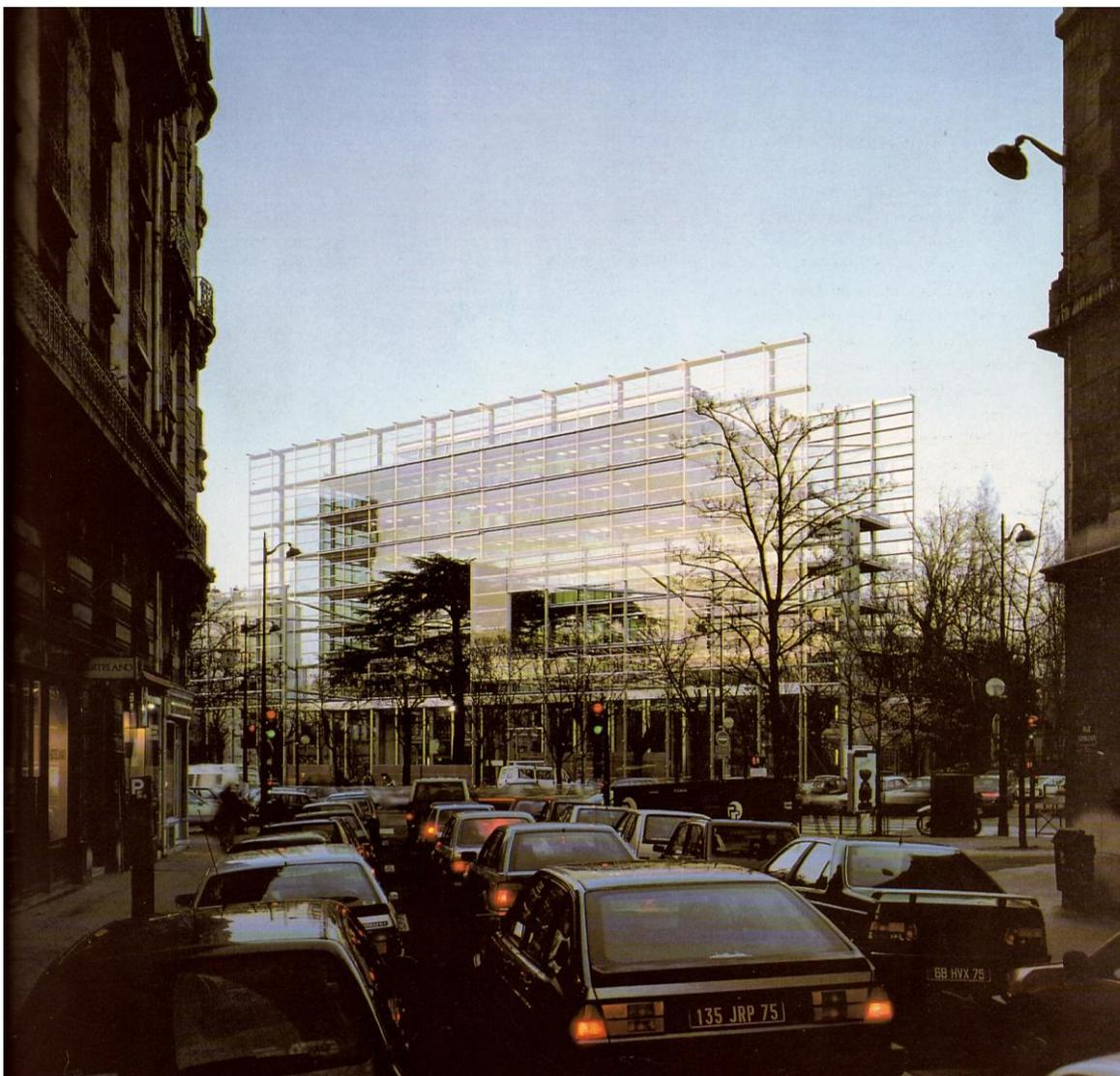


fig. 48. NOUVEL, J. Fundação Cartier.

Quando nos aproximamos do prédio pelo boulevard Raspail, a vista diagonal da parede de vidro é espelhada, refletindo a rua, dando a impressão de uma fachada de vidro comum, uma enorme vitrine protegendo a jóia Cartier. Uma vez de frente para o edifício, o jogo dos

reflexos e transparências é intenso - há a necessidade de focar os olhos para entender o que na verdade se encontra atrás do vidro enorme: um jardim transparente (árvores e plantas sem folhas por ser outono) refletido em um edifício transparente, sobreposto à vista de outro jardim atrás do edifício - o prédio é completamente transparente. Há os inúmeros reflexos, os jardins, algumas telas (dentro do salão) e pessoas. A noção de um volume é completamente descartada pela estrutura regular dos vidros, que se estende indiscriminadamente e (não) termina nos cantos de vidro, sem caixilho nenhum, se dissolvendo no azul do céu.

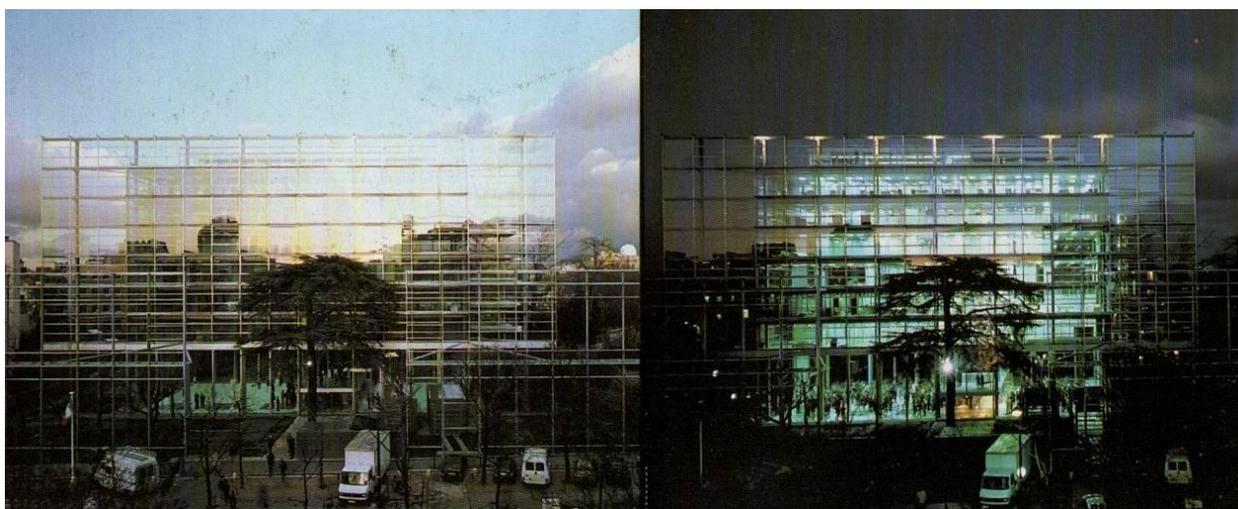


fig. 49. NOUVEL, J. Fundação Cartier, desaparecimento do volume.

Qualquer noção de peso ou esforços estruturais é dissipada pela delicada estrutura metálica dos vidros. As cortinas de enrolar são fixadas do lado de fora da fachada, uma vez que dentro elas se tornariam um obstáculo físico para a transparência, permanecendo desta maneira meros acessórios, nunca partes do edifício. Na vista diagonal a partir do boulevard Raspail, a Fundação Cartier é o vazio entre as fachadas antigas e o jardim.

Ao adentrar o edifício, o usuário não se sente 'dentro' de um espaço, mas no centro de um acontecimento. Há mais *displays* de vidro e, como se não bastasse, o chão também é pontuado por grandes quadrados de vidro translúcido a iluminar o andar inferior. Uma tela semitransparente tira a materialidade da laje de concreto e até os pontos de luz são cobertos por telas translúcidas, que tiram o foco da luz. Não há um apelo construtivo, pois não há 'material'. O sentimento é de superexposição, tanto da arquitetura quanto do usuário.



fig. 50. NOUVEL, J. Fundação Cartier, vistas da calçada e do "interior".

O programa contempla espaços para exposição de arte, escritórios e estacionamento. Excluindo o estacionamento enterrado, as outras atividades são pulverizadas pelo volume, realizando à risca a elevação projetada pelo arquiteto: só as pessoas aparecem como presença física na grande armação de vidro transparente, que em sua evanescência e imaterialidade parece mais uma maquete eletrônica do que a visão real do edifício.

O envelope, dissolvido nas camadas de vidros e transparências e reflexos, resiste. Interface literal, membrana permeável, esforça-se para manter a integridade do dentro e do fora, paradoxalmente.

## Kunsthall Rotterdam

A Kunsthall (1987-1992), um centro de arte projetado por Koolhaas, está localizada no Museum Park, também projetado pelo arquiteto. Trata-se de um prisma formado por fachadas de vidro e pedra em equilíbrio. Nas elevações Norte e Oeste há uma faixa de pedra arrematando o fim da superfície, como que segurando o edifício e evitando seu descolamento completo do chão, movimento reforçado pela torre translúcida, o único elemento vertical da composição.

A aparente semelhança entre as elevações, causada pela planta quadrada e as superfícies chapadas, desaparece quando nos aproximamos: é quando se descobre a grande rampa que corta o prédio, ligando as elevações Norte e Sul. A rampa tem suas duas extremidades abertas: de um lado, enquadra um típico edifício holandês de tijolos vermelhos do outro lado da avenida, de outro enquadra a vista do parque. A parte mais baixa da rampa é coberta, a parte mais alta permite a visão do céu e do teto jardim. A parede Leste que delimita a rampa, completamente transparente, mostra boa parte da exposição em cartaz, que acontece na própria rampa, mas atrás do vidro. A parede oeste é translúcida, feita de telhas de policarbonato, e perfurada por uma janela que permite ver a rua de serviços que atravessa o edifício no sentido leste-oeste.



fig. 51. KOOLHAAS, R. Kunsthall Rotterdam, elevações Norte, Oeste, Leste, Sul e rampa.

Então passamos pelo meio do edifício sem penetrá-lo, vimos boa parte da exposição e nos encontramos do lado oposto ao que tínhamos entrado. A questão que se coloca é: estamos dentro ou fora do prédio?

Se estamos no parque e queremos ir até a Kunsthall, é preciso atravessar uma ponte em arco que se eleva de um grande canteiro de flores e, aí sim, avistamos a fachada Norte do edifício. Logo abaixo da faixa de pedra está a parede de vidro, dividida pela rampa em duas partes com caixilhos de diferentes modulações. A transparência revela o restaurante e a sala de exposição inferior. A rampa não obedece ao alinhamento da fachada, se estendendo como uma língua em direção ao parque, convidando-nos a entrar. A abertura escura da rampa não revela sua outra metade descoberta, dando a impressão de que por ali há o acesso ao interior do prédio. Uma vez lá, a vista da rampa inclinada atravessando o edifício transforma a decepção em convite: porquê não percorrê-la?



fig. 52. KOOLHAAS, R. Kunsthall Rotterdam, vista a partir do parque.

Se o meio de transporte é o carro, a aproximação será pela fachada Sul, faceando a avenida elevada de tráfego pesado, e aparentemente a escolhida como a fachada principal da Kunsthall. A viga metálica laranja, o vão entre a calçada e o terraço, a parede revestida de pedra, a vista diagonal das colunas da rampa, a parede de vidro que, protegida do sol, permite a vista do interior: tudo isso é escavado no volume para criar movimento, atração para quem passa em velocidade, de carro. Esse jogo de diferentes profundidades e texturas cria uma impressão completamente diferente do edifício. A transparência aqui é como uma textura composta por diferentes reflexos, um meio de mostrar o interior, como em uma vitrine, anunciando a atração em cartaz.

A laje inclinada da elevação oeste, mais do que indicar os diferentes andares, já informa suas funções, dando uma idéia do tipo de espaço a ser encontrado. É como um raio-X do edifício: os ossos/estrutura e os órgãos/funções são revelados através das diferentes transparências - vidro verde, azul, espelhado, aço polido, vidros justapostos, janelas que permitem ver não somente dentro do edifício mas através dele. A materialização do vidro através das diferentes texturas acrescenta outra camada de informação ao jogo de reflexos, transparências e profundidades.

A elevação Leste revela o início de uma idéia explorada ao seu limite no projeto de Koolhaas para a Ópera de Cardiff: dar à parte de serviços do edifício um tratamento formal diferenciado, reconhecendo-a tanto como parte responsável pela produção do evento, como parte igualmente importante e fundamental do espetáculo, da exposição. Essa elevação coloca em evidência a grande porta que recebe todo o material de montagem e as obras de arte propriamente ditas, incitando a imaginação. O andar superior é fechado com vidro translúcido, que novamente resiste à transparência completa adicionando outra camada de informação ao permitir a visão do movimento no ambiente e ao criar sombras de diferentes intensidades.

A entrada para a Kunsthall se dá através do auditório. Se o usuário não sabe disso pode pensar que as cadeiras coloridas são parte de uma instalação de arte. Este é o ambiente 'congestionado' típico, o espaço Piranésico<sup>58</sup> da Kunsthall: na entrada, no meio do auditório, há o acesso principal às salas superior e inferior, o acesso à loja, aos banheiros, ao teto jardim e uma grande janela no lugar do

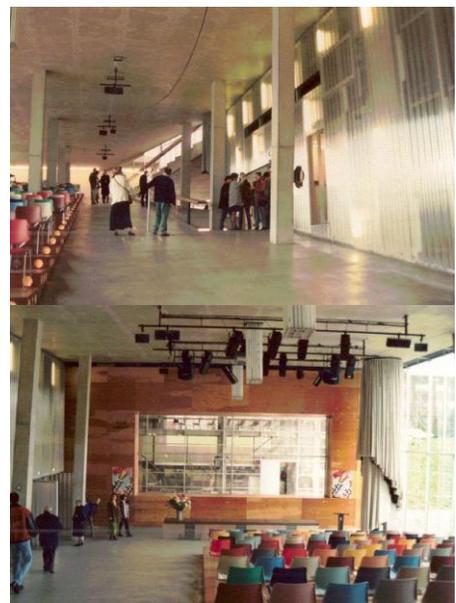


fig. 53. KOOLHAAS, R. Kunsthall  
Rotterdam, auditório.

<sup>58</sup> O espaço Piranésico foi definido por Koolhaas no projeto para Lille. Ver "**El Croquis - OMA/Rem Koolhaas 1987 1993**", p. 169.

palco. Essa janela mostra a rua interna que cruza o prédio no sentido leste-oeste e o bloco transparente de administração. É a abertura através da qual o edifício olha para si mesmo e para as conexões que ele propicia. O auditório transparente torna-se escuro por um truque engenhoso - uma cortina suspensa no teto que se desenrola ao redor do pilar e envolve o espaço. A parede de telhas de policarbonato com lâmpadas fluorescentes por trás completa o visual *backstage* do ambiente.

O salão inferior está exatamente no mesmo nível do parque e a continuidade entre eles é reforçada através dos pilares revestidos com troncos de árvores. Mas esse diálogo interior/externo não é como o de um edifício miesiano, garantido pela transparência absoluta: na Kunsthal a parede de vidro tem a sua neutralidade quebrada a todo instante pelos diferentes módulos do caixilho, por painéis translúcidos e pela porta opaca que transforma a parede de vidro em uma janela convencional. A luz artificial explícita e o chão de concreto vermelho criam um forte contraste com os troncos de árvores 'naturais', criando uma floresta surrealista.

O salão superior é inundado por luz natural espalhada pela cobertura translúcida. A estrutura metálica laranja é como uma linha costurando um macio tecido de luz. O sentimento é de estar sob uma grande barraca. A quantidade de luz faz desaparecer o contraste entre



fig. 54. KOOLHAAS, R. Kunsthal Rotterdam de cima para baixo: galeria inferior, galeria superior, bar e loja.

interior e exterior. No fundo da sala há degraus em toda a sua extensão. É quase impossível ver a exposição sem ter que constantemente subir e descer, o que cria três situações diferentes: 1 - a consciência de estar em uma sala de exposições; 2 - a possibilidade de ter vistas panorâmicas da exposição; 3 - a necessidade de ver e ser visto. É a estratégia do *shopping center* usada para estimular o consumo através da reiteração do próprio consumo, aqui transportada para o ambiente artístico.

O bar e a loja comunicam-se apenas visualmente, ambos tirando vantagem do apelo arquitetônico e funcional do outro: enquanto compro vejo os outros comerem e beberem, enquanto que esses vêem os outros comprando. A sociedade de consumo criou uma arquitetura *voyeur* cuja ferramenta principal é a transparência. O edifício induz a sua exploração através de suas transparências, sempre mostrando novas possibilidades de atividades e ambientes. A arquitetura se torna mais eficiente porque se torna mais atraente.

#### Duas transparências

Na Kunsthal há a afirmação da fisicalidade da arquitetura através do uso constante de materiais crus - concreto aparente, pedras, plástico, madeira, além do vidro, que adquirem certa 'materialidade' através das diferentes cores e texturas. O vidro usado principalmente como janela funciona como uma tela que permite o contato visual que desencadeia o processo arquitetural: a interação entre usuário e arquitetura, por meio da transparência. Trata-se do enquadramento recorrente na sociedade da informação, controlando as trocas que acontecem através das interfaces de TVs e computadores, entre o mundo virtual e o mundo real.

Sendo totalmente transparente, a Fundação Cartier representa mais o campo de ação propriamente dito, fundindo em um só o que está atrás e na frente da tela, o virtual e o real, pela ausência de enquadramentos - caixilhos ou janelas. Há "uma espessura sem espessura, um volume sem volume, uma quantidade imperceptível" (VIRILIO, 1991, p.12,14) da qual o

vidro é o material perfeito. A arquitetura/interface desaparece completamente nas comutações que propicia, se tornando imagem, reflexão, revelando o “aqui e agora” do momento real.

Apesar de opostos, estes exemplos representativos dos 1990 atestam a vontade de maior apreensão da realidade por meio de propostas onde a arquitetura, o usuário e a cidade estão intimamente ligados através da experiência única do próprio edifício. Esta experiência torna-se possível com a liberdade metodológica conseguida a partir da dissociação representacional entre programa e envelope.

### 3.8 Última Tipologia

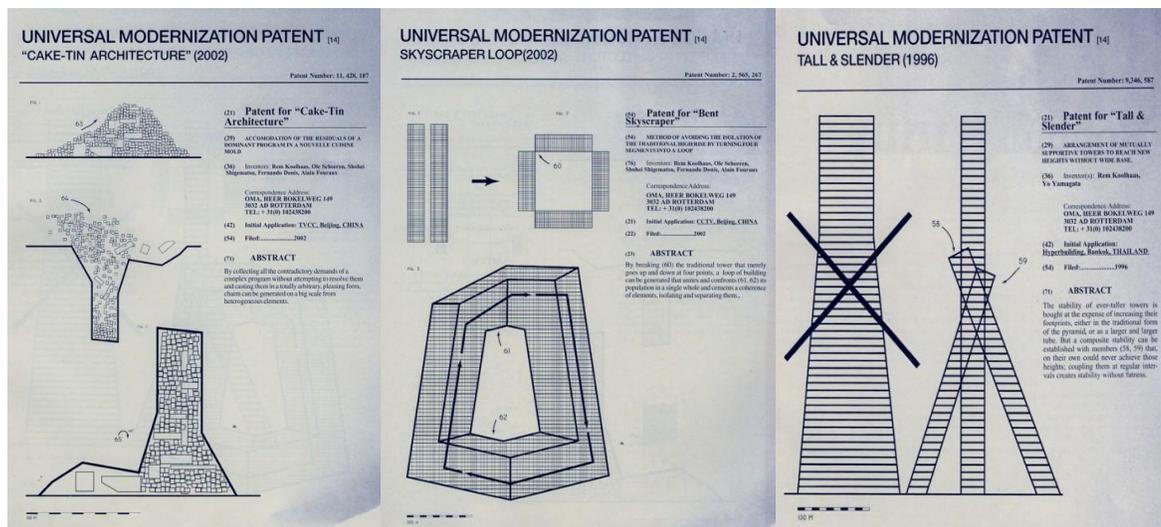


fig. 55. KOOLHAAS, R. O edifício muito grande.

Alternando textos realistas e sarcásticos sobre a metrópole e seu processo de produção e textos teóricos sensacionalistas sobre metodologia de projeto, Rem Koolhaas vem, desde a década de 1970, construindo a definição de uma tipologia essencialmente urbana, fruto do capitalismo avançado.

A teoria da Lobotomia conceituada em “Delirious New York” identificou a separação irremediável entre forma e função, já alterando seu status para ‘envelope e programa’. Essa

teoria foi posta em prática no projeto para o Parque La Villette, que levou a separação entre forma e função ao extremo de a forma praticamente desaparecer ao buscar simular o movimento contínuo da metrópole, a congestão. Na proposta para Yokohama (1992), a ausência de forma, de 'substância' exercitada em La Villette ganha escala urbana, necessária para a passagem da "lava programática": "(...) programas com mínima articulação material foram desenvolvidos para gerar a maior densidade possível com a menor permanência possível". Essa proposta ficou conhecida como Lite Urbanism (KOOLHAAS, 1995, p.1120-1225).

Consolida-se assim uma visão do início do século XXI sobre o fenômeno urbano como resultado do embate entre os novos e pontuais empreendimentos capitalistas, os restos da cidade histórica e a periferia infundável, principalmente nas metrópoles do terceiro mundo. Na tentativa de entender os processos de produção da cidade contemporânea - para assim poder atuar dentro dela, Koolhaas lança "Junk Space" (2004). De tom catastrófico e bombástico, o texto expõe a cidade contemporânea como produto da modernização - não a modernização idealizada, resultado de anos de implantação da arquitetura moderna, mas como lixo, 'simplesmente' "o produto do encontro entre a escada rolante e o ar-condicionado, concebido em uma incubadora de painéis de gesso" (KOOLHAAS, 2004, p.162). O Junk Space seria o retrato da metrópole atual, representando a maioria esmagadora das construções, brotando aos montes na cidade à revelia dos arquitetos ou de qualquer controle efetivo.

Segundo Koolhaas, o processo de construção da cidade está descontrolado: por seu tamanho, sua complexidade, sua rapidez, pela total impossibilidade de planejamento urbano. É a Cidade Genérica:

A Cidade Genérica é a cidade liberada da servidão ao centro, da camisa de força da identidade. A Cidade Genérica quebra com esse ciclo destrutivo de dependência: não é nada mais que um reflexo das necessidades presentes e da habilidade presente. É a cidade sem história. É grande o suficiente para todos. É fácil. Não precisa de manutenção. Se fica muito pequena, simplesmente se

expande. Se fica velha, simplesmente se autodestrói e se renova. É igualmente excitante – ou desinteressante - em qualquer lugar. É “superficial” como um estúdio de Hollywood, pode produzir uma nova identidade a cada segunda-feira (KOOLHAAS, 1995, p.1250).

Neste contexto urbano, identificada a configuração espacial característica dos anos 1990 - formas prismáticas + programa complexo - coube a Rem Koolhaas desenvolver essa relação até a definição de uma nova tipologia, estabelecida por ele nesta década: a do edifício muito grande que obedece a 5 teoremas:

1. Além de uma certa massa crítica, um edifício se torna um Edifício Grande. Tamanha massa não pode ser controlada por um simples gesto arquitetônico, nem por uma combinação de gestos arquitetônicos. Essa impossibilidade propicia a autonomia de suas partes, mas não como uma fragmentação: as partes permanecem comprometidas com o todo (1995, p.500).

Os outros teoremas de certa maneira vêm comprovar essa autonomia das partes sem perder a relação com o todo. O segundo teorema versa sobre a liberdade conseguida com o advento do elevador, colocando as conhecidas discussões sobre composição, escala e proporção sob suspeita. O terceiro constata a desconexão total entre fachada e interior devido ao tamanho do volume, o que torna impossível uma relação de correspondência direta do tipo 'a fachada revela o interior' entre esses dois elementos: enquanto o interior resolve a "instabilidade programática e as necessidades iconográficas", a fachada oferece uma aparente estabilidade objetual à cidade como uma tentativa, mínima que seja, de estabelecer uma comunicação com o contexto urbano. O quarto estabelece o domínio amoral a que pertencem esses objetos – “além do bem e do mal”, uma vez que seu impacto é independente de sua qualidade. O último detecta a impossibilidade de tal objeto pertencer a qualquer tecido urbano, "ele simplesmente existe" (1995, pp.500-502). Assim, "somente através de Bigness que a arquitetura pode se dissociar dos exauridos movimentos artísticos e tecnológicos do

modernismo e do formalismo para recuperar sua instrumentalidade como veículo de modernização" (1995, p.510).

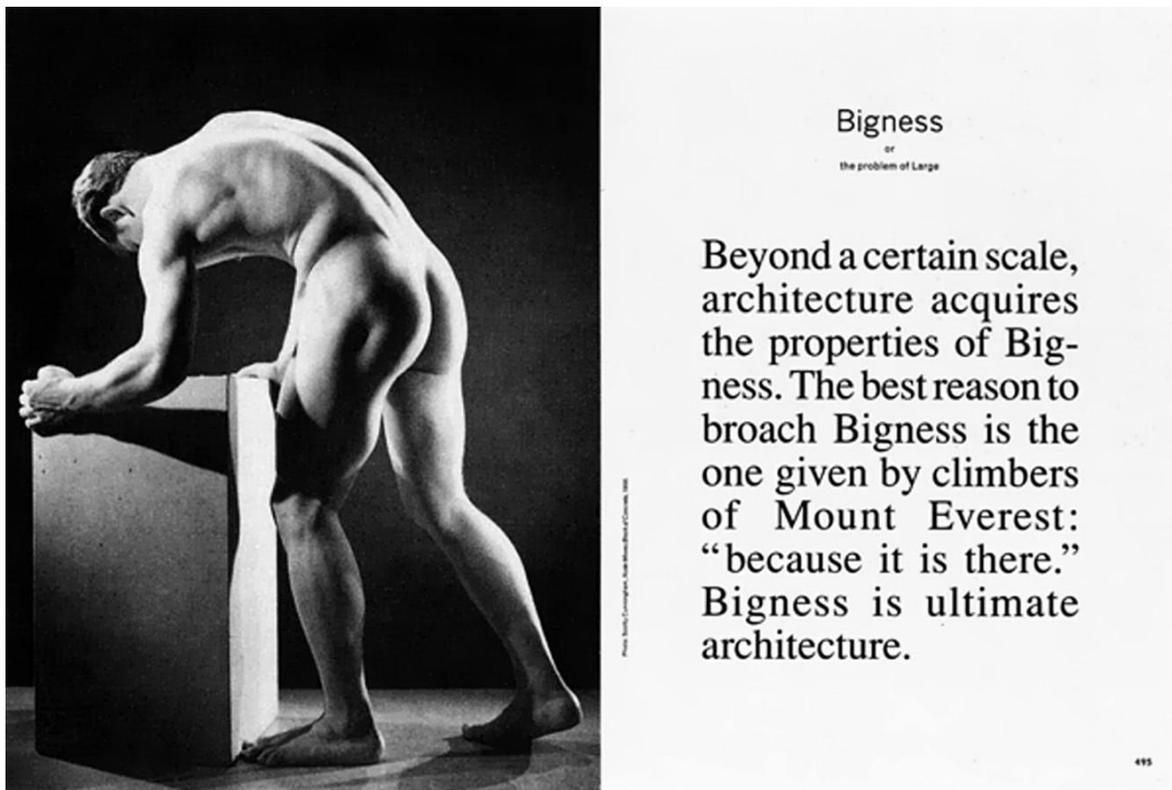


fig. 56. KOOLHAAS, R. Bigness, paginas do livro S,M,L,XL.

Ao expor as estratégias projetuais possibilitadas pelo Edifício Grande, Koolhaas atinge outra dimensão arquitetônica, que pressupõe um método de projeto próprio que utiliza artifícios como contaminação ao invés de pureza, quantidade ao invés de qualidade, e novas relações entre entidades funcionais que expandem, ao invés de limitar, suas identidades. Há também a aceitação do fato de que, frente a tamanha vastidão projetual, é impossível animar toda a sua massa com intenção - algumas zonas serão deixadas de fora, "livres da arquitetura" (1995, pp.511-513). Essas zonas, que muitas vezes ocupam andares inteiros e faixas enormes do edifício, são ocupadas por infraestrutura: vigas e pilares, dutos, fiação. Esse novo universo

estrutural, capaz de tornar real o Bigness, tem sido desenvolvido em equipe com a Ove Arup<sup>59</sup> e foi o responsável, como Koolhaas parece demonstrar, por grande parte da inventividade projetual desta tipologia, uma vez que, por causa desta nova condição, se fez necessário explorar novas potencialidades para a formação do espaço. Como exemplo desta tipologia podemos citar a Sede Central da CCTV em Pequim, cuja construção teve início em 2005.



fig. 57. KOOLHAAS, R. Sede da CCTV, China.

Os exemplos apresentados aqui ilustram o processo de superação da relação moderna de subordinação entre forma e função ocorrida ao longo da década de 1990. Consolida-se a ruptura entre forma e função através de metodologias que trabalham com conceitos como envelope e programa. O objetivo de um maior engajamento com a realidade fica cada vez mais próximo à medida que questões culturais, econômicas, políticas vão sendo incorporadas pelos processos de projeto, reconquistando para o arquiteto – cada vez mais um estrategista – o poder de construção da cidade.

### 3.9 Formas contemporâneas

O uso da experiência espacial como ferramenta a promover a apreensão do objeto arquitetônico em todas as suas dimensões foi muito utilizado durante o movimento moderno. A *promenade* arquitetônica foi usada por Le Corbusier como forma de apreensão do espaço contínuo que se estendia dentro de suas caixas, o passeio arquitetural necessário para compreensão do desenvolvimento espacial da arquitetura por entre seus ambientes e volumes

---

<sup>59</sup> Escritório de engenharia e consultoria fundada em Londres em 1946, responsável por inúmeros projetos e obras em mais de 160 países. Dentre elas, a Ópera de Sydney, o Aeroporto Internacional de Kansai, a Casa da Música no Porto e a sede da CCTV em Pequim.

internos. A comunicação entre usuário e arquitetura, e por consequência seu sucesso, dependia do entendimento da associação entre as formas e as funções, possibilitado pela experiência espacial. Por outro lado, a *promenade* representava também, segundo Solá-Morales (1997, p. 68), um itinerário que admitia a possibilidade de controle: o tempo organizado a partir do ponto de vista linear.

Contemporaneamente, a ruptura entre forma e função desabilitou a comunicação que dependia da associação entre esses dois elementos, aparentemente descartando a necessidade de uma experiência espacial 'a completar' o objeto arquitetônico. Mas, como já foi comentado anteriormente, o retorno ao minimalismo no início dos anos 1990 promoveu uma valorização da experiência espacial como resposta à textualidade da arquitetura deconstrutivista e crítica à sociedade da informação. A priorização de uma experiência sensorial, tátil, através dos espaços, dos materiais e da luz, seria resposta ao simbolismo e ao mesmo tempo uma busca por um maior realismo – por viver a arquitetura em sua materialidade, sua fisicalidade, seu tempo, ao invés de comunicar uma idéia. Uma vez livre da obrigação de promover a comunicação, o que se percebe nos exemplos comentados até agora é que a experiência espacial é alçada a outra dimensão, torna-se experiência da realidade, potencializada por texturas, cores, transparências, materiais, projeções, profundidades, resultantes da complexidade espacial informada pelos programas contemporâneos. Agora a experiência espacial é meio e fim: dela depende o funcionamento do edifício, sua fruição, o próprio sentido da arquitetura. Roemer van Toorn exemplifica:

Com NL e MVRDV podemos justificadamente falar de efeitos espetaculares, de "*scripted spaces*" que guiam a experiência (especialmente através dos olhos) em uma direção particular. Enquanto o NL faz piadas e desenvolve uma tipologia baseada em um estilo de vida moderno, sem se preocupar em dar ao projeto um alibi pseudocientífico baseado em dados, o MVRDV procura novos conceitos espaciais capazes de dar a forma mais espetacular à nossa sociedade desregulada (2007, p. 64).

Outro exemplo desta experiência espacial potencializada é o complexo sistema de circulação desenvolvido para a Biblioteca de Jussieu (1992) de Koolhaas, onde todo o programa é distribuído ao longo de uma rampa contínua que extrapola o limite entre espaço urbano e espaço privado:

As superfícies (internas) – uma paisagem vertical intensificada – são ‘urbanizadas’: os elementos específicos das bibliotecas são reimplantados no novo domínio público como prédios em uma cidade... todos os planos são conectados por uma única trajetória, um *boulevard* interior curvo que expõe e relaciona todos os elementos programáticos. O visitante transforma-se em um *Baudelairean flâneur*, inspecionando e sendo seduzido por um mundo de livros e informação – por um cenário urbano (KOOLHAAS, 1995, p. 1316-1317).

Uma abordagem para a compreensão dessa mudança no status da experiência espacial é apresentada por Jeremy Till (2009, p.65,66), que aponta a mudança da ênfase dada aos componentes da tríade espaço x tempo x arquitetura. Segundo o autor, o conceito espaço-tempo de Giedion estetizou e ‘tecnicizou’ o espaço moderno livrando-o de suas contingências. Com isso, relacionou-o com os desenvolvimentos contemporâneos na arte e ciência congelando o tempo e esvaziando o espaço de seu conteúdo social. Till propõe que o tempo substitua o espaço como objetivo da produção arquitetônica: se a criação do espaço prevalece, a ênfase recai na criação formal, ‘na produção do espaço’, como principal função da arquitetura, como aconteceu no movimento moderno. Se a forma é deixada em segundo plano e o tempo prevalece, nega-se o preciosismo formal e autoral, fazendo com que qualquer aspiração de eternidade ou duração do objeto arquitetônico no tempo perca o sentido, e assim também seu status de objeto: o tempo é o meio que frustra mais claramente uma noção de perfeição idealizada e estática da arquitetura. Esta proposta, cada vez mais utilizada por arquitetos, alguns exemplificados nesta pesquisa, que buscam, a partir dos 1990, um maior engajamento com a realidade, aposta na experiência espacial contemporânea como ferramenta para uma nova relação com o usuário, envolvendo-o por meio da arquitetura propriamente dita – seus

ambientes, materiais, texturas e novas espacialidades – com a realidade da cidade e de sua própria vida, através de suas atividades cotidianas.

O que propomos a seguir é investigar a possível priorização de uma experiência espacial em detrimento de especificidades formais, como objetivo da prática arquitetônica contemporânea, por meio da análise de exemplos. A hipótese é que o uso de formas específicas associadas a metodologias projetuais possibilita a prevalência da forma não enquanto imagem detentora de significados, mas enquanto facilitadora do acontecimento arquitetônico. Longe de querer estabelecer categorias estilísticas, a pesquisa identifica dois tipos formais recorrentes como possibilidade de discussão de procedimentos metodológicos e/ou teóricos da hipótese apresentada: a forma informal e a forma pragmática.

### 3.9.1 Forma Informal

*Form following function? What we see now is the formless following the absence of functioning.*

(Koolhaas, 2004)

***Informal** is an approach to the design of form that is non-linear. It is not based on the idea of a traditional plan that is done by setting a boundary and then subdividing space, nor is it relevant to fixed centring and classical notions of symmetry. Instead, informal is an internalization that moves forward to produce a coherence that is form. (...) The approach is essentially one of experimentation, where interpretation is the best we can do. It is therefore open-ended. Informal is a dynamic that releases energies – notions of slip, jump, scatter, enter the vocabulary, new geometries underpin such form-finding.*

(Balmond, 2003)

Na análise da obra de Koolhaas, Jameson (1995) destaca a mudança de significado que a linguagem tipicamente moderna de formas corbusianas assume em sua produção a partir de meados da década de 1980. Exemplificada no projeto da Biblioteca de Paris de 1989, essa mudança deve-se a um novo tipo de articulação formal, na qual a desintegração do edifício modernista em partes, em 'órgãos flutuantes', faz com que tais partes acompanhem flexivelmente suas funções. Livres de sua correspondência com o exterior e não tendo mais que carregar as cargas simbólicas próprias do contexto moderno, essas formas adquirem nova autonomia formal e, conseqüentemente, um novo patamar conceitual (JAMESON, 1995, pp. 180,181,218). Desta maneira, Koolhaas ultrapassa a questão da representação e das narrativas propostas por Eisenman, já não mais capazes de abarcar a realidade.

Analisando os projetos de Koolhaas, Alejandro Zaera Polo explica como essa superação parte de uma base que não é linguística nem textual, mas *operativa* ao invés de *significante*. A forma, liberada de sua codificação linguística, passa a ser construída em sua operatividade: *idéias* ou *essências* são substituídas por *relações* ou *performances* (ZAERA POLO, 1994, p.35). É proposto o uso de novas formas com o poder de gerar um 'sistema de desenvolvimento', ao invés da determinação de resultados formais, formas especiais que não mais representam, mas sim possibilitam e geram operações.

No artigo "Periferia do Coração", Juliette Bekkering (1994, p.39) faz uma rápida associação entre os rasgos na tela de Lucio Fontana e o trabalho de Rem Koolhaas. Essa associação nos remete à discussão da forma informal, que levou à constituição do movimento Informal nas artes nos anos 1950. A principal característica dos trabalhos reunidos sob este título era a expressão do gesto do artista por meio de uma forma que teria o poder de marcar a sua presença, a realidade da sua existência. De acordo com Alejandro Zaera Polo, essas formas são capazes de expressar a realidade através de fluxos de informação e não mais por meio de objetos estáveis.

Segundo Argan, os artistas do período após a segunda Guerra Mundial buscavam revalidar as proposições revolucionárias através do reexame crítico dos movimentos artísticos da primeira metade do século (ARGAN, 1988, p.534). O Cubismo passa a ser o principal objeto desta revisão por ter desenvolvido seu processo de decomposição, que permanece como a mais importante descoberta do século XX no campo das artes. Agora, mais que analítica, esta decomposição teria que ser explosiva de maneira a refletir a imagem do real na ruptura da forma, elaborada através da consciência contraditória do homem do pós-guerra (ARGAN, 1988, p.534). Considerado uma linguagem, o Cubismo torna-se um modo de apreensão da realidade, capturando e potencializando seus elementos dramáticos e emotivos. Ele pode assumir um tom impressionista ou expressionista, ou até mesmo combinar ambos, representando os dois lados da arte européia. A forma é então considerada como um meio que possibilita expressões da realidade:

(...) quer-se a todo custo reabrir e generalizar um discurso, conceber meios de comunicação direta, fora de qualquer questão histórica preliminar. Sente-se que a realidade já não tem qualquer atrativo, é um puro dado ao qual se tenta reagir de maneira ativa, como que comunicar ao objeto uma vitalidade perdida. (...) Nenhuma idéia *a priori* do espaço ou da forma elimina o problema da realidade, que se abre angustiante para além de todo o sistema dado, como problema de um *outro* irreduzível, que veda ao artista a consciência segura e total de seu próprio ser (ARGAN, 1988, p.537).

De acordo com Argan, o realismo tentava relacionar a arte com a industrialização burguesa e o formalismo tentava inserir arte na luta política da classe trabalhadora. Como a desejada relação arte/sociedade falhou,<sup>60</sup> não havia mais sentido em continuar a considerar a arte como linguagem. Em 1950 o movimento Informal<sup>61</sup> marca precisamente essa situação de

---

<sup>60</sup> Segundo Argan, o programa da Bauhaus falhou na tentativa de ligar a arte ao industrialismo burguês, e o realismo socialista falhou ao tentar inserir a arte na luta política da classe operária. ARGAN. **Arte Moderna**. 1988, p.537.

<sup>61</sup> Para Argan, o Informal representa “uma tendência à superação da forma (...) e também a tendência a superar a concepção do problema da arte como problema da cultura européia, a encontrar um terreno de convergência com

crise, a “poética da incomunicabilidade”, (ARGAN, 1988, p.537) quando havia a necessidade de ir além do dualismo forma/conteúdo, uma tendência de ultrapassar a forma como suporte para um significado, chegando assim na forma informal:

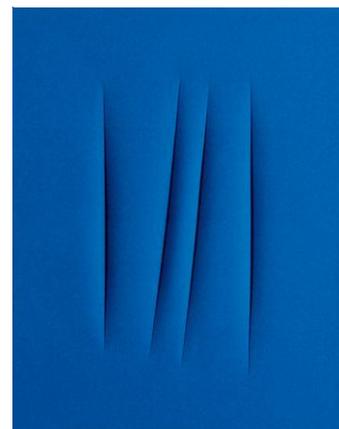
A arte não pode mais ser discurso, relação. Não mais se enquadra numa estética, isto é, numa filosofia: o próprio conceito de *poética*, (de *poiéin*, “fazer”), prevalecendo sobre o de *teoria*, indica que a única justificativa da arte é, agora, uma intencionalidade prática. Para além da linguagem, que sempre reflete uma concepção de mundo e implica a idéia de relação, não há senão a singularidade, a irrelatividade, a inexplicabilidade, mas também a incontestável realidade da existência (ARGAN, 1988, p. 538).

A expressão de um gesto, então, marca o ato do artista, o traço de sua presença viva:

O material não evolui em forma, mas permanece ação pura, um signo da realidade latente. Não mais uma superfície para uma imagem (figurativa ou abstrata), a tela se torna a cena de um encontro existencial entre o artista e o mundo; é do campo desta ‘ação’ que a arte tira seu novo valor e importância. (CALVESI, 1989, p. 289).

O trabalho de Lucio Fontana (1899-1968) é um exemplo preciso do gesto como presença existencial. Quando ele corta a tela com o estilete, mais do que *marcando* o signo, ele está *operando* o signo, e a forma resultante se torna a testemunha desse ato. A ênfase no gesto como signo de uma existência é fundamental, tornando-se a legitimação do artista na era da produção industrial. Em seus “Conceitos Espaciais” (FONTANA, 1988, p. 68), as

fig. 58. FONTANA, L.  
Conceito espacial.



---

as correntes avançadas americanas, cuja importância, por volta de 1950, começa a ser reconhecida”. *Op. cit.*, p.537.

perfurações e cortes impingidos à tela resgatam a continuidade espacial entre os dois lados da tela. É uma ação no espaço. A forma informal, que é o resultado material do gesto de Fontana – os cortes e perfurações – torna-se um fragmento de realidade na medida em que expressa o ato no tempo e no espaço: a dimensão infinita propiciada pelo corte da tela. É a forma que capta o momento. A forma informal é aquela capaz de unir espaço e tempo, é a forma resultante do gesto, o signo e a operação em uma única formalização.

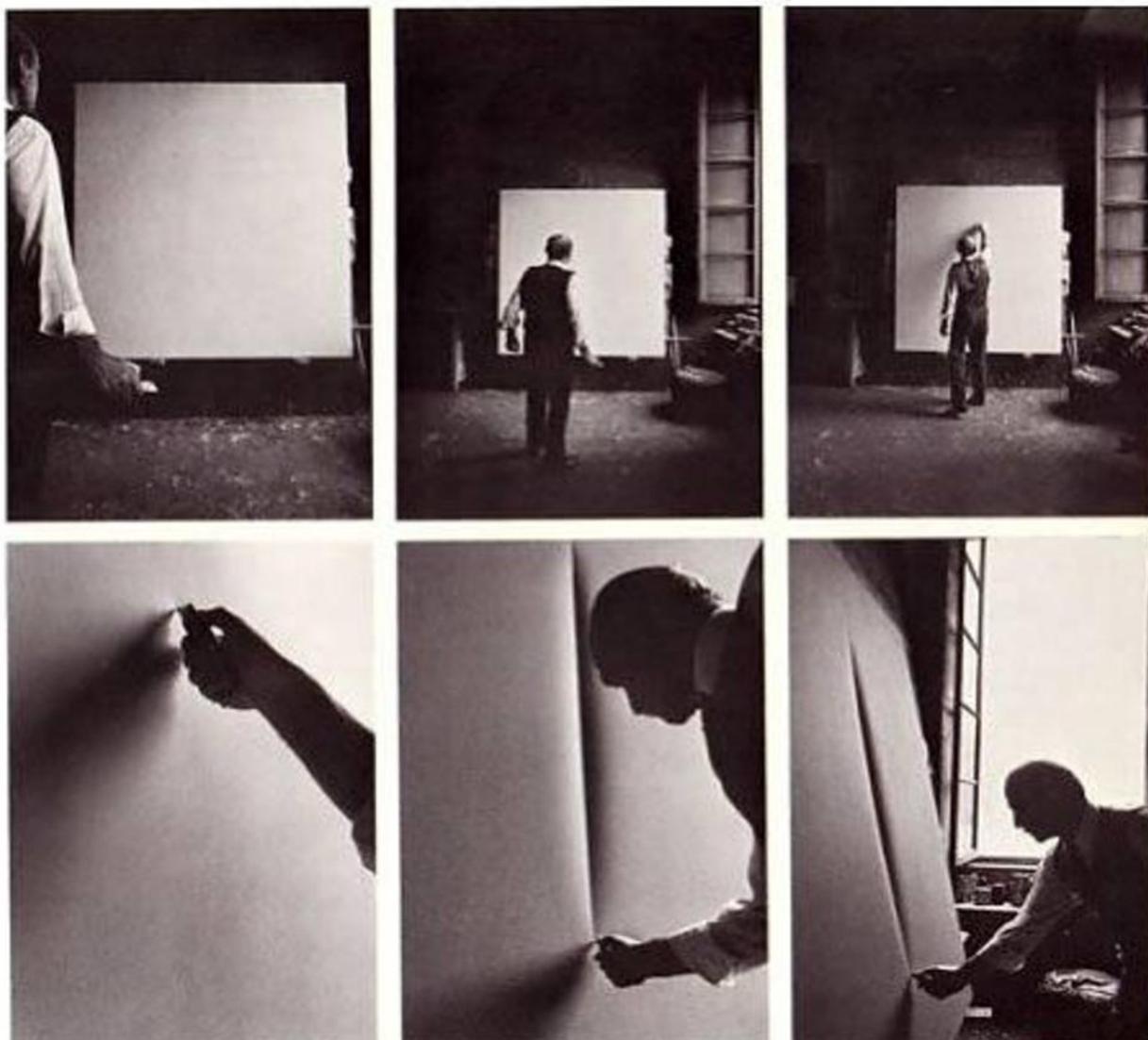


fig. 59. Fontana em ação.

O livro “Une Art Outre” de Michel Tapié, publicado em Paris em 1952, é considerado o primeiro texto crítico a contribuir com as idéias do nascente Movimento Informal. Incluindo trabalhos de Jackson Pollock, Jean Dubuffet, Jean Fautrier e Giuseppe Capogrossi, entre outros, o principal foco do livro é o repúdio dos artistas às antigas regras pictóricas e à visão tradicional da arte, na busca de novas expressões da realidade.

Em 1955 Reyner Banham importa o conceito *une art outre* para o campo da arquitetura, cunhando o termo *une architecture outre*, significando uma arquitetura que transcende as normas da expressão arquitetônica de maneira radical: que seus conceitos de ordem não fossem retirados daqueles da ‘composição arquitetônica’, mas que respondessem diretamente aos materiais naturais *as found*, que abandonassem os conceitos de composição, simetria, ordem, módulo, proporção, e por fim que abandonassem a idéia de estrutura e espaço, ou seja, a idéia de que o arquiteto deva empregar estrutura na construção de espaços (BANHAM, 1966, p.68).



fig. 60. SMITHSON, A. e P. Casa Sugden, 1956. Croquis e fotos.



O contexto é a discussão do Brutalismo e o exemplo é a casa Sugden de Alison e Peter Smithson, em Hertfordshire, Inglaterra. Nessa casa os Smithson trabalharam com as limitações comuns da arquitetura – simbolismo doméstico, preconceitos estéticos, lugar e vizinhos desinteressantes e orçamento inadequado – tentando escapar o máximo possível da composição arquitetônica tradicional, conseguindo soluções formais através da solução de detalhes funcionais específicos. Como resultado, as janelas foram localizadas de acordo com as necessidades internas e a distribuição espacial revelou um desenho mais elaborado (BANHAM, 1966, p.57). O uso de materiais convencionais e a necessidade de trabalhar a composição guiada por problemas funcionais específicos enfatizaram o comprometimento com a realidade atual, sendo esse o principal guia para a forma arquitetônica, e não o oposto. Os Smithsons diziam que

(...) qualquer discussão sobre o Brutalismo será vã se não considerar o seu esforço em ser objetivo a respeito da realidade – os objetivos culturais da sociedade, suas necessidades, suas técnicas e tudo mais. O Brutalismo tenta encarar a sociedade da produção em massa e arrancar uma poesia tosca das confusas e poderosas forças que atuam no presente. Até agora, o Brutalismo tem sido discutido estilisticamente, porém sua essência é ética. (1957, p.55)

Podemos ver que as idéias de ‘captar a realidade’, o ‘repúdio das formas tradicionais’ e de ‘poesia’, aparecem de maneira clara, tornando aparentemente fácil a importação do conceito artístico para o campo da arquitetura. Mas a ênfase ética do Brutalismo e a insistência no repúdio ao vocabulário tradicional da arquitetura levam-nos a relacionar essa discussão com outro sentido da palavra informal, que é ‘casual’, ‘sem formalidade’. O brutalismo da Casa Sugden tentava estabelecer uma comunicação nova e direta entre arquitetura e realidade, uma vez que recusava soluções formais em favor de uma arquitetura ‘auto-expressiva’, mas ainda era uma expressão. Como Banham mesmo mostra, esse foi o exemplo mais próximo de *une architecture outre*, precisamente porque tentou trabalhar com materiais convencionais, exigências convencionais, tendo como resultado uma ‘quase-convencional’ casa de tijolos. *Une architecture outre*, então, seria aquela a desafiar sua própria estrutura estabelecida.

Deleuze e Guattari definem o “espaço liso” como o campo perfeito para o pensamento nômade, por propiciar conexões infinitas possibilitadas por sua configuração aberta. “O espaço liso é a variação contínua, o desenvolvimento contínuo da forma” (1992, p.478). Uma ‘forma-espaço’. Lembrando Fontana, uma forma que incorpora o espaço e o tempo. O espaço liso é aquele da trajetória. O que interessa aqui é a definição de uma forma que permita a manifestação de uma circunstância, de *sua circunstância*, ao invés da representação de *sua essência ideal*. Voltando à definição da forma informal, esta seria ‘o campo da ação’, a formalização do encontro do espaço e do tempo. Aqui, de um modo similar, a forma se torna o signo de sua condição, de suas circunstâncias, propiciando “uma imersão instantânea na realidade”. Que forma é essa? Formas pós-naturais, como sugeriu Jameson, uma *informa*, não-forma, quase-forma, essências vagas. O poder destas formas está em sua capacidade de produzir, vivenciar sua circunstância, que por sua vez compreende as dimensões espaço/tempo, e não conceitos. Podemos encontrar exemplos dessas formas informais em projetos de Koolhaas: o terminal marítimo de Zeebrugge apresenta um cruzamento entre uma bola e um cone: “Este projeto opta por uma forma que evita o familiar e evoca sucessivas associações: mecânica, industrial, utilitária, abstrata, poética, surrealista...” (KOOLHAAS, 1994, p.80).



fig. 61. KOOLHAAS, R.  
Terminal marítimo de Zeebrugge.

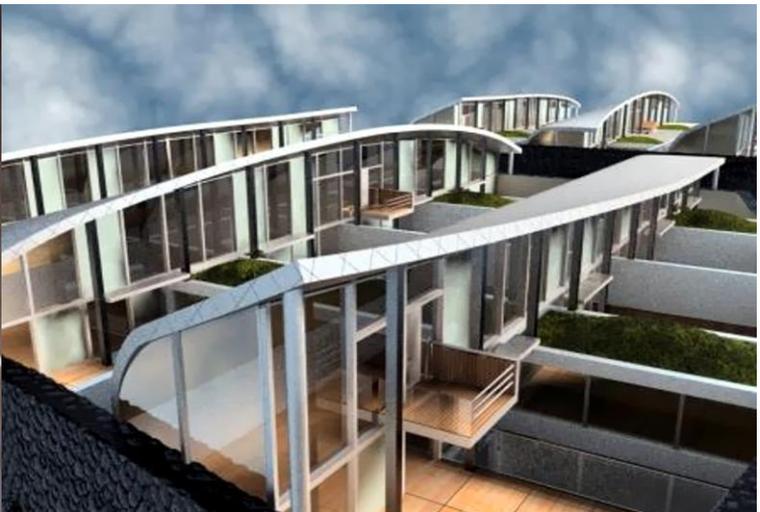


fig. 62. KOOLHAAS, R.  
Edifício residencial em Fukuoka.

A forma informal permite a corporificação de oposições aparentes como utilitário e abstrato, industrial e poético, arte e eficiência. No projeto da Biblioteca Pública de Paris, a idéia de uma instituição gigante é fragmentada em cinco bibliotecas menores reunidas em um cubo transparente. As bibliotecas têm formas de amebas, que para Koolhaas adquirem uma autonomia absoluta e o poder de envelopar a realidade (1994, p.20). No Congrexpo em Lille, França, a planta em forma de ovo é acompanhada pela aparência informal das elevações, construídas em poliéster moldado. O Nexus World, um complexo residencial em Fukuoka, no Japão, lembra os cortes na tela de Fontana, revelando a arquitetura através de cortes na massa construída. O Hotel e Centro de Convenções de Agadir, no Marrocos, apresenta ‘dunas arquitetônicas’ como resultado escultórico do processo dos “fluxos contemporâneos de dinheiro e informação” (ZAERA POLO, 1994, p.44) que esculpem como o vento. Todas essas formas não *representam* idéias, não significam, mas permitem diferentes circunstâncias, o acontecimento arquitetônico. Formas informais desviam a atenção de si próprias para os eventos incorporadas pela forma, para a arquitetura como conjunto, como uma circunstância.

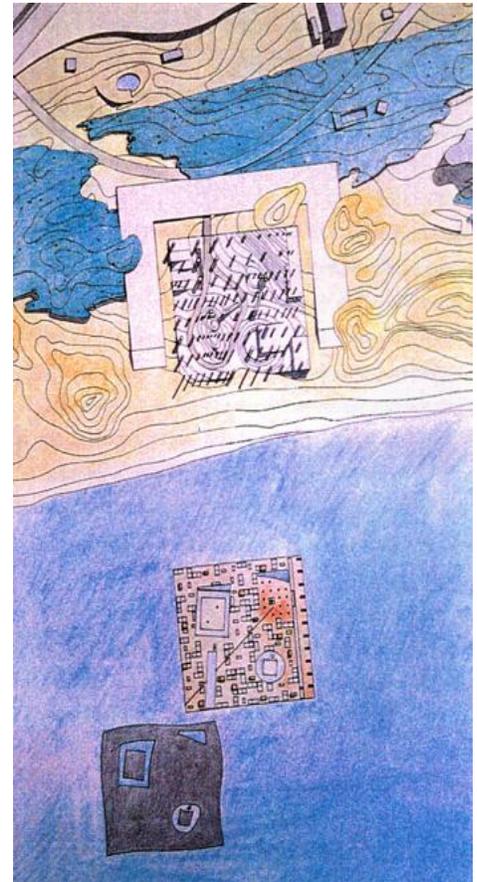


fig. 63. KOOLHAAS, R. Hotel e Centro de Convenções de Agadir.

Em 1996 a dupla francesa Lacaton & Vassal foi chamada para renovar a praça Léon Aucoc, localizada em um quarteirão operário nas proximidades da Gare Saint-Jean, em Bordeaux, dentro de um “plano de embelezamento de praças urbanas” proposto pela prefeitura municipal. A praça em questão, triangular, possui uma fileira de árvores ao longo do seu perímetro, alguns bancos e um espaço central para jogos e brincadeiras, coberto por cascalhos, muito adequado - na opinião dos arquitetos - por propiciar jogos de bola, ser permeável e

dispensar canteiros para as árvores. A simplicidade resultante do uso de tão poucos materiais e objetos na praça está de acordo, na avaliação dos arquitetos, com a fachada sóbria mas bem desenhada das casas circundantes.

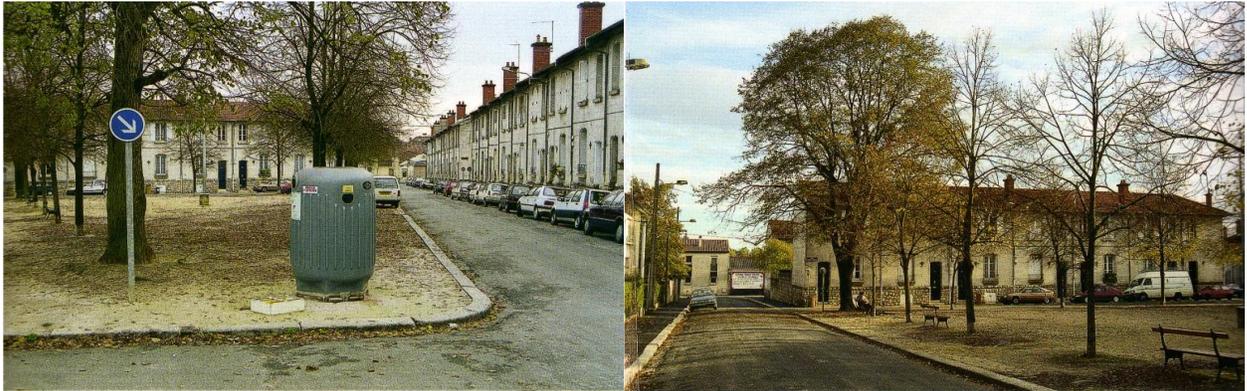


fig. 64. LACATON & VASSAL. Praça Léon Aucoc, Bordeaux.

Depois de algumas visitas e conversas com os moradores, a dupla concluiu que a praça já era extremamente bonita ao “possuir a beleza do óbvio, do necessário, do adequado. Seu sentido é direto. As pessoas se sentem em casa ali”.<sup>62</sup> A idéia de embelezamento almejada pela prefeitura talvez envolvesse a troca dos bancos por outros mais modernos, ou a troca de luminárias por outras mais contemporâneas, ou a substituição do cascalho por calçamento e isso tudo não teria sentido uma vez que “as qualidades da praça residem em sua autenticidade e falta de sofisticação, na qualidade e no charme das condições de vida pré-existentes.”<sup>63</sup> Assim, o projeto foi resumido a simples e rápidos procedimentos de manutenção: poda das árvores, renovação do cascalho, limpeza mais frequente do chão, etc.

Os autores chegaram ao limite da estratégia ao perceberem que, neste caso, felizmente, a beleza já existente na praça não vinha de uma forma habilmente desenhada ou de

<sup>62</sup> “It possesses the beauty of what is obvious, necessary, adequate. It’s meaning emerges directly. People seem at home there.” Lacaton & Vassal. Léon Aucoc Square, Bordeaux. Revista **2G n.º 21**, p.31.1996. Tradução da autora.

<sup>63</sup> “(...) the square’s very qualities derive from its authenticity and lack of sophistication, from the quality and charm of the already existing conditions of life.” *Op. cit.*, p. 31. Tradução da autora.

uma variedade de materiais trabalhados nos vários objetos existentes, ou ainda, somente, da coincidência entre sua formalização despojada e o contexto operário. Vinha, sim, de uma forma que, mesmo suficientemente indefinida em sua ausência de detalhamento formal e material, e precisamente por isso, revelava uma espacialidade condizente com as funções necessárias ao lugar em questão, ao permitir o perfeito desempenho do programa da praça fazendo-a marcante, autêntica e bela, promovendo a ligação necessária entre o urbano, o social e o arquitetônico.

Uma arquitetura que não tem a forma como ponto focal, é uma arquitetura que não depende de sua imagem para ter significado, representando o mais radical 'informalismo'. Essa arquitetura propõe outra maneira de inserção no urbano e no contexto próprio da arquitetura, que acontecerá através de sua espacialidade, ao promover novos usos simultâneos, novas possibilidades urbanas e sociais, novas atividades. A estratégia de projeto toma o lugar da criação formal – um ato político que alça a intervenção arquitetônica a uma posição mais atuante na sociedade.

### **3.9.2 A Forma Pragmática**

*Critical Pragmatism is a phrase used to describe a movement, largely Dutch in origin, in which the architect becomes a surfer on the tides of modern economic and social systems. She or he must try to maintain a balance, catch the latest waves of fashion and open a space in which a human being can live in the sea of commercially produced structures that makes up our modern landscape. (...) The star of Critical Pragmatism, the man who has surfed the Biggest Waves, is Rem Koolhaas.*

(Betsky, 2003)

O movimento pragmatista surgiu no final do século XIX nos Estados Unidos e propunha uma atitude filosófica adaptada às sucessivas descobertas científicas surgidas ao longo do

século e a uma sociedade em rápida transformação (BLAU, 2006, p.13). William James (1907) apresenta o Pragmatismo como um método do qual decorre uma teoria da verdade. John Dewey, em seu livro de 1934 "A arte como experiência", trouxe o Pragmatismo para o campo da estética, sendo elogiado por Adorno por valorizar a dimensão dinâmica e experiencial da arte contra sua concepção enquanto fetiche, o que acabou influenciando alguns pintores, como Pollock (SHUSTERMAN, 1998, p.11). O princípio da estética pragmatista, segundo Dewey (1995), é considerar a arte como experiência e, como explica Richard Shusterman,

Ver a arte como experiência responde a todos os problemas colocados pela separação entre arte e vida. Como experiência, a arte é evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela. (...) Dewey enfatiza que a experiência estética é um prazer totalmente corporal, envolvendo "a criatura inteira na sua vitalidade unificada" e rica em satisfações sensoriais e emocionais, desafiando a redução espiritual que faz do prazer estético um mero deleite intelectual (1998, p. 45).

Stan Allen demonstra que, além do pragmatismo comumente usado no dia a dia que facilita o trato com clientes, engenheiros, mestres de obras, etc, há uma noção alternativa de pragmatismo: uma tradição filosófica progressiva que procura verificação não nas universalidades abstratas, mas nas coisas concretas e suas consequências no mundo. Essa visão do pragmatismo coloca a arquitetura como prática e não como discurso, uma prática que não comenta o mundo, mas opera nele através de idéias e efeitos, desafiando os caminhos estabelecidos da teoria e do discurso que constituem o poder de atração da arquitetura: uma fonte de criatividade, poder operacional e prazer (ALLEN, 2003, p. 46). De acordo com essa idéia, o Pragmatismo tem pouco a ver com a aceitação de normas e convenções, sendo persistentemente cético e teimoso, ao se prender a normas genéricas que o ajudarão a moldar o critério performativo, para logo em seguida abandoná-lo, quando não estiver mais servindo a seu propósito. Amarrado à realidade cambiante, o Pragmatismo precisa ser ágil e receptivo, o

que frequentemente significa deixar várias idéias de lado. Mas o Pragmatismo não é relativista - contanto que trabalhe dentro e em meio às coisas, governado pela matéria e suas forças, ele não será caprichoso nem arbitrário. A prática da arquitetura é desordenada e inconsistente porque precisa negociar com a realidade também desordenada e inconsistente. Mas, segundo Allen (2003, p.46), essa desordem é frequentemente mais interessante que as formulações intransigentes da teoria. Como exemplo de posturas pragmáticas na arquitetura podemos citar teorias como o Datascape do MVRDV ou o Junk Space de Koolhaas, que se apresentam como fundamentações de processos de projeto que, embora sejam extremamente objetivos, partem de um posicionamento frente à cultura essencialmente subjetivo, na medida em que re-singularizam (GUATTARI, 2000, p. 176) condicionantes como os dados do terreno, o programa ou a estrutura. Roemer van Toorn destaca como a vida cotidiana é ampliada pelo cenário espetacular que o arquiteto monta a partir de dados que reproduzem a lógica escondida da sociedade contemporânea. Winy Maas, do MVRDV explica Datascape:

Sob circunstâncias maximizadas, cada demanda, regra ou lógica manifesta-se de forma pura e inesperada, indo além da intuição artística ou da geometria conhecida, e é substituída pela 'pesquisa'. A forma torna-se o resultado dessa extrapolação ou suposição como uma '*datascape*' (paisagem de dados) de demandas por trás dela. Ela mostra as demandas e normas balanceadas entre o ridículo e o crítico, sublimando o pragmático. Conecta a moral como o normal. Tendo a oportunidade de criticar a norma e a moral por trás dela, constrói um possível 'argumento'. A intuição artística é substituída pela 'pesquisa': hipótese que observa, extrapola, analisa e critica nosso comportamento (2003, p. 150).

Entretanto, também o Pragmatismo parece sucumbir ao apelo imagético da cultura capitalista quando, segundo Porto (2004, p.181), uma vertente da produção procura seduzir o usuário através de ênfase maior na pesquisa formal, condenando-a ao

uso de estereótipos formais conflitantes com a necessidade de usos instáveis, flexíveis e pluralistas do contexto contemporâneo. Essa vertente foi chamada

de Pragmatismo Estetizado, praticada por escritórios como Mecanoo, Koen van Velsen, Jo Coenen, Van Dijk, entre outros, onde, "ao invés de um catalizador, o programa surge como um obstáculo à forma, expondo assim a face de uma arquitetura impermeável a responsabilidades públicas mais amplas" (PORTO, 2004, p.182).

Apesar de exemplos como esses representarem a maioria, segundo o autor citado, propomos aqui a possibilidade de uma arquitetura verdadeiramente pragmática<sup>64</sup> na qual o volume simplificado é sobretudo o invólucro necessário para conter a explosão programática e espacial de seu interior, a funcionar como um verdadeiro campo de forças, extremamente conectado ao lugar, atraindo os usuários para seu interior rico em experiências e sensações. Neste caso prevalece a idéia do Pragmatismo que aceita as contingências da realidade como são, tirando partido delas em proveito do processo de projeto. É a arquitetura que abraça as restrições de projeto (de natureza cultural, física, contextual, de legislação, de orçamento, ambiental, etc.) como desencadeadoras de todo o processo projetual, em busca de espaços únicos, pela experiência espacial que oferecem. Estabelece-se assim uma relação entre o programa, sua apreensão e seu uso, através das experiências espaciais criadas, que podem contemplar desde os "vazios de baixo controle" citados por Ibelings até os "*circulation episodes*" de Koolhaas, envelopados em volumes prismáticos. Há volumes mais simples, como o paralelepípedo da Kunsthal ou o cubo da Casa Dupla e da Casa Poli, que camuflam intrincadas relações espaciais no seu interior, e mais complexos, como a Casa Y2K, a Casa da Música do Porto e a Biblioteca de Seattle, que deixam transparecer no volume exterior a explosão espacial interna, projetos comentados a seguir.

---

<sup>64</sup> Foi apontado pelo prof. Gentil Porto, na Banca de Qualificação deste trabalho acontecida em 4/9/2009, que uma arquitetura verdadeiramente pragmática seria aquela realizada por incorporadores imobiliários, que cada vez mais definem o destino e a forma da arquitetura, na grande maioria das vezes sem a participação do arquiteto. Sob este ponto de vista, restaria ao arquiteto somente a possibilidade de 'representar' o pragmatismo. Porém, nesta pesquisa, apostamos ainda na possibilidade de formas especiais que, associadas à metodologias específicas, são capazes de criar novas espacialidades sem representar conceitos. Mantemos assim a discussão do pragmatismo ligado à forma, pertencente ao âmbito da arquitetura, que nos cabe analisar aqui.

Em projetos como a Casa Dupla (MVRDV e Bjarne Mastenbroek, 1997) e a Casa Poli (Pezo von Ellrichshausen, 2005) as formas informais dão lugar à aparente simplicidade de volumes prismáticos, que têm sido repetidamente encontrados na produção contemporânea europeia. Apesar de essas formas pressuporem desenvolvimentos espaciais e estruturais diversos, de acordo com os diferentes exemplos de diferentes arquitetos, alguns críticos as têm considerado como exemplos de Arquitetura Pragmática.



fig. 65. MVRDV. Casa Dupla.



fig. 66. PEZO Von ELLRICHSHAUSEN. Casa Poli.

A Casa Dupla, em Utrecht, pode ser analisada a partir da discussão pragmatista por seu conceito e forma. Depois da compra do terreno, uma família constata que não suportaria os custos da construção da casa e convida outra família para construir no mesmo lote. Em função das diferentes idéias das partes, dois arquitetos foram contratados. A partir do acordo em aumentar a altura e diminuir a profundidade do volume para liberar mais espaço para o jardim, criar mais espaço interno, garantir maior presença física e possibilitar melhor vista para o parque, chegou-se a um cubo perfeito.<sup>65</sup> Seu interior foi dividido por uma linha quebrada a negociar em corte (e não em planta) as diferentes necessidades espaciais de cada família - enquanto uma preferia a cozinha no nível da rua, a outra preferia a cozinha longe da rua, etc. Como na Kunsthal, há uma negociação dos volumes internos em um quebra-cabeças 3D que

<sup>65</sup> In: **AV Monografias** n.º 72, 1998, p.10.

deixa transparecer através das aberturas de seu volume perfeito seu interior espacialmente complexo.

A Casa Poli, dos jovens arquitetos chilenos Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen, na Península de Coliumo, no Chile (2005), é outro cubo residencial que tira proveito de seu programa incomum para incrementar o processo de projeto. Juntamente com um casal de artistas, amigos mais velhos e mentores, o casal de arquitetos comprou dois terrenos, um ao lado do outro, mas decidiram construir uma casa só. Foi combinado que a casa seria usada pelos dois casais e, fora das temporadas, como centro cultural, oferecendo espaços de reunião, trabalho e galeria de arte<sup>66</sup>. Com sua forma e sua cor 'de pedra', a casa deseja ser o remate da colina, se misturar à paisagem. Apesar de seu aspecto monolítico, quando observada mais atentamente revela certa transparência através de grandes aberturas que ora refletem a paisagem, ora permitem que a vejamos através delas. Propositamente pensadas de modo a não informar a sua escala e a não suavizar a dureza do volume através de suas aberturas<sup>67</sup>, construída com concreto artesanal e fôrmas sem tratamento algum, o edifício propõe uma convivência pacífica através de uma relação de igualdade e harmonia com a natureza. Segundo os autores, por se prestar a um programa íntimo e a um programa público ao mesmo tempo, a casa apresenta uma vocação contraditória ao compreender as dimensões pública e doméstica. Para isso, os ambientes não foram nomeados de acordo com suas funções, para que permanecessem “meras salas, mais ou menos interconectadas, liberadas para múltiplas atividades”.<sup>68</sup> Os espaços destinados às atividades secundárias foram empurrados e espremidos dentro da grossura das paredes, deixando a sala central livre para dominar espacialmente. Com

---

<sup>66</sup> PEZO von ELRICHSHAUSEN. Casa Poli. Disponível em:  
<<http://www.plataformaarquitectura.cl/2007/01/05/casa-poli-pezo-von-ellrichshausen/>>.  
Acesso em: 17/07/08.

<sup>67</sup> *Loc. cit.* Acesso em: 17/07/08.

<sup>68</sup> *Loc. cit.* Acesso em: 17/07/08.

os serviços todos escondidos dentro das paredes, a relação interior/externo é facilitada: através da forma forte do cubo a arquitetura se faz presente na vida do usuário ao estar a toda hora intermediando suas atividades, sua vista da paisagem. (As aberturas do espaço central não coincidem exatamente com as janelas do volume, de forma que o olhar de dentro para fora é sempre garantido, mas quase sempre intermediado pelos ambientes localizados 'dentro' da parede).

A Casa Y2K, de atitude assumidamente pragmática, foi desenvolvida por Koolhaas para uma família holandesa em 1998. O terreno foi adquirido em etapas: primeiro o jardim, depois o miolo e depois mais um pedaço de terra, garantindo aproximadamente 1 km de extensão e a certeza da vista. Três exigências foram feitas para o projeto: que os espaços de convívio ficassem livres de armários e excesso de móveis, que todos os membros da família pudessem ter seus espaços particulares mas com a convivência assegurada por um grande espaço social, e que tudo fosse feito antes do ano 2000, por causa do medo do proprietário da ameaça de colapso informacional gerado pelo *bug* do milênio, daí o nome da casa<sup>69</sup>. No projeto, o espaço social é resultado da extrusão de um prisma no centro do volume da casa, gerando um túnel a garantir a desejada vista da paisagem, completamente desobstruída nos dois sentidos. Os outros ambientes foram aglomerados em volta deste vazio central, em volumes escondidos, para desaparecerem. A forma da casa é resultante do envelopamento dos ambientes secundários ao redor do túnel. Koolhaas sugeriu que o volume resultante fosse construído com concreto transparente (uma delicada membrana a cobrir os órgãos do organismo/casa) e que o volume como um todo pudesse ser girado pelos moradores de forma a direcionar o grande espaço de convivência – o grande vazio da casa, de fato – de acordo com os humores e com a paisagem desejada ao longo do dia.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> KOOLHAAS, Rem. House Y2K. Disponível em: <[http://www.oma.eu/index.php?option=com\\_projects&view=project&id=583&Itemid=10](http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=583&Itemid=10)> Acesso em 16/7/08.

<sup>70</sup> KOOLHAAS, Rem. House Y2K. *Loc. cit.* Acesso em: 16/7/08.



fig. 67, 68. KOOLHAAS, R. Casa Y2k e Casa da Música.

Aproveitando sua experiência sobre os processos metropolitanos de construção, demolição, reciclagem, apropriação, desapropriação, remodelagem, Koolhaas usou o projeto não construído da Casa Y2K para o concurso da Casa da Música do Porto, em Portugal. Assumindo o cinismo<sup>71</sup>, inspirado pela criatividade, inteligência e hipereficiência do povo africano face à escassez de recursos, observadas em uma viagem à Nigéria<sup>72</sup>, Koolhaas, em uma operação complexa, alterou a função e a escala dos espaços da Casa Y2K, mudou da dimensão doméstica para a pública e ganhou o concurso.<sup>73</sup> A construção foi terminada em 2005, concretizando um exemplo de atitude pragmática inspirada e refletida na forma. Ao exigir o desempenho máximo da forma para se adaptar a dois programas tão diferentes, Koolhaas vai além da relação de dependência entre forma e função e acaba por criar, como consequência, um 'acontecimento arquitetônico' que reconfigura o entorno quase sempre inexpressivo das metrópoles contemporâneas.

É o que acontece também com outro projeto de Rem Koolhaas, a Biblioteca Central de Seattle, terminada em maio de 2004. Segundo o repórter William Dietrich<sup>74</sup>, em uma visita ao prédio antes de ser aberto ao público, "Koolhaas decidiu deixar a função enganar a forma completamente. O que é esse caroço irregular? A proposta é toda joelhos e cotovelos, esparramando-se como órgãos internos sem uma pele a contê-los". Esse é o resultado de um processo de projeto no qual, ao invés de forçar a função a preencher uma caixa, o espaço é

---

<sup>71</sup> "O escritório ficou chocado com o cinismo. Havia a desconfiança de que o que tinha sido feito sob medida para uma condição muito específica pudesse de repente ser usado para um propósito completamente diferente." KOOLHAAS, R. Copy and Paste. In: **Content Magazine**. Köln: Taschen, 2004. p.302. Tradução da autora.

<sup>72</sup> *Op.cit.*, p.302.

<sup>73</sup> Para mais detalhes sobre o processo de transformação da Casa Casa Y2K em Casa da Música ver YANEVA, Abena. On the Way to Porto. In: **An Ethnography of Design**, 2009, pp. 86-96.

<sup>74</sup> "A Rubik's Cube cinched by a corset? A crystal frog poised to leap at the staid federal courthouse up the hill? A Christmas package so lumpy that it torments you with guesses?" DIETRICH, William. Meet your new Central Library. **Pacific Northwest Magazine**. Disponível em: <<http://sattletimes.nwsourc.com/pacificnw/2004/0425/cover.html>> Acesso em: 25/04/2004.

expandido aqui e contraído ali para atender ao programa. "É como uma casa e suas usuais ampliações construídas ao longo das gerações, só que nesse caso as ampliações são incorporadas desde o início" (DIETRICH, 2004).

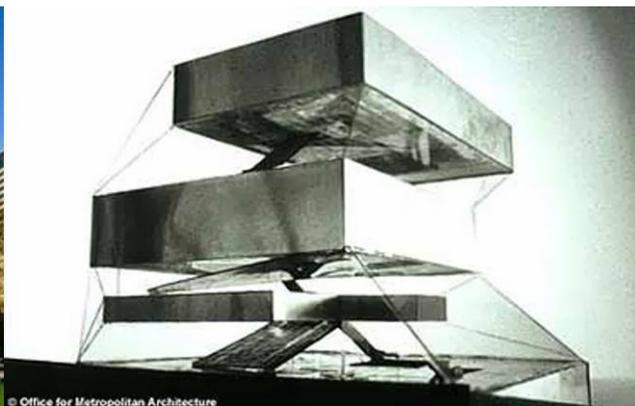


fig. 69. KOOLHAAS, R. Biblioteca de Seattle.  
fig. 71.(abaixo) KOOLHAAS, R. Biblioteca de Jussieu.

fig. 70. KOOLHAAS, R. Biblioteca de Seattle, maquete.  
fig. 72.(abaixo) KOOLHAAS, R. Ampliação Tate Gallery.



A Biblioteca não foi pensada exclusivamente para livros, mas para acomodar todos os meios de informação, novos e antigos. Plataformas flutuantes são dispostas assimetricamente ao longo dos 11 andares, assegurando iluminação natural e diferentes visuais - às vezes vertiginosas - do interior e do exterior. A 'espiral de livros' acomoda perto de um milhão de exemplares em uma suave rampa a percorrer quatro andares, permitindo que a busca de um livro pelo usuário seja autônoma, constante, sem interrupções temáticas ou arquitetônicas,

como em uma gigantesca *promenade* corbusiana. Na biblioteca de Seattle, a rampa da Biblioteca de Jussieu (KOOLHAAS,1992) foi somada à disposição espacial dos volumes do projeto para a Tate Gallery (1995). Agora sem a forma cúbica externa a contê-las (projetada em Jussieu e existente na Tate), as diversas plataformas deslocam-se ao sabor de suas especificidades espaciais e funcionais, proporcionando ângulos e vazios inusitados que refletem a luz, multiplicam os reflexos, e propõem uma nova relação com o entorno, tanto de dentro para fora como de fora para dentro.

Tanto nos prismas mais simples como nos mais complexos o apelo estético fica em segundo plano em face do grande apelo à experimentação espacial. Projetos como a Biblioteca de Seattle, a Casa da Música ou a sede da CCTV na China (Koolhaas, 2002) sugerem um cruzamento entre formas informais e pragmáticas. Nestes exemplos o prisma 'pragmático' adquire ares de forma informal, seja pelo próprio tamanho ou pela complexidade espacial, configurando verdadeiros acontecimentos arquitetônicos.

Retomando a discussão da apreensão da realidade pela arte, pela arquitetura, vemos que nos projetos analisados acima o sentido da forma permanece dado por sua experimentação, aproximando a arquitetura das pessoas, da vida cotidiana - quando a riqueza da experiência ofusca o fetiche pelo objeto.

A crescente virtualização da cultura através dos inúmeros lançamentos tecnológicos, que cada vez mais intermediam a relação entre as pessoas e delas com o mundo através de imagens, apontam para um cenário de ação, mas sem experiências reais. As imagens em 3D que conquistaram os filmes e chegarão em breve às TVs prometem consolidar a experiência virtual, popularizando-a ainda mais. Tanto o processo de desmaterialização da arquitetura - comentado no exemplo da Fundação Cartier - como a tendência ao desaparecimento da imagem da arquitetura – como analisado em parte da obra de Koolhaas (cap. 3) – apontam para o

desaparecimento da forma, do objeto. Seria a realização das idéias situacionistas do fim da arte (e da arquitetura), quando a arte seria a mesma coisa que a vida.

Esse trabalho aposta na contramão desta tendência, na permanência e importância da arquitetura como produto cultural, dando forma e intermediando a relação entre o homem e seu ambiente, 'construindo' literalmente o ambiente urbano. Atitude romântica, ou simplesmente auto-preservadora, de continuar confiando aos arquitetos o poder de comunicar através de formas. Afinal, como disse Oscar Wilde,

A natureza é tão desconfortável... a grama é áspera, irregular e úmida e cheia de horripilantes insetos pretos. (...) Se a natureza fosse confortável, o gênero humano jamais teria inventado a arquitetura, e eu prefiro as casas em vez do ar livre. Numa casa nós todos sentimos as proporções apropriadas.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Citado em SILVA, E. **Matéria, Idéia e Forma**. Rio Grande do Sul: Ed. UFRGS, 1994. p. 88.



## Capítulo 4:

### A REALIDADE DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

*Now utopians dreams are rare. Instead of chasing after elusive ideals, we prefer to surf the turbulent waves of free-market global capitalism. In our wildly prosperous First World – brimful of computerized production, technological and genetic applications, and commercial and cultural entertainment – reality can seem more exciting than dreams.*

(Roemer van Toorn, 2007)

*Contemporary pirates resist or undo the dominating powers of the Empire with the Empire's own tools. Resistance might "ride the wave" while playing the same trick or perpetrating the same masquerade.*

(Easterling, 2005)

*Roundtable Discussion - Storytelling: Volume Magazine at 20*

*Friday 20 November, 2.00 Lecture Hall*

*In the past two years numerous dramas have competed for attention: housing crisis, pandemic, recession. The effort needed to follow these events seldom leaves time to contemplate any explanations. Volume 20 presents the storylines of current events to show that while the truth is important, so is the ability of fiction to elevate fact. Perhaps we can understand our era and create architecture itself through narratives that distort, pervert and animate reality. When it appears impossible to chart a path out of the forest of uncertainty, maybe fantasy can help to build a precise story for architecture's future.*

(AA Autumn Events List. Week 8 2009/10 16-21/11/2009)

*Some days CNN seems like an oracle, a private bulletin board, each story hitting nerve endings directly related to work.*

(Koolhaas, 1995)

A desilusão com a utopia moderna refletiu-se desde muito cedo na produção arquitetônica, através da busca insistente e contínua por uma maior aproximação com a realidade, como tem sido destacado neste texto a partir do capítulo 2: a aproximação com a realidade da cidade através da manutenção de sua história (Aldo Rossi); com a realidade da comunicação arquitetônica através da complexidade de conceitos (Venturi); com a realidade do caos urbano das décadas de 1960 e 1970 através de propostas utópicas (Archigram e Movimento Radical de Florença); com a realidade da sociedade da informação através da exploração das idéias pós-estruturalistas (Eisenman); com a realidade da vida urbana através do evento (Tschumi); e com a realidade da produção arquitetônica no sistema capitalista (Koolhaas). Vimos como essa busca tem se fortalecido ao longo dos anos ganhado fôlego com a superação do paradigma linguístico,<sup>76</sup> que permitiu que a forma arquitetônica se libertasse da representação de conceitos e começasse a participar ativamente do processo de projeto, estreitando seus laços com a realidade do usuário, da cidade.

O processo de engajamento com a realidade através da arquitetura dá-se em primeira instância pela potencialização da relação entre usuário, seu cotidiano e a arquitetura. Como tem sido discutido ao longo deste trabalho, a hipótese é que essa potencialização acontece através de metodologias projetuais que pressupõem a desconexão definitiva entre forma e função, com o uso de formas informais e formas pragmáticas. Em segunda instância, uma vez garantida sua inserção na vida metropolitana, a arquitetura reconquista seu poder de conformar essa realidade, agora sim participando da construção da paisagem urbana, da cidade atual.

O processo de separação entre forma e função tem desafiado a idéia de arquitetura enquanto conceito fechado, resultado da aplicação de uma equação específica a responder questões internas à disciplina. A associação entre seus elementos, historicamente determinada

---

<sup>76</sup> Para uma conceituação do paradigma linguístico e sua superação ver PORTO, Gentil. **O fim do Objeto: linguagem e experimentação na arquitetura depois do Modernismo**, 2004, caps. 3 e 4.

com o objetivo de representar um conceito, que por sua vez representaria sua época, seu tempo, foi definitivamente desfeita. Não mais a forma que se submete à função representando-a, simbolizando-a. O envelope adquire autonomia de projeto para viabilizar programas complexos. Sem uma relação de subordinação pré-estabelecida entre seus elementos, sem a obrigatoriedade de conceitos para representar, a idéia de arquitetura se abre para a complexidade da cultura contemporânea, que pressupõe, por sua vez, uma ‘realidade contemporânea’ com a qual a arquitetura deve se relacionar.

O conceito de realidade, dentro de uma sociedade cada vez mais virtual por um lado, e cruelmente ‘real’ pela dificuldade de sobrevivência na sociedade do capitalismo avançado por outro lado, é discutido por Slavoj Zizek, filósofo esloveno que busca entender as consequências políticas da ação do sujeito no mundo contemporâneo. Segundo Saflate (2005, p. 180, 182), Zizek, através da releitura de Lacan, propõe que essa ação do sujeito, repleta de consequências políticas, guie práticas sociais configurando o que ele chamou de “política do real”: uma política que tem por base a aceitação dos antagonismos e da impossibilidade da igualdade social. A tarefa principal de tal política seria suportar as consequências dos antagonismos existentes tendo como ferramenta principal a “experiência política”. Novas práticas e metodologias fundamentariam essa experiência, contrária às ideologias fechadas e seus produtos – sistemas de representação, simbologias e estéticas. A experiência política tornar-se-ia um objetivo social, que a sociedade coesa acolhe ao aceitar suas diferenças.

Pensada no âmbito da arquitetura, essa idéia propõe o deslocamento da atenção da produção do objeto para o seu processo de projeto, onde é possível exercer a experiência política. Como consequência, a ética reapareceria na discussão atual como valor central, essencial. A busca por uma relação mais direta entre arquitetura e realidade como inicialmente proposta pelos arquitetos nos anos 1960 agora assume o centro da discussão, como veremos nas propostas analisadas abaixo.

Livros como “Architecture or Techno-utopia”, de Felicity Scott (2007), buscam resgatar o teor político e ético de propostas superficialmente consideradas “alternativas e experimentais”, instrumentalizando novas práticas: “(...) o que está em jogo para disciplinas como a arquitetura é a habilidade de forjar uma prática política (e estética) avançada, uma prática contestatória que se aproprie de ferramentas no limite do desenvolvimento social e tecnológico, usando-as para fins estratégicos (SCOTT, 2007, p. 245). Podemos encontrar ecos dessa proposição nas idéias analisadas a seguir, que discutem versões recentes da realidade e sua relação com a produção arquitetônica contemporânea.

#### Relato de uma discussão atual sobre arquitetura contemporânea

O “RIBA Research Symposium 2009”, acontecido em 24 de setembro de 2009 na sede do RIBA (Royal Institute of British Architects) em Londres, representou ótima oportunidade para avaliar o *status* da arquitetura contemporânea pelos próprios arquitetos, professores e seus projetos.<sup>77</sup> A autora participou do simpósio como parte de sua viagem de pesquisa à Londres, financiada pela FAPESP. Dentre os palestrantes encontravam-se desde arquitetos praticantes de escritórios europeus a acadêmicos e profissionais de outras áreas ligadas à arquitetura, com a proposta de discutir e reavaliar a prática da profissão através do tema “Changing Practices”. A discussão foi muito além da reação aos efeitos da crise econômica de 2008-2009,<sup>78</sup> que atingiu duramente a Inglaterra e em menor grau o restante da Europa, abrangendo aspectos estruturais da profissão, como o próprio significado da arquitetura e, principalmente, sua função na sociedade atual. Como resultado, foi desejo comum entre os participantes que essa discussão

---

<sup>77</sup> Mesmo representando pequena parcela da produção arquitetônica contemporânea através dos arquitetos, professores e estudantes presentes no simpósio, o evento pode ser considerado como exemplo significativo da discussão atual acerca da arquitetura se for levado em conta que a grande maioria das teorias e práticas discutidas neste trabalho, senão todas, tem a mesma origem.

<sup>78</sup> A crise econômica de 2008-2009 foi um desdobramento da crise financeira internacional, precipitada pela falência do tradicional banco de investimento americano Lehman Brothers, fundado em 1850. Em efeito dominó, outras grandes instituições financeiras quebraram.

guiasse uma profunda reestruturação dos princípios e valores expressos pelo próprio RIBA através de seu estatuto, normas e premiações.

fig. 73. LACATON & VASSAL. Jardim de inverno, Mulhouse.

O simpósio foi aberto por Anne Lacaton, do escritório francês Lacaton & Vassal, vencedor do Grande Prêmio Nacional de Arquitetura Francesa de 2008. Seus projetos, nas palavras do representante do RIBA Sunand Prasad, "estendem as fronteiras sociais e econômicas da arquitetura". Anne Lacaton colocou como função primordial de sua arquitetura a



melhoria da qualidade de vida das pessoas através do trabalho na escala do indivíduo. Pensar na escala do indivíduo, segundo ela, significa questionar e reformular os padrões da habitação, totalmente inadequados à realidade social - a França ainda adota como padrão a família constituída por um casal e dois filhos - e frequentemente obedecidos sem questionamentos pela maioria dos arquitetos. Como exemplo, Anne apresentou o projeto para um conjunto habitacional construído em Mulhouse, França, em 2005, onde 100% da área foi utilizada, pela inclusão de um jardim de inverno em cada unidade. Esse ambiente, semi-aberto, funciona como um dispositivo de controle da temperatura interna, podendo ser ora extensão da sala de estar, ora jardim de inverno, o que praticamente dobrou a área útil padrão das unidades. Através de um acordo prévio com o cliente, os inquilinos não tiveram aumento do aluguel em função do aumento de área. Também fruto de um acordo com o cliente, as paredes divisórias dos apartamentos foram reduzidas às essencialmente necessárias, com a possibilidade de construção futura, se solicitada. Depois de quatro anos de uso, nenhum morador pediu a construção de divisórias. Cada família resolveu criativamente seu espaço interno garantindo individualidade através da diversidade espacial.

Na sessão "Evolução da Prática", Tatjana Schneider, da Escola de Arquitetura da Universidade de Sheffield, fez uma crítica contundente à obsessão dos arquitetos pela forma, e por 'resolver problemas' ao invés de simplesmente clareá-los e organizá-los para que todos os envolvidos possam juntos resolvê-los. Em suas palavras, "arquitetos reagem ao invés de iniciar, respondem ao invés de agir, contestam ao invés de formular". Mostrou vários exemplos de práticas, em diversos países, que ampliaram o campo da arquitetura aplicando sua inteligência espacial além de um projeto construído, em direção a projetos colaborativos de base teórica ou ideológica, entre eles o projeto MOM de Belo Horizonte.<sup>79</sup>

Albena Yaneva, antropóloga e professora de arquitetura da Universidade de Manchester, propôs outra leitura da arquitetura além daquela preocupada com os aspectos simbólicos do edifício, ou com a revelação das idéias e da imaginação subjetiva de seu criador como um gênio do séc. XVIII. Com base na experiência "banal, mundana, trivial" do dia-a-dia de um escritório de arquitetura (em seu caso o OMA), Albena propõe uma análise de abordagem pragmática que restabeleça as conexões entre o edifício e as condições de sua criação, entre a prática de projeto e os *insights* dos autores, entre imaginar e fazer, afirmando que não é possível entender um edifício sem considerar a experiência de projeto imbuída nele.

Na sessão "Ideologia da Prática", Liza Fior, do escritório MUF Architecture/Art de Londres abordou o tema Ideologia através da exploração que faz em seus projetos do descompasso sempre existente entre o cliente que paga e idealiza o projeto e o usuário que irá usufruir dele. Esse descompasso dá margem a uma releitura do programa e a um esclarecimento sobre quem é o cliente e de onde vem o dinheiro, o que acarreta quase sempre uma reconceituação do projeto proposto. Como exemplo, Liza mostrou o caso em que o cliente - uma prefeitura - pedia o projeto de uma nova biblioteca para a cidade. A leitura do entorno, através do levantamento dos estúdios de artistas e artesãos existentes na área e de vários

---

<sup>79</sup> Grupo MOM (Morar de Outras Maneiras) do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura da UFMG foi constituído em 2005 com o objetivo de investigar e desenvolver instrumentos para a produção autônoma de moradias.

espaços subutilizados dispersos ao redor do terreno objeto da proposta, alçou o projeto a outra escala, reunindo as atividades existentes em um grande projeto cultural no qual a nova atividade biblioteca seria uma a mais a completar o programa. Assim, o projeto ampliou consideravelmente o escopo inicial sem ampliar o orçamento, garantindo a aceitação e a participação da comunidade na nova proposta, agora de escala urbana.

Na sessão "Futuro da Prática", Indy Johar, arquiteto estrategista cofundador do escritório de pesquisa e projetos 00:/ de Londres, focado na "re-imaginação, re-pensamento, re-desenho e re-organização de lugares", fez críticas severas ao RIBA por ter resistido tanto tempo em colocar em pauta assunto tão urgente quanto o do presente simpósio - as necessárias e inevitáveis mudanças na profissão. Discutiu resultados de sua pesquisa que cria plataformas para discussão e projetos para lugares com vida comunitária e estilos de vida sustentáveis - de estratégias de vizinhança buscando agenciamentos sociais e cívicos a ambientes inovadores que conscientemente respondam aos novos modos de trabalho. Concordando com a linha de pensamento anteriormente exposta por Schneider, Johar propõe pensar lugares, não objetos; projetar 'arquitetura' ao invés de projetar edifícios.

Como fechamento das sessões, Jeremy Till, diretor da faculdade de arquitetura de Westminster, investigou a necessidade de descartar as conhecidas definições de arquitetura se o objetivo é achar novos caminhos para a atuação em face das forças transicionais em curso. Para ele, a mudança na prática da arquitetura passa necessariamente por uma nova ética na qual o cliente deixa sua posição de beneficiário principal do projeto arquitetônico para dar lugar à coletividade, concluindo com a frase de Zygmunt Bauman: "Assumir uma postura ética significa assumir responsabilidade pelo outro."

O plenário de discussão que se seguiu foi aberto pela sugestão provocativa de Stephen Hill, dando continuidade ao argumento de Jeremy Till: "se buscamos uma postura ética, devemos acabar com os prêmios de melhor projeto e melhor edifício promovidos anualmente

pelo RIBA e premiar "o melhor entendimento do espaço" ou "a arquitetura usada por mais tempo", colocação que agitou a platéia.

### Arquitetura Depende

Para Jeremy Till, autor do livro de 2009 "Architecture Depends", antes de *ser*, definida por conceitos e teorias, a arquitetura *depende* – de uma série de contingências que a redefinem através de sua relação com a inescapável realidade da vida contemporânea. Segundo o autor, a arquitetura tem evitado encarar as incertezas do mundo protegendo-se atrás da ilusão de um campo autônomo. Essa ilusão de autonomia pressupõe dois desdobramentos principais, o primeiro sendo a suposição da existência de uma pureza arquitetônica, o que não passa de um mito. E o segundo sendo a crença que este mito opera na arquitetura através de poderosas metáforas carregadas através da história, metáforas que se tornam tão poderosas que colocam a arquitetura como uma “autoridade estável” fazendo-nos crer nela como uma “realidade autônoma” (TILL, 2009, p. 43,44). A conceituação da arquitetura através de metáforas é o que produz a ilusão de que ela possa ser autônoma, auto-referente, o que por sua vez gera a vontade de ordem e a concomitante supressão das contingências do mundo real. Isso nada mais é, segundo o autor, do que os arquitetos criando sistemas de defesa contra as forças dominantes da modernidade, por meio de barreiras atrás das quais um mundo ordenado possa ser construído. Mas essa defesa é impossível, diz Till, e somente a aparência de ordem é criada (2009, p. 5). Aldo Rossi, já lutando contra a ideologia moderna, admite essa impossibilidade em sua prática: “O que mais me surpreende em arquitetura é que o projeto tem uma vida em seu estado construído e outra vida quando escrito ou desenhado.”<sup>80</sup>

Outro exemplo da autonomia assumida pela arquitetura, encontra-se no Deconstrutivismo: o desafio à estabilidade, simetria, harmonia, acaba substituindo uma simbologia pela outra. A intenção de Mark Wigley ao propor que “(...) formas são perturbadas e

---

<sup>80</sup> Citado em TILL, Jeremy. 2009, p. 23.

só depois é dado a elas um programa funcional. Ao invés da forma seguir a função, a função segue a deformação”, é exemplo, segundo Till, da manipulação das formas como atividade essencial da arquitetura (2009, p. 21).

Apesar da intenção de questionamento e alinhamento da arquitetura com o momento cultural, com a discussão filosófica, seu campo de ação permanece no campo simbólico, longe da realidade, através da manipulação formal. Os desafios reais das contingências do momento cultural são excluídos em troca de sua representação. Como destaca Till, o conceito de contingência de Hegel trata da “unidade da atualidade e da possibilidade”, somando concretude à realidade para evitar as armadilhas do pensamento abstrato (2009, p. 38).

Uma vez que “um arquiteto não tem nem o luxo da solidão, nem a precisão de métodos *standard*, nem o conforto de uma epistemologia estável. A arquitetura é dependente de outros desde o primeiro estágio de sua jornada, do primeiro rascunho até a ocupação do edifício” (2009, p. 45-46), há duas alternativas de ação, segundo Till: render-se como peões ao regime opressivo de poder e controle ou tornar-se agente ativo na execução deste mesmo poder e controle. Não há lugar para espaços idealizados e isolados (2009, p. 34). Frente ao inevitável, Till propõe uma aproximação positiva à idéia de contingência que a considere em seus próprios termos, evitando os termos de uma genealogia filosófica de fraqueza<sup>81</sup>. Isto significa retrabalhar a relação entre contingência e necessidade do modo como sugeriu Louis Althusser: “Ao invés de pensar em contingência como uma modalidade de, ou como uma exceção ao necessário, precisa-se pensar a necessidade como o “tornar-se necessário” do encontro de contingências” (TILL, 2009, p. 55). É nesta postura, presente na análise da cultura contemporânea por Rem Koolhaas e seus seguidores, que se fundamenta a idéia do programa

---

<sup>81</sup> A idéia de contingência é também discutida por John Dewey, autor mencionado anteriormente na discussão sobre pragmatismo: “Contingência é uma condição necessária, embora não suficiente, da liberdade. Em um mundo completamente fechado e exato em todas as suas partes constituintes, não haveria espaço para a liberdade. Contingência, ao mesmo tempo em que nos dá espaço para essa liberdade, não preenche esse espaço.” E assim o cenário se completa com outros valores. DEWEY, John. *The Quest for Certainty*, p. 238, como citado em TILL, 2009, p. 61.

arquitetônico contemporâneo: a costura entre a realidade da cultura e da sociedade, do contexto, do projeto, da cidade e sua proposta de desenvolvimento através da arquitetura.

Till não propõe que a contingência seja a única condição a moldar a vida e a arquitetura: “Só estou sugerindo que a contingência seja um aspecto fundamental, que seja considerada, ao invés de evitada como uma ameaça em potencial. As contingências situam-nos no mundo real, fornecendo oportunidades para uma mudança transformadora, evitando os sedutores apelos dos ideais”. A proposta de uma “teoria da contingência” seria desaconselhável, segundo o autor, que propõe então uma prática da contingência por ser a arquitetura seu meio ideal ao exemplificar, por meio de uma prática transformativa, como lidar com as contingências. Mas isso só será possível, avisa o autor, se os arquitetos desistirem de suas ilusões sobre autonomia e se engajarem com os outros na complexidade da vida (2009, p. 61).

Como seria então essa prática da contingência na arquitetura? Tomando como referência o espaço moderno como definido por Sigfried Giedion no livro “Espaço, Tempo e Arquitetura”, de 1942, Jeremy Till propõe uma inversão de prioridades: o Tempo toma a posição de destaque no lugar do Espaço como contexto primordial no qual a arquitetura é concebida. Nessa simples operação, a criação do espaço como objetivo principal do projeto moderno dá lugar à consideração do tempo como objetivo principal do projeto contemporâneo. Essa troca gera uma mudança significativa de intenções: se a criação do espaço prevalece, a ênfase recai na criação formal como principal função da arquitetura. Se o tempo prevalece, verdades estabelecidas da arquitetura através dos anos são relativizadas:

1. O formalismo necessário para a construção do objeto arquitetônico moderno para veicular a idéia de estabilidade e eternidade, dá lugar à “construção do inacabado”<sup>82</sup> como

---

<sup>82</sup> “Isso não necessariamente significa, literalmente, fisicamente inacabado, e sim inacabado no sentido de permitir a “possibilidade de apropriação” por seus usuários.” Comentário de Jeremy Till (2009, p. 107) sobre o conceito

possibilidade de apropriação, negando qualquer preciosismo formal ou autoral, fazendo com que qualquer aspiração de eternidade ou duração do objeto arquitetônico no tempo perca o sentido (TILL, 2009, p.107, 108).

2. O programa fornecido pelo cliente, e mesmo a versão mais desenvolvida dele já problematizada pelo arquiteto, é complementada pela *storytelling*: verdadeiras pontes que se estabelecem entre cliente e arquiteto através da simples pergunta “e se?...”. Estórias emergem da experiência do mundo pressupondo uma fundamentação na realidade, além de tornarem-se “condutores para a temporalização da arquitetura que, por serem fundadas na experiência diária, não serão impossivelmente idealistas” (TILL, 2009, p.114).

3. A afirmação “os arquitetos produzem espaço”, enraizada no ensino da arquitetura e conseqüentemente em sua prática, é negada, por instrumentalizar sua representação unindo forma e espaço em uma relação simbiótica (TILL, 2009, p. 118). Essa prática produz o que Till chama de *hard space*: o espaço métrico amplamente utilizado pelos arquitetos com o objetivo de conseguir eficiência no uso do espaço. A suposta neutralidade deste tipo de espaço esconde um processo de redução drástica das atividades humanas possíveis em determinado ambiente a medidas padrão, “despopuladas e destemporalizadas – significando uma limpeza sistemática de todos os seus traços contingentes e transitórios” (TILL, 2009, p. 122,123). Citando Lefebvre, Till demonstra como não há nada de inocente relacionado a esse espaço: ao responder ao modo de produção dominante com estratégias e táticas específicas, ele torna-se o espaço do capitalismo.

4. A valorização do tempo em detrimento da forma propõe outro embate interessante: a arquitetura como cenário (*scenography*) para atividades específicas previamente definidas dá lugar à arquitetura enquanto *setting*: propiciadora e facilitadora de atividades (TILL, 2009, p. 124,134). Trata-se de uma diferença sutil: enquanto a cenografia apresenta-se como um fundo (*background*) de características essencialmente visuais, habilidosamente projetado, o *setting*

---

“construindo o inacabado” desenvolvido por Lars Lerup em “Building the Unfinished: Architecture and Human Action. Beverly Hills: Sage,1977.

emprega a mesma habilidade projetual para armar uma “cena social”, onde as características formais, visuais, dão lugar a um ambiente multissensorial. Como discutido anteriormente na hipótese de uma arquitetura da performance, a operatividade formal permite o acontecimento arquitetônico, a manifestação do espaço social, político, em oposição ao *hard space*, formalmente manipulado. É o *slack space*, em oposição ao *hard space*: aquele que precisa ser visto no tempo, aberto à mudança de usos não nos termos de uma flexibilidade literal, mas nos termos de prover um enquadramento no qual a vida possa se desdobrar (TILL, 2009, p. 133).

A intenção desta jornada tem sido de liberar a arquitetura das amarras do pensamento abstrato e permitir que ela seja conformada pelas forças contingentes do fluxo temporal. É uma mudança de substantivo para verbo: de “a planta” (*the plan*), como um dilema autoritário entre forma e função, para “planejar” (*to plan*) como uma descrição aberta das ações múltiplas presentes no processo arquitetônico. De “terreno” (*plot*), como um território demarcado no qual a arquitetura é inserida, para “tramar” (*to plot*), como o planejamento de uma sequência de eventos. De “edifício” (*building*), como uma massa de matéria, para “edificar” (*to build*), como o processo progressivo através do qual arquitetos, clientes, construtores e usuários contribuem para o fazer e o refazer das coisas” (TILL, 2009, p. 116).

### A realidade do supercapitalismo

Na tentativa de esclarecer os complexos processos envolvidos na realidade contemporânea, Keller Easterling analisa as práticas da globalização presentes na composição política das paisagens urbanas. As histórias contadas em seu livro “Enduring Innocence” exploram os vários mundos contidos na idéia de um mundo globalizado: “Múltiplos mundos. Múltiplas lógicas. Não um Império, mas vários Impérios. Não uma vila global, mas várias vilas globais. Não um único mundo, mas vários mundos segregados.” (EASTERLING, 2005, p. 9) Focada não em sua mistura, mas em sua segregação feroz, Keller analisa o mundo do turismo,

da agricultura *high-tech*, da navegação e seu sistema de portos, dos *resorts* internacionais, etc. Segundo a autora, tais “produtos espaciais” aspiram estabelecer domínios lógicos, *scapes* como *mediascapes* ou *ethnoscape*’ (2005, p. 4), que, transformados em *franchisings*, expandem seu território com soberania supranacional, expondo a face real da globalização e sua lógica, e principalmente expondo a ineficiência do designer contemporâneo que considera ética e estética como principais elementos de seu trabalho. A ingenuidade e o conservadorismo do arquiteto que acredita no sonho de um único mundo globalizado, quando confia na simbologia de uma autenticidade local que deva ser preservada ou na idéia de um *softworld* de conectividade que forneça a ilusão da diferenciação através de uma complexidade superficial, são explicitados no texto, parte da análise dos disfarces éticos de agentes duplos ou descrentes que usam múltiplas personalidades para ganhar a confiança dos jogos mercadológicos e seus padrões de fraude (EASTERLING, 2005, p. 10).

O que quase sempre acontece, segundo a autora, é o serviço que os arquitetos ingenuamente prestam a esses sistemas globais fornecendo-lhes os volumes, os *enclosures* capazes de representar tais empreendimentos - uma “*piratical architecture*”, ou arquitetura pirata, “(...) que não avalia a integridade de sua expressão tampouco sua lamentável necessidade de reforma. Ela intervém nos padrões dos crédulos e dos trapaceiros, avaliando a habilidade dos disfarces de alavancar mudanças.” (EASTERLING, 2005, p. 12).

Com a frase “Os sistemas de crenças utópicas amam propriedades” a autora (2005, p. 73,74) analisa o fenômeno de duas das maiores construtoras e imobiliárias mundiais que desenvolvem atividades paralelas misturando cadeias comerciais e *franchisings* com organizações espirituais:

O comercial e o espiritual são comparativamente provocativos, pois cada um empresta o repertório do outro. Organizações comerciais emprestam as técnicas proselitistas de organizações espirituais, e organizações espirituais emprestam produtos espaciais como centros comerciais e torres de escritórios

das organizações comerciais. Juntas, elas destacam/realçam tanto os rituais litúrgicos de produtos especiais como as ambições territoriais de organizações religiosas. A ideologia, seja sobre o nirvana ou sobre café, deseja expandir-se para territórios sub-comerciais ou sub-espirituais. Tanto os homens de negócio quanto os gurus espirituais expandem-se, afiliam-se e aperfeiçoam-se. Ambos os tipos de organização são capazes de arrecadar e desembolsar grandes quantidades de dinheiro. Além do mais, ambos usam a arquitetura como parte de um capital simbólico necessário para colonizar o tempo, os estilos de vida, as crenças ou estratégias de marketing. Para aumentar sua influência, eles precisam renovar-se constantemente com novas afiliações e *scripts* espacialmente psicologizados.

Como *modus operandi* próprio desta prática, a autora identifica a operação de subtração: implosões, demolições e outros métodos para apagar edifícios, prática quase nunca associada ao escopo de trabalho do arquiteto, uma vez que construir permanece como sua função primordial, a resposta certa para todos os problemas. Cada vez mais construir significa demolir totalmente ou em partes, e em alguns casos a subtração e a construção são indistinguíveis. Mesmo assim o retrato do arquiteto permanece aquele do curandeiro inocente que aparece depois da demolição com uma planta substituta. “Não importa quão gentil é o tom da retórica, fundamental à subtração é o desejo de permanecer inocente, de reduzir, de preservar ou purificar qualquer coisa que contradiga ou ameace a força dominante” (EASTERLING, 2005, p. 179). As histórias contadas pela autora mostram como

os debates internos comuns a qualquer disciplina, por mais atuais e informados que sejam, correm o risco de permanecerem em hibernação, sem serem desafiados pelos extremos do comum, por mundos muito mais hiperbólicos que qualquer ficção ou pensamento lógico. (...) As histórias sugerem que a arquitetura encontre sua oportunidade, sua gravidade, e até sua sedução, não nas páginas de estilo, mas nas ficções dos noticiários internacionais. A

arquitetura pode não ter outra escolha senão encontrar sua política – opor inocência com ingenuidade (2005, p. 13).

A consciência de seu poder dissimulador e das operações implícitas em sua prática representa uma grande oportunidade de retomada de poder e ação efetiva pela arquitetura, uma verdadeira “máquina de guerra”, como proposta por Deleuze e Guatari<sup>83</sup>.

### Possibilidades de engajamento: Arquitetura Projetiva

“A arquitetura é política”, afirma Jeremy Till, na medida em que afeta diretamente a vida dos cidadãos. O que torna inaceitável a negação desse pressuposto pelos arquitetos que se escondem atrás da “neutralidade do espaço abstrato”. A neutralidade política ou ideológica permite o



fig. 74. STARCK, P. Carro Toto.

avanço do controle espacial ao priorizar o espaço físico em detrimento do espaço social: o

*hard space* permite uma leitura *default*, esvaziado, simplificado, divisível, contido e controlado, enfim, manipulável. O *hard space* é na verdade socialmente *hard*, contido por fronteiras que separam as ações vitais em funções, e então em categorias espaciais (TILL, 2009, p. 124).

Um exemplo de tentativa de engajamento com a realidade, na medida em que representa “a convergência entre o *marketing* de massa, o bom *design* e o serviço social”, é o carro Toto (1996), de Philip Starck. O objetivo era desenhar um carro que “custasse nada e

---

<sup>83</sup> O conceito “máquina de guerra” foi amplamente usado por Nelson Brissac Peixoto como estratégia de reconquista do território urbano através de seus espaços intersticiais. Ver “As Máquinas de Guerra e os Aparelhos de Captura” revista do **ARTE/CIDADE**, 2002. Keller Easterling usou o conceito para descrever os métodos da “arquitetura pirata”, ao oscilar entre a rede de pirataria e a proteção do estado. Ver EASTERLING, 2005, p. 53.

simplesmente fizesse seu trabalho de transportar as pessoas”, tendo como único símbolo o “não: não, eu não sou um consumidor” (STARCK, P. 2007, p. 46), negando o apelo sensual e de poder implícito na grande maioria dos *designs* de carros. Desta maneira, segundo Hays, Starck apresenta a possibilidade de reequipar o próprio sistema que empobreceu nossas vidas sem com isso esquecer que o *design* deve lutar constantemente para existir em não-conformidade com o mundo que o patrocina: “O consumidor rebelde é acima de tudo um consumidor, e a lição desses exemplos é a mesma: o próximo nicho de mercado encontra-se no domínio daqueles que mais resistiram ao mercado” (HAYS, 2007, p. 51-52). Apesar da grande empresa de carros ter recusado o projeto dizendo “Amamos o projeto, mas nós faremos melhor” (STARCK, 2007, p. 46), é inegável a inteligência da estratégia de Starck ao usar sua fama, estabelecida através de anos de trabalho com as maiores marcas do *design* mundial para propor um *design* politicamente correto, mesmo que isso signifique alcançar novos públicos e manter-se no mercado.

Menos engajado, mas também procurando um nicho de mercado, Roemer van Toor define o capitalismo avançado como extremamente complexo e dinâmico, capaz de mudanças rápidas e estruturais, transformando limitações iniciais em desafios que culminam em novos investimentos. Assim, segundo ele, alguns arquitetos passaram a acreditar que não faz mais sentido gastar tempo construindo novas ideologias ou criticando o sistema, mas sim se inspirando nas mutações perpétuas do capitalismo avançado (2007, p. 55).

Seguindo essa linha, Robert Somol e Sarah Whiting propõem avançar além de uma arquitetura crítica que, ao comentar assuntos internos do discurso arquitetônico-social, evita olhar para melhores alternativas realistas. A proposta é de iniciar uma arquitetura “projetiva”, um *approach*, uma estratégia ao invés de um produto acabado. Tal arquitetura pressupõe um foco contínuo no método (*the how*) e deixa o o quê (*what*) e o porquê (*why*) indefinidos. A pesquisa sistemática da realidade *as found* com a ajuda de diagramas e outros métodos analíticos revela todo tipo de beleza latente, forças e possibilidades acabam sendo trazidas à

superfície (van TOORN, 2007, p. 55,57). Para Somol e Whiting, o programa projetivo não necessariamente acarreta a capitulação às forças de mercado, na verdade respeita ou reorganiza múltiplas economias, ecologias, sistemas informacionais e grupos sociais (2007, p. 32). A teoria Datascape do MVRDV é um exemplo direto desta proposição.<sup>84</sup>



fig. 75. NL ARCHITECTS. Basket Bar.

Mesmo de pequena escala – por seu tamanho e por seu campo de influência – o BasketBar do NL Architects (2000-2002) é um exemplo de consciência arquitetônica que interfere de forma definitiva em seu contexto. A atitude positivamente subversiva de colocar uma quadra de basquete em cima de um bar de faculdade eleva um programa comum a outra dimensão, costurando de forma efetiva a arquitetura ao cotidiano das pessoas através da multiplicação de suas relações espaciais, funcionais, simbólicas. Imaginar a ampliação desse tipo de intervenção na cidade é, correndo o risco da utopia, reconquistar algum controle sobre o processo de construção da cidade.

<sup>84</sup> Para uma discussão sobre o Datascape ver p. 76 deste texto.

Vemos que a preocupação em propor novas alternativas através de uma análise cuidadosa da realidade suplantou a crítica dessa mesma realidade. Roemer van Toorn (2007, p. 68,69) afirma que para as práticas projetivas a questão não está na condição se a arquitetura deve ou não participar do capitalismo avançado. Isto é um dado. Ela deve, sim, discutir de que forma deve assumir sua relação com o mercado. Trata-se de uma questão ética e política que não pode ser explicada apenas por termos pragmáticos, ou técnicos ou estéticos, o que acabaria por constituir “pequenas ditaduras”. “A cultura agora trata sobre diversidade, flexibilidade e a busca permanente por novidades e efeitos que um projeto inicia, sobre como um objeto pode relacionar-se com o mercado como uma plataforma aberta, supostamente neutra” (van TOORN, 2007, p. 68,69).<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Na conclusão de seu argumento, van Toorn retorna à idéia de utopia como importante ferramenta a possibilitar um diagnóstico destacado do presente, solução para o formalismo que as práticas projetivas podem assumir se as consequências éticas e políticas decorrentes de decisões de projeto forem deixadas ao sabor do realismo de mercado. Essa não é a linha que esta pesquisa pretende assumir, tendo discutido, como mostrado acima, a importância da consciência arquitetônica como condição fundamental para a conquista de maior engajamento com a realidade. Podemos considerar, como sugerido pelo editorial da revista Volume n.º 20 (citado no início deste capítulo), a necessidade de certa fantasia a completar, a suavizar, a idéia de uma reprodução direta da realidade. A presença de qualidades como senso de humor, positividade, leveza, apelo aos sentidos, na maioria dos exemplos analisados ao longo deste trabalho, pode ser considerada exemplo de uma ‘suavização’ da realidade através da fantasia.

## **Capítulo 5**

### **ESTUDOS DE CASO**

#### **5.1 Sobre os estudos de caso**

Seguindo a linha de pesquisa exploratória adotada para essa pesquisa, foram selecionados quatro estudos de caso que assumem caráter instrumental ao promoverem maior familiaridade com o argumento e ao tornarem mais explícita a hipótese.

##### **5.1.1 Sobre os casos brasileiros**

É proposta uma aproximação com o cenário brasileiro, considerando que suas especificidades, assim como as de qualquer outro país, acrescentam contrastes e características que o diferenciam, mas que de nenhuma maneira impossibilitam sua participação nas grandes discussões em torno do papel da arquitetura na sociedade capitalista globalizada. Como dizia Lina Bo Bardi, “é necessário compreender-se a arquitetura em função do próprio país sem perder de vista a arquitetura dos outros para assim recompor o panorama espacial desta arte tão variada e multiforme. É preciso ver, na arquitetura dos outros, o desenvolvimento da Arquitetura em geral.”<sup>86</sup> Busca-se, assim, estabelecer um patamar de igualdade, em termos conceituais e teóricos, entre os exemplos analisados nos estudos de caso.

A característica comum entre os arquitetos autores das obras analisadas a seguir é pertencerem à geração que iniciou sua vida acadêmica na década de 1980, na FAU USP. Segundo Nobre (2006, p.14),

é a geração que encontra a universidade nos primórdios da chamada “abertura política”, período que retoma a importância do projeto de arquitetura e

---

<sup>86</sup> Texto de sua apresentação ao concurso para a cadeira de teoria da Arquitetura da FAU USP em 1957, como citado em ZEIN, 2005, p. 61.

desembaraça, aos poucos, o desenho da conotação precedente. O objeto arquitetônico volta ao centro da escola, envolvido por uma dimensão social e urbana. Essa geração inicia o exercício profissional via práxis, pelo domínio dos conhecimentos diretamente vinculados à prática do projeto.

Enquanto Ruth Verde Zein identifica nesse grupo de jovens arquitetos um clima de redescoberta e reafirmação de uma qualidade ‘paulista’ de raiz brutalista, ao dividirem certas características como “ênfase na elegância nas soluções estruturais, apreço pelo concreto aparente (embora não mais como material exclusivo), a preferência pelo detalhamento empregando uma paleta criteriosamente mínima”<sup>87</sup>, Nobre, Milheiro e Wisnik (2006, p.13) acreditam que esse mesmo grupo “não possui uma matriz plástica mas, talvez, uma afinidade ética.” Essa preocupação com a ética no exercício profissional do arquiteto soma-se à busca pela reconquista da dimensão política da profissão através de práticas que valorizam o processo e a estratégia em detrimento do objeto, como discutido no capítulo 4 desta tese. Nesta linha, como destaca Nobre (NOBRE et al. 2006, p.20,21), se aceita a sugestão de Koolhaas de que os projetos sejam menos objetos que definidores espaciais. Como consequência, valorizam o processo da arquitetura como um todo, da concepção à execução, eclipsando a imagem do arquiteto enquanto ‘artista’, em detrimento do trabalho em grupo, os chamados coletivos.

Na discussão contemporânea em torno da prática da arquitetura, o que os arquitetos paulistas buscam, segundo Nobre (NOBRE et al. 2006, p.21), não é

nem a aguda crítica aos mecanismos de dominação política, nem uma capitulação conformista ao mercado. Seu desafio passa por tirar a arquitetura desse suposto beco sem saída, sem resvalar em idealismos em que afinal de contas se sentem pouco confortáveis. O que significa que se consideram meios

---

<sup>87</sup> ZEIN, Ruth Verde. Breve panorama de uma nova geração. Disponível em: <<http://sites.google.com/site/rvzein/seminariodedoctorado>>. Acesso em: 17/08/2010.

para resistir à mercantilização e degeneração cultural da arquitetura sim, mas sem abrir mão do projeto. Mesmo que para isso seja preciso desafiar os viciados vínculos entre projeto e desenho implícitos numa tradição arquitetônica que ainda pretendemos conservar.

Tal postura demonstra enfrentamento com a imbricada relação entre o sistema econômico/cultural e a arquitetura, e inclusive apresenta propostas de ação frente ao problema, a exemplo dos casos europeus discutidos anteriormente.

### **5.1.2 Parâmetros de análise**

As obras selecionadas para os estudos de caso foram:

1. Casa Flick I e II, Zurich e Berlim, 2001, Rem Koolhaas.
2. Ampliação para o Whitney Museum, Nova York, 2001, Rem Koolhaas.
3. Residência M.M., São Roque – SP, 2001, Andrade Morettin Arquitetos.
4. Nova Sede do SEBRAE, Brasília – DF, 2010, Grupo SP.

A residência Flick I e II de Koolhaas, casa e galeria de arte em um mesmo edifício, é exemplo direto do modo de vida metropolitano contemporâneo, desafiando a tipologia residencial ao seu limite.

A Casa M.M. de Andrade Morettin apresenta a versão brasileira de uma *villa* contemporânea: afastada do centro urbano, com extensa área de lazer e amplos jardins, rediscute pontos importantes como a relação entre arquitetura e natureza, por meio de sua implantação, e a relação entre tecnologia e estética, por meio de sua solução formal, estabelecendo parâmetros para a produção contemporânea brasileira.

As grandes instituições, por outro lado, precisam apresentar propostas, quase sempre objeto de concursos internacionais, que combinem responsabilidade ambiental e orçamentos enxutos, assim ampliando a relação entre práticas sustentáveis e o estado da arte da tecnologia da construção.

É o caso da proposta de ampliação do Museu Whitney, do OMA/Koolhaas, cuja forma final reflete soluções altamente complexas, resultado do trabalho de costura entre o entorno histórico e a ampliação, com ousadas propostas espaciais para os espaços expositivos.

Já o projeto para a nova sede do SEBRAE nacional, do Grupo SP, elege o caráter público do solo de Brasília como tema para sua proposta de atualização da difícil tarefa de projetar na capital moderna. Na proposta destaca-se a busca por uma forma resultante da máxima performance espacial esperada para cada ambiente: desempenho dos materiais e técnicas construtivas objetivando conforto térmico e acústico, flexibilidade de uso, rapidez na construção, e fluidez espacial pela continuidade da rua e da paisagem através do edifício.

O critério de seleção das obras obedeceu à associação de alguns fatores, priorizados da seguinte maneira:

1. Contemporaneidade: obras ou projetos realizados a partir do ano 2000.
2. Representatividade conceitual e/ou representatividade cultural.

Projetos como a Casa Flick I e II representam exercício significativo de discussão teórica por meio da prática, envolvendo de maneira complexa questões culturais próprias do momento contemporâneo. Da mesma maneira, a nova sede do SEBRAE, uma vez escolhida como a melhor obra brasileira de arquitetura do ano em 2010 em premiação recente, não poderia deixar de ser incluída e discutida como representante do momento atual da arquitetura brasileira, em sua posição cultural, social e seu lugar no discurso arquitetônico contemporâneo.

### 3. Filiação tipológica.

Optou-se por tipologias que favorecessem a análise teórica. A casa unifamiliar foi escolhida por ser a tipologia frequentemente usada pelos arquitetos para explorar questões conceituais e evidenciar mudanças culturais de cada época. Como contraponto, a tipologia institucional foi escolhida por evidenciar o embate entre programas altamente complexos e específicos e espacialidades capazes de propor novas práticas culturais, estabelecendo outros paradigmas para a relação entre sociedade e arquitetura.

Cabe destacar que, em função da priorização descrita acima, ficou em segundo plano o critério que seleciona exemplos que melhor ilustram os pontos teóricos levantados, para o qual outras obras poderiam ser indicadas, valorizando assim a representatividade cultural de cada exemplo escolhido, como uma fotografia do momento atual. Optou-se pela constituição de uma pequena amostragem da situação atual da arquitetura enquanto disciplina que se propõe a associar aspectos teóricos relacionados à cultura com a prática para a construção da cidade. A intenção foi estender ainda mais a significação dos estudos de caso de maneira a aferir a proximidade ou afastamento entre a discussão teórica e a realidade contemporânea, outro ponto importante discutido ao longo do trabalho.

Os parâmetros de análise dos estudos de caso refletem a hipótese desenvolvida, organizados da seguinte maneira:

1. Informações técnicas: autor, lugar da obra ou projeto, ano de execução, área, status (projeto, obra iniciada ou obra construída), situação, implantação e volumetria.
2. Contextualização do projeto ou obra: informações complementares essenciais para a compreensão das dimensões envolvidas na obra ou projeto.
3. Forma: análise formal segundo os argumentos desenvolvidos no trabalho.
4. Programa: análise do programa segundo os argumentos desenvolvidos no trabalho.

5. Relação entre forma e programa: análise da relação entre a forma e o programa com relação ao processo de ruptura entre esses elementos como proposto na hipótese do trabalho.

# CASA FLICK I

## informações

arquitetura : O.M.A.  
cliente : FRIEDRICH CHRISTIAN FLICK  
ano : 2001  
local : BERLIM, ALEMANHA  
programa : RESIDÊNCIA E MUSEU DE ARTE  
área : 26.000 m<sup>2</sup>  
status : PROJETO

colaboradores : Rem Koolhaas, Erik Schotte, Olga Aleksakova, Thomas Duda, Stan van den Driesche, Jens Holm, Katy Parsa, Florian Speier, Sygil Walty, Paul Burgstaller, Melissa Dowler, Stephan Derveaux, Tim O' Callaghan.



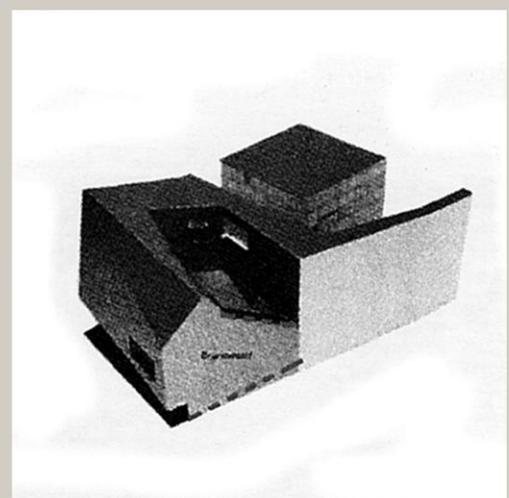
situação



imagem aérea do entorno



implantação



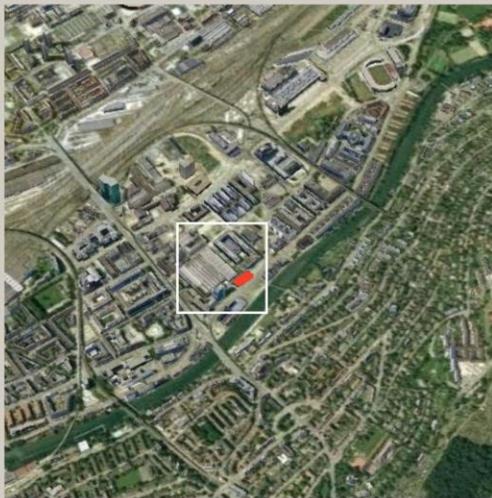
volumetria

## CASA FLICK II

### informações

arquitetura : O.M.A.  
cliente : FRIEDRICH CHRISTIAN FLICK  
ano : 2001  
local : ZURIQUE, SUÍÇA  
programa : RESIDÊNCIA E MUSEU DE ARTE  
área : 28.400 m<sup>2</sup>  
status : PROJETO

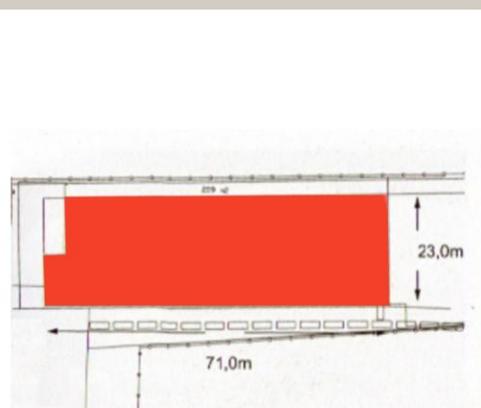
colaboradores : Rem Koolhaas, Erik Schotte,  
Olga Aleksakova, Thomas Duda, Stan van den  
Driesche, Jens Holm, Katy Parsa, Florian Speier,  
Sygil Walty, Paul Burgstaller, Melissa Dowler,  
Stephan Derveaux, Tim O' Callaghan.



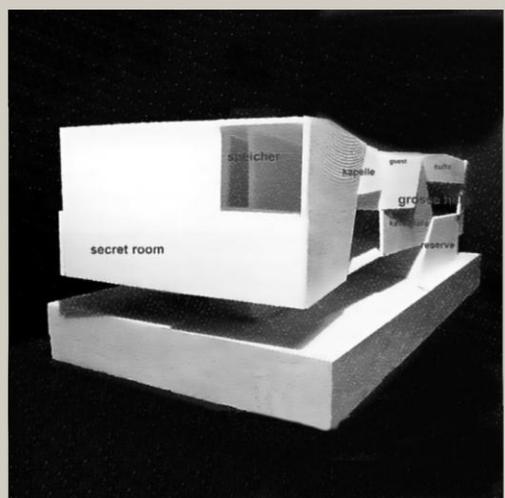
situação



imagem aérea do entorno



implantação



volumetria

## 5.2 Casa Flick I e II

### Contextualização

O projeto foi desenvolvido de modo a atender as necessidades específicas de um jovem colecionador de arte que pretende morar e expor sua vasta coleção de arte do séc.XX, de 2500 itens, no mesmo edifício.

A função exposição ocupa grande parte da área construída e a área de apoio, que conta com plataforma de embarque e desembarque para pequenos caminhões, indica grande movimentação do acervo e intercâmbio de obras, assumindo caráter de galeria de arte.

A função morar, ampliada com ambientes como quarto de hóspedes, quarto escuro, sala de ginástica e sala de meditação, fica espalhada por todo o volume, não havendo divisão espacial entre área íntima e social, ou área privada e área aberta ao público. Criam-se assim vários “diagramas de circulação”: diferente dos *circulation episodes* do projeto para a Tate Modern, onde as várias opções de circulação – escadas, escadas rolantes, rampas e elevadores criam volumes no grande vazio da antiga estação da energia congestionando o espaço, na casa Flick os eixos de circulação se dissolvem volumetricamente em conexões invisíveis que possibilitam sequências alternativas. São quatro rotas<sup>88</sup> diferentes ligadas por fios invisíveis que às vezes se sobrepõem, amarrando os ambientes funcionalmente compatíveis: a rota do proprietário, a rota dos convidados, a rota dos visitantes da coleção de artes e a rota de serviço. Mantém-se a mesma relação entre ambientes e circulação do projeto para a Tate: o eficiente sistema de circulação garante a autonomia funcional e formal de cada ambiente, transformando-os em microvolumes com tamanhos e características específicas. Peças 3D de

---

<sup>88</sup> Como destacado por Juan Antonio Cortés. Delirious and More. **El Croquis AMOOMA Rem Koolhaas I**, n.<sup>o</sup> 131,132, p. 57.

um grande quebra-cabeça espacial: no caso da Tate as peças flutuam no espaço, no caso da Casa Flick, encaixam-se.

### Forma

As formas dos microvolumes obedecem mais à lógica do jogo de encaixe, por serem definidas individualmente como peças do quebra-cabeça, do que às relações funcionais pré-determinadas pelo uso, aqui anuladas por estarem amarradas pelas diferentes rotas de acesso. O objetivo deste jogo é preencher o volume virtual formado pelo terreno de 23m x 71m e a altura padrão do entorno, perfazendo um volume de 26.000 m<sup>3</sup>. Esse é o envelope: um volume retangular levemente distorcido aqui e ali pelos diferentes volumes que compõem o quebra-cabeça - uma ponta saliente do terraço, o vazio do grande hall, o teto mais alto da suíte.

Na vista da maquete, a “casa de salas” como foi chamada pelo arquiteto<sup>89</sup> remete ao Raumplan de Adolf Loos, o projetar de dentro para fora, aqui desenvolvido ao extremo pela independência formal e funcional de cada “sala”, permitindo a desmontagem total do volume em seus componentes.

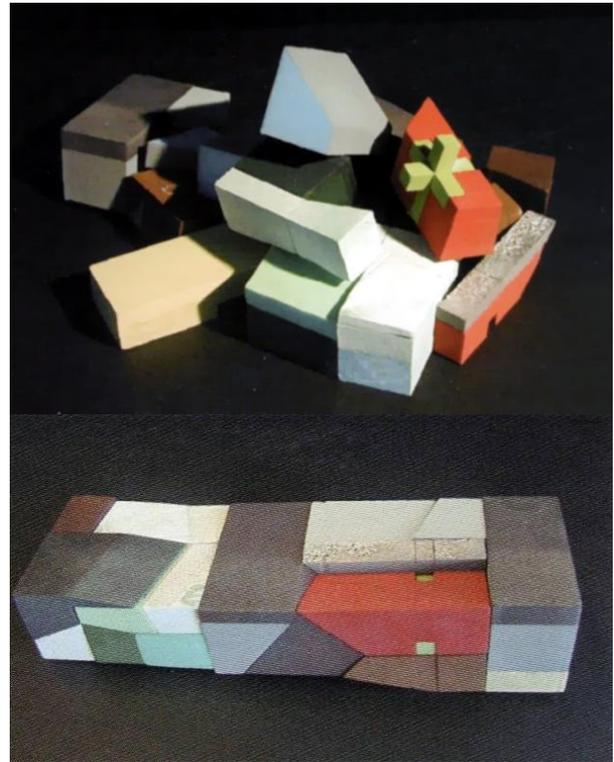


fig. 78. KOOLHAAS, R. Casa Flick I, “Casa de salas”.

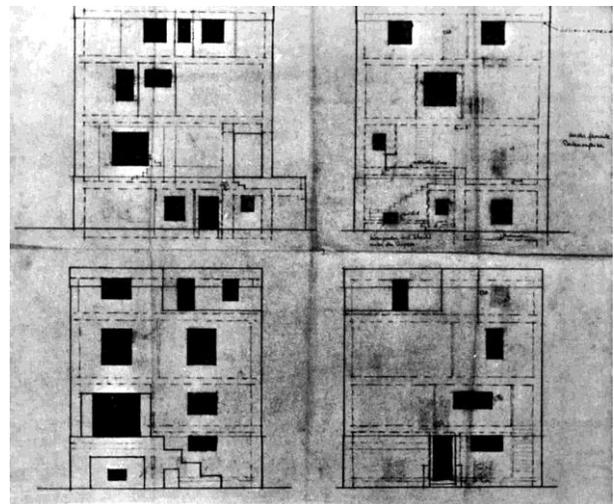


fig. 79. LOOS, A. Raumplan aplicado na Casa Rufer, Viena, 1922.

<sup>89</sup> Apresentação do projeto na *El Croquis*, 2006, p.230.

Há uma separação total entre forma externa - o envelope, determinado internamente em função da montagem dos microvolumes e externamente em função do gabarito definido pela legislação local e por sua inserção urbana, que respeita o entorno - e os usos. Na escala dos microvolumes, a separação entre forma e função se mantém: pode ser alterada a qualquer momento em função de situações específicas de seu encaixe ou por mudanças na ocupação dos microvolumes. Em qualquer uma das situações, alterando-se o desenho do envelope ou a localização e forma de um ambiente (microvolume), mantém-se o conceito original da proposta.

A forma responde pragmaticamente às especificidades do programa, sem desvios estilísticos, representacionais ou conceituais. O que define a forma de cada microvolume - seus ângulos, inclinações e recortes - são as suas necessidades espaciais e sua proximidade de escadas, rampas e acessos, eixos visuais, iluminação interna, características que vão conformando cada microvolume, ao mesmo tempo em que permitem o encaixe do programa dentro do envelope. A forma informal envolve os ambientes respeitando suas especificidades funcionais para dar-lhes autonomia espacial, o que por sua vez lhes garantirão participar do jogo arquitetônico: a individualização formal que torna possível associações funcionais e espaciais com o único objetivo de complexidade e flexibilidade espacial – o *setting* necessário para o desenvolvimento da vida urbana contemporânea.

### Programa

O programa deste projeto é *sui generis* por sua escala: extrapola a tendência atual de trabalhar em casa a fim de economizar combustível e evitar o trânsito, possibilitada pela tecnologia de informação e comunicação *on line* 24hs e o tamanho do espaço de exibição necessário a essa coleção de arte, sozinho, já justificaria um edifício exclusivo para esse fim. O proprietário optou por morar em uma galeria de arte e/ou ter uma galeria de arte em casa, aproveitando vantagens espaciais, sociais e pessoais desta situação. Não é uma coleção qualquer – é familiar, tradicional. Não é uma casa qualquer – é onde ele guarda e expõe o

acervo familiar. O programa reflete um modo de vida contemporâneo, onde a história familiar e a ocupação do cliente definem sua individualidade, que precisa ser impressa em uma forma específica, capaz de contê-lo e assim estabelecer sua relação com a cidade, com a sociedade. A arquitetura aqui é o veículo capaz de realizar – com toda a significação da busca por maior proximidade entre arquitetura e realidade discutida ao longo deste trabalho - essa condição contemporânea.

Mas a realidade é complexa: o jovem cliente, neto de um condenado pelo julgamento de Nuremberg, não aguentou a pressão da sociedade que rechaçava o projeto como vingança pelos crimes do avô, e o projeto não pode ser construído na Suíça. Em Berlim, o cliente associou-se ao Movimento Antroposófico, que precisava de uma sede e tinha um terreno próximo à Embaixada Holandesa, também projeto do OMA, mas não tinha o capital necessário. Assim o projeto da Casa Flick I foi readequado, dando origem à Casa Flick II (KOOLHAAS, 2006, p. 230-234).

O terreno, apesar das dimensões diferentes, comportaria aproximadamente a mesma área construída. O projeto foi dividido ao meio e uma metade acomodada em cima da outra. A configuração dos microvolumes principais foi mantida, alterando seus encaixes, as rotas de acesso e o envelope externo, que precisavam responder aos eixos visuais possíveis e à inclinação do terreno.

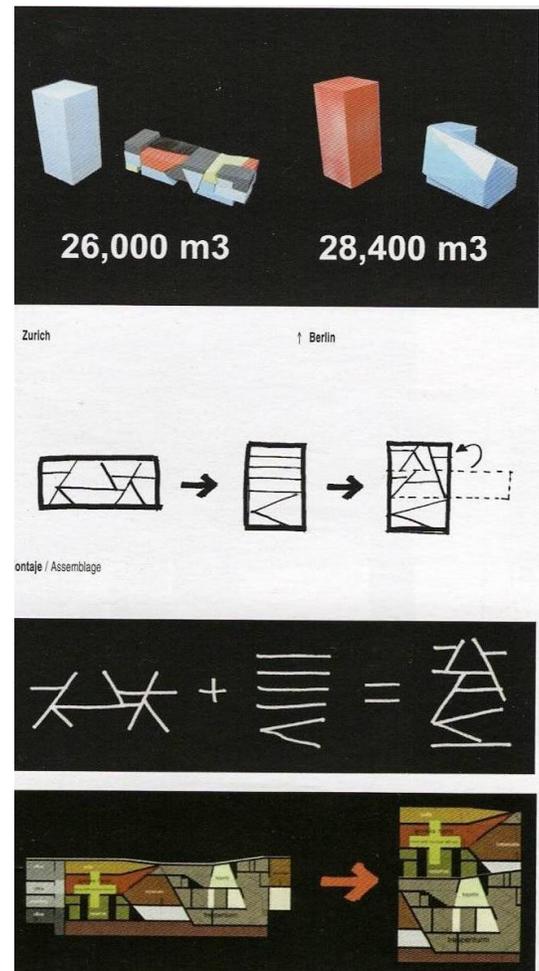


fig. 80. KOOLHAAS, R.  
Transformação da Casa Flick I em II.

## Relação entre forma e programa

Cortés (2006, p.17) identificou o “quebra-cabeças 3D” da Casa Flick como fazendo parte da metodologia “jogo de desdobramentos”: processo de projeto que pressupõe a desconexão entre envelope e programa e pode ser visto aplicado a pelo menos dois outros projetos do OMA, com diferentes níveis de desconexão: a Embaixada da Holanda em Berlim (1997-2003) e o edifício para a CCTV (2002). Este método permite a separação do projeto em duas partes distintas trabalhadas paralelamente - o contêiner, a estabelecer a relação do edifício com a cidade e o entorno, e o conteúdo - o programa de alta complexidade trabalhado com a liberdade de resolver suas próprias especificidades. A identificação deste método aplicado à Casa Flick por Cortés comprova a hipótese defendida neste trabalho, qual seja, a ruptura definitiva entre forma e função e o consequente desenvolvimento de metodologias alternativas para explorar essa condição.

A liberdade metodológica conseguida com a separação entre envelope e programa apresenta desdobramentos de maior complexidade: a operação ocorrida na Casa Flick, de adaptação do envelope para acompanhar o rearranjo dos microvolumes em terrenos e contextos diferentes, parece já ter avançado em outra operação que permitiu a mudança de escala e de programa mantendo o mesmo envelope: a transformação da Casa Y2K em Casa da Música, exemplo analisado anteriormente neste texto.

As possibilidades mostram-se promissoras para um método de projeto que resiste às mudanças e adapta-se à realidade, às especificidades do programa. Nestes exemplos, a complexidade da arquitetura acompanhou a complexidade da realidade, concretizando assim a relação de dependência entre arquitetura e vida cotidiana, entre arquiteto e sociedade.

# AMPLIAÇÃO DO WHITNEY MUSEUM

## informações

arquitetura : O.M.A.

cliente : WHITNEY MUSEUM

ano : 2001

local : NOVA YORK, E.U.A.

programa : MUSEU DE ARTE

área : 56.000 m<sup>2</sup>

status : PROJETO DESCONTINUADO

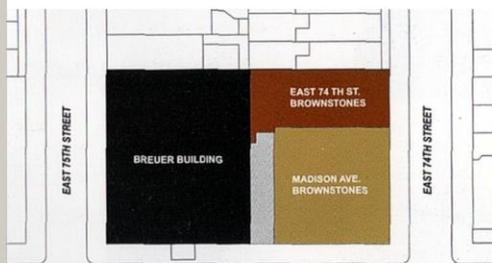
equipe : Rem Koolhaas, Dan Wood, Carol Patterson, Shohei Shigematsu, Olga Aleksakova, Ali Arvanaghi, Brandon Cook, Markus Dettling, Erez Ella, Marissa Fort, Alain Fouraux, Sarah Gibson, Laura Gilmore, Caya Loeper, Fenna Haakma-Wagenaar, John McMorrough, Shiro Ogata, Natasha Sandmeier, Tuomas Toivonen, Sibylle Wältly, Dan Wood, Yumiko Yamada



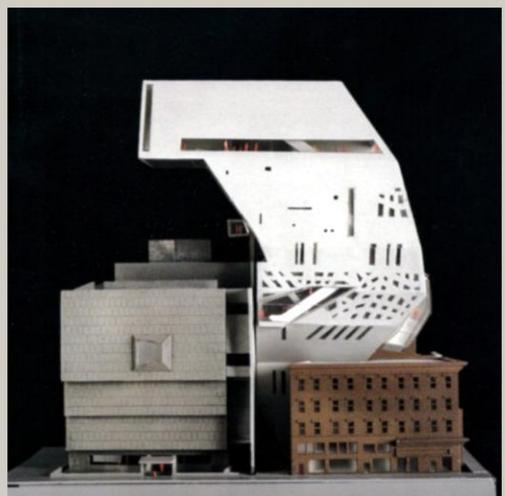
situação



imagem aérea do entorno



implantação



volumetria

### 5.3 Ampliação do Whitney Museum

#### Contextualização

O projeto para ampliação do tradicional museu nova-iorquino deveria considerar o iconográfico edifício projetado por Marcel Breuer em 1966 e o edifício de esquina em arenito vermelho (Brownstones) que, apesar de não ser designado como patrimônio individualmente, contribui com o contexto do distrito histórico. Como subtexto do documento oficial entregue ao OMA havia a expectativa, por parte da diretoria do museu, de que com uma proposta brilhante fosse concedida autorização para demolição dos prédios históricos<sup>90</sup>, face ao clamor popular. Estratégia recorrente do escritório, de questionar *briefings* e programas de concursos e encomendas, Koolhaas decidiu mantê-los pelo fato dos Brownstones apresentarem escala adequada para exposições de obras do período anterior à guerra, consideravelmente menores do que obras contemporâneas, que seriam expostas na nova ala do museu. Segundo Koolhaas (2004, p. 220), a possibilidade de ter três espaços expositivos diferentes, em sintonia com as obras expostas (obras relativamente pequenas do pré-guerra nos espaços ‘domésticos’ dos Brownstones, obras do pós-guerra nas galerias tipo *loft* no edifício de Breuer e obras contemporâneas na área ampliada), seria o diferencial do Whitney para com outros museus.

Mas o projeto de Koolhaas foi substituído por outro, de Renzo Piano, de orçamento mais modesto. Segundo artigo do New York Times<sup>91</sup> de novembro de 2004, o projeto foi abandonado logo após os ataques de 11/9 devido ao clima de incerteza e a um sentimento crescente de que a proposta era inapropriadamente agressiva. Ainda segundo o jornal, a idéia de um edifício “que combine” com o museu de Breuer, como o proposto por Renzo Piano, não

---

<sup>90</sup> KOOLHAAS, Rem. Descrição do projeto. EL CROQUIS. AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2006 (I) n.º 131/132, 2006, p. 237.

<sup>91</sup> OUROUSSOFF, Nicolai. Whitney's New Plan: A Respectful Approach. **The New York Times**, 9/11/2004. Acesso em: jan. 2011. Disponível em: < [http://www.nytimes.com/2004/11/09/arts/design/09whit.html?pagewanted=1&\\_r=2](http://www.nytimes.com/2004/11/09/arts/design/09whit.html?pagewanted=1&_r=2)>.

condiz com a proposta original do museu, que causou certo constrangimento na sociedade nova-iorquina na época de sua construção com a audácia de sua forma escura, de zigurate invertido. A tentativa de atualizar a irreverência de Breuer não foi aceita, e assim diagnosticada por Koolhaas: *“Misidentified as an alien, the Whitney extension was a native New Yorker: shaped by zoning laws, surrounded by Landmarks, killed by conservatism.”*<sup>92</sup>

### Forma

Na proposta para o Whitney Museum, a manutenção dos edifícios históricos reduziria significativamente a área de projeção (*footprint*) para a ampliação, ‘exigindo’ o crescimento vertical do novo prédio para alcançar o dobro da área existente. Assim, a forma da ampliação sobe como uma grande nuvem de fumaça resultante de uma explosão no interior do quarteirão, pairando sobre os prédios existentes, tornando-se mais regular e lisa em sua parte superior como que por efeito das correntes de ar mais altas e frias. Apesar de sua impactante forma informal, mantém-se dentro do envelope determinado pelos recuos e gabaritos e sorrateiramente escapa de críticas de primeira-mão: está recuado com relação à fachada do quarteirão e não é o prédio mais alto da quadra.

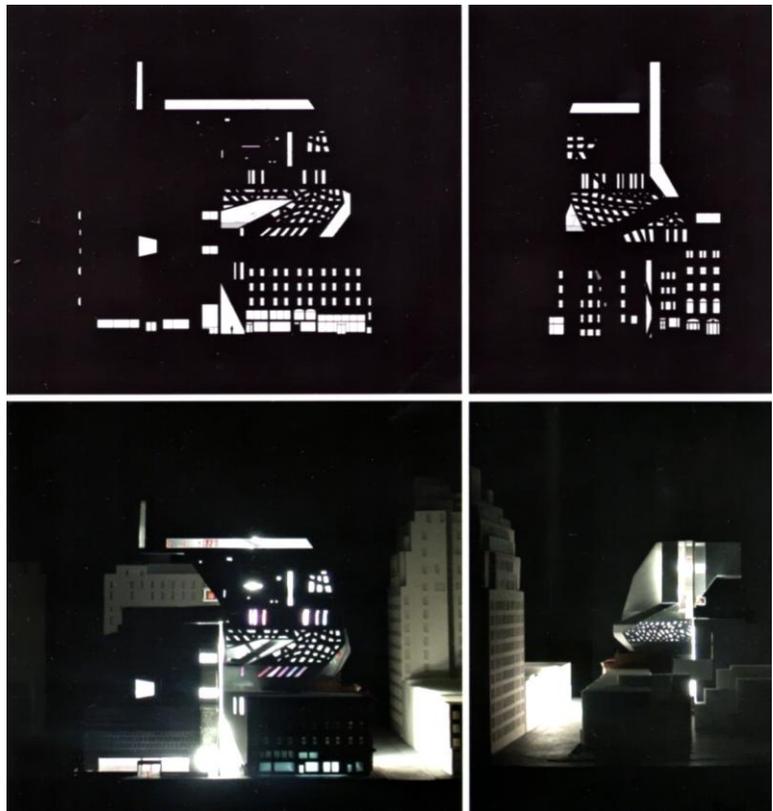


fig.82. MARTINS, P. Explosão.

---

<sup>92</sup> “Erroneamente identificada como um *alien*, a extensão da Whitney foi um Nova-iorquino nato: modelada por leis de zoneamento, rodeada por prédios históricos, morta pelo conservadorismo.”. KOOLHAAS, Rem. NeWhitney. *Content Magazine*, p. 217. Trad. da autora.

As aberturas do novo edifício propõem uma continuidade distorcida do padrão regular das janelas do edifício histórico, que à noite acendem como projeção das luzes do trânsito da cidade através das janelas, conseguindo manter o movimento do prédio, visível à luz do dia, também à noite.



### Programa

fig. 83. KOOLHAAS, R. Ampliação do Whitney Museum, efeito noturno.

Para Koolhaas (2004, p. 254), o museu contemporâneo significa conteúdo: “Não mais um espaço intimista para a contemplação da arte, o museu tornou-se um centro de devoção à idéia e à experiência de cultura...”. Assim, além de salas e galerias com vários formatos, pés-direitos, aberturas, visuais e alternativas de circulação proporcionadas pela forma irregular da ampliação que explora a congestão espacial, são propostos os espaços “Experience”- espaços preferidos pelos artistas como os lugares mais interessantes para expor seus trabalhos: saguões de entrada e distribuição, restaurantes, cafés, livrarias, lojas, bibliotecas:

As galerias são exclusivas para a exposição de arte. São flexivelmente genéricas, permitindo as reconfigurações necessárias para a troca de exposições. Nos espaços “Experience” a coleção permanente poderia se infiltrar em outras áreas além das exclusivamente designadas a elas, estendendo o estético até as

partes mais prosaicas do museu, devolvendo à arte sua aura e onipresença (KOOLHAAS, 2006, p. 239).

Desta maneira, seriam garantidos *status* e fluxo de visitantes às áreas secundárias de um museu - áreas de fluxo, troca, contato, onde a experiência metropolitana acontece, longe das áreas isoladas para contemplação. A inserção da relação entre obra de arte e homem contemporâneo mediada pelo museu na experiência cultural metropolitana também prevê, na visão do arquiteto (2004, p.255), o ato da compra como qualificador da visita ao museu: a compra de um souvenir representa um troféu, uma prova de que você realmente esteve lá, complementando o ato de ter visto, ter estado presente. Aqui Koolhaas abraça a idéia da cultura como mercadoria para subvertê-la em favor da arte e da arquitetura: assim integrado ao sistema econômico e à dinâmica cultural o museu, como uma experiência cultural, permanece presente, atuante, interessante, rentável, sedutor. A ponto de ser escolhido como local para casamentos e recepções privadas<sup>93</sup>, de tão conectado à realidade cotidiana da sociedade metropolitana.

### Relação entre forma e programa

Cortés (2006, p. 23) aceita a forma peculiar da ampliação como resposta à grande extensão das condições contextuais e programáticas a serem resolvidas. A descontinuidade entre os andares, estratégia característica de lojas de departamentos, tornou complexa a distribuição das atividades entre os doze andares heterogêneos. Para



fig. 84. KOOLHAAS, R. Ampliação do Whitney Museum, diferenciação do espaço interno.

<sup>93</sup> Notícia do New York Times de 2/4/2003, citado em KOOLHAAS, Rem. Museum: Content. **Content Magazine**, p. 255.

garantir o grande fluxo de visitantes foram propostas escadas rolantes gigantes, capazes de conectar até quatro andares.

A originalidade de Koolhaas (como teórico e arquiteto) é que seu trabalho não apenas glorifica a diferenciação no sentido convencional da ideologia pluralista: ao invés disso, ele insiste na relação entre esta aleatoriedade e a liberdade e a presença de alguma forma rígida, inumana, variada, que possibilite a diferenciação do que acontece ao seu redor. (...) É muito interessante que os prédios de Koolhaas realmente projetam a combinação da lei e da liberdade que parece ser característica do presente... essa combinação interessante é muito diferente do autoritarismo de uma corporação antiga ou uma sociedade planejada (...) (JAMESON, 1992, p. 33)<sup>94</sup>.

Formas informais igualmente complexas e agressivas do mesmo escritório foram logo em seguida construídas em cidades menos cosmopolitas que Nova York, como a CCTV (2002) em Pequim, a Biblioteca Pública (2004) de Seattle e a Casa da Música (2005) no Porto. Todos esses projetos, mesmo longe da unanimidade, foram bem aceitos por usuários e crítica, e a metodologia empregada foi a mesma: formas informais como envelopes a conter a alta complexidade dos programas, multiplicando a interface entre usuários, edifício e contexto por meio da variedade espacial e



fig. 85. KOOLHAAS, R. Ampliação do Whitney Museum, montagem fotográfica.

---

<sup>94</sup> Citado no texto "Freedom and Law" de Juan Antonio Cortés. In: **El Croquis OMAAMO (I)**, 2006, p. 29. Tradução da autora.

seus desdobramentos (visuais, de conforto, de uso) e da reconfiguração da paisagem local.

Talvez tenha sido a combinação de três formas fortes em uma mesma proposta. Talvez tenha sido realmente a proximidade dos ataques terroristas e a forma que evoca uma explosão. Mas aqui, como colocado pelo articulista do New York Times, a proposta “ímpetuosa, divertida e bizarra de Koolhaas foi muito para o Whitney engolir.”<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> “(...) a bold composition of faceted concrete forms that loomed over the Whitney as if it were about to devour it - was brash, playful and bizarre. It was too much for the Whitney to swallow.” OUROUSSOFF, Nicolai. Whitney's New Plan: A Respectful Approach. **The New York Times**, 9/11/2004. Acesso em jan. 2011. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2004/11/09/arts/design/09whit.html?pagewanted=1&\\_r=2](http://www.nytimes.com/2004/11/09/arts/design/09whit.html?pagewanted=1&_r=2)>.

## RESIDÊNCIA M.M.

### informações

arquitetura : ANDRADE MORETTIN

cliente : MAURÍCIO MORATO

ano : 2003

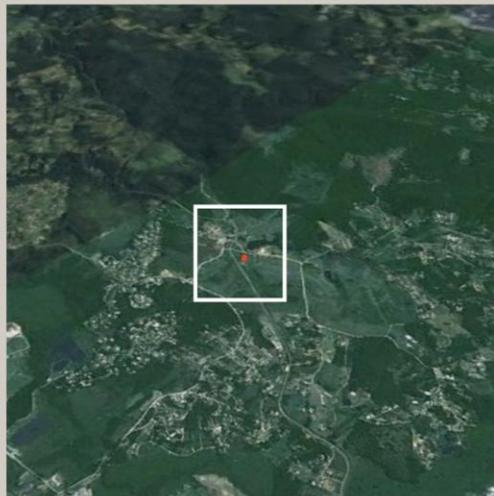
local : SÃO ROQUE, SP, BRASIL

programa : RESIDÊNCIA

área : 400 m<sup>2</sup>

status : CONSTRUÍDO

equipe : Vinícius Andrade, Marcelo Morettin,  
Alexandre Mirandez, Jens Brinkmann.



situação

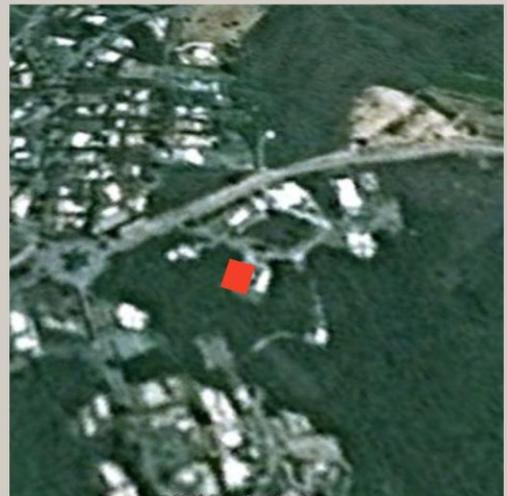
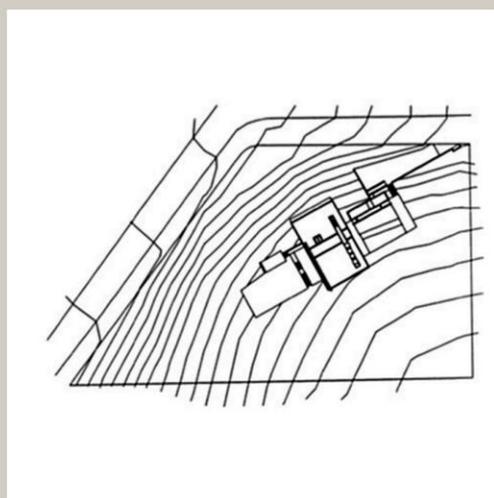


imagem aérea do entorno



implantação



volumetria

## 5.4 Residência M.M.

### Contextualização

Composto por Vinicius Andrade (FAU USP 1992) e Marcelo Morettin (FAU USP 1991), o escritório tem ocupado lugar de destaque na produção contemporânea brasileira por sua participação em concursos e realização de projetos institucionais e residenciais premiados e publicados em importantes revistas especializadas. Foi incluído no livro “Coletivo”, de 2006, que comenta o trabalho de arquitetos formados pela FAU USP na cena contemporânea, analisando suas relações com a herança moderna e a escola paulista. Segundo Ana Vaz Milheiro (NOBRE et al. 2006, p. 89), esse grupo de arquitetos se reúne em torno “da tomada de uma consciência histórica – a de que é necessário recusar a “crise””. Guilherme Wisnik (NOBRE et al. 2006, p. 178) destaca, no trabalho da dupla de arquitetos:

Os seus partidos se afirmam nitidamente, embora quase sempre sem “desenho”. Essa característica, apesar de mostrar-se como uma especificidade da dupla, está evidentemente próxima dos “arranjos programáticos” de Rem Koolhaas e do amparo à “imprevisibilidade da vida” de Mendes da Rocha (...).

### Programa

A residência Maurício Morato (M.M.) foi concluída em 2003, com 400 m<sup>2</sup>, em um terreno densamente arborizado em forma de anfiteatro. Já foi mencionada<sup>96</sup> a relação entre sua implantação, espalhada em uma plataforma de forma a valorizar a topografia, e a implantação da Casa em Bordeaux (1994 -1998) de Koolhaas, mas as relações vão além: o programa, dividido em “regiões distintas de uso,”<sup>97</sup> com um subsolo semienterrado com formas

---

<sup>96</sup> MILHEIRO, Ana Vaz. Coletivo: A invenção do Clássico. In: NOBRE et al. **Coletivo – 36 Projetos de Arquitetura Paulista Contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 94.

<sup>97</sup> Memorial do projeto no site do escritório. Consultado em jan. 2011. Disponível em:

livres que escapam da projeção do volume principal; o andar térreo aberto e transparente, cortado pelo volume da circulação (elevador na casa em Bordeaux e caixa de escada na casa M.M.); o andar superior em forma de caixa com as suítes; a viga exagerada – vierendel, enorme, na casa em Bordeaux; vermelha, amarrada com o pilar na casa M.M. - valorizando a tecnologia da construção.

A *villa* contemporânea da família que quer fugir do centro urbano espalha-se na paisagem como que ampliando as superfícies de contato com a natureza, a procura de mais sol e sombras, mais visuais e ângulos, mais ambientes que permitam desfrutar ambas simultaneamente: arquitetura e natureza.

fig. 89. ANDRADE MORETTIN. Casa M.M.,  
vista frontal.



fig. 90. KOOLHAAS, R. Casa em Bordeaux,  
vista frontal.

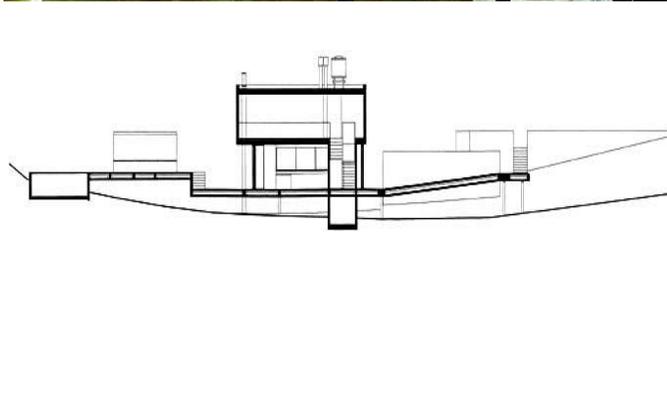


fig. 88. ANDRADE MORETTIN. Casa M.M., corte.

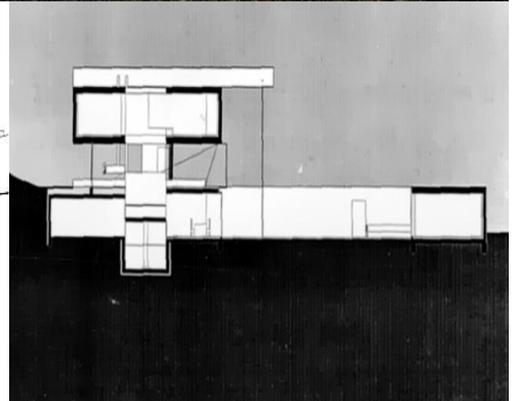


fig. 87. KOOLHAAS, R. Casa em Bordeaux,  
corte transversal.

< [http://www.andrademorettin.com.br/site\\_pop.html](http://www.andrademorettin.com.br/site_pop.html) >.

## Forma

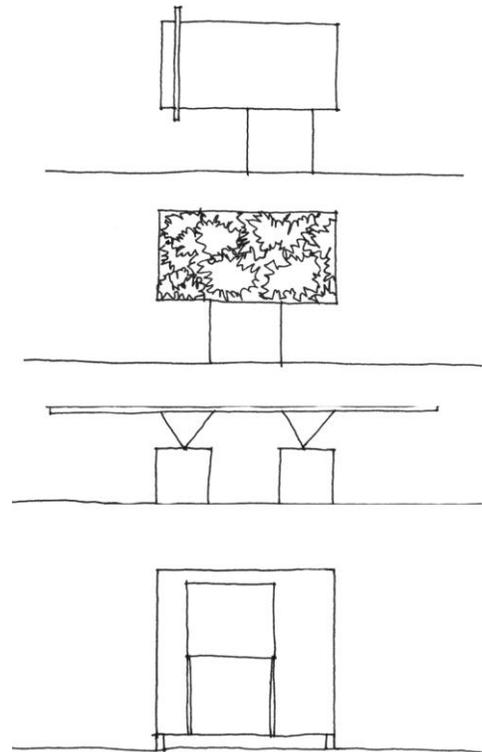


fig.91. MARTINS, P. Metáfora da árvore nas residências: MM, São Paulo, Avaré e Ubatuba.

Já desenvolvendo linguagem própria, a imagem da árvore frequentemente mencionada nos memoriais de projeto do escritório Andrade Morettin, se traduz no volume superior suspenso, definido, a sombrear a área de convívio, quase sempre tomada pela sala de estar e jantar. Essa referência pode ser vista adaptada em vários projetos: na Casa M.M., na Casa em Ubatuba (2007), na Residência em Avaré (2009) e na Casa em São Paulo, de 2010, comentada a seguir:

“Esse volume é como uma árvore que sombreia a área mais usada da residência”, compara Andrade. A idéia é reforçada por dois motivos. Em primeiro lugar, pelo fechamento externo da pele dupla, que simula uma espécie de camuflagem de folhas através de uma serigrafia com padrão desenvolvido pelo escritório. (...) A idéia da árvore também é fortalecida pela transparência longitudinal do espaço principal da casa, no piso inferior.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> SERAPIÃO, Fernando. Revista **PROJETODESIGN**, Edição 363, Maio de 2010.

Ao mesmo tempo em que trabalha questões da técnica desenvolvendo a tradição paulista do “expressionismo tecnológico”, o escritório promove a inclusão da produção brasileira na discussão maior sobre a relação entre o local e o global, através do cruzamento frequente de referências de exemplos internacionais e de sua produção brasileira (MILHEIRO, A.V. In NOBRE et al., 2006, p. 94).

Na Casa M.M., especificamente, o exercício da metodologia que pressupõe a ruptura entre forma e função permaneceu atrelado à linguagem da arquitetura paulista, como um comentário paulista de um exemplo europeu. Em obras mais recentes, como a Casa em Ubatuba (2007), é possível que contingências como o orçamento e o contexto de praia tenham guiado o processo de projeto para questões essencialmente programáticas, por meio das quais, aí sim, foi discutida a possibilidade de uma linguagem própria: a idéia da configuração do programa em forma de árvore a sombrear a área de estar.

#### Relação entre forma e programa

Wisnik (NOBRE et al. p. 178) pontua “a irreverência formal que se dá no agenciamento dos recursos, e não na plástica ou apego à dimensão construtiva”, em exemplos como essa “estrutura parasita” da viga-pendural da casa em São Roque. Aqui percebemos o efeito de uma metodologia de projeto que pressupõe a desconexão entre forma e função: os vários ambientes/formas, livres de qualquer arranjo representacional, associam-se livremente de acordo com a espacialidade desejada, sempre negociada com o programa a ser dominado. E este procedimento estende-se por todos os detalhes da obra – um elemento estrutural, um elevador, a garagem, o sistema de vedação, etc. Em uma obra como a casa M.M., que parte de um vocabulário moderno de materiais e espacialidades, detalhes como a viga pendural vermelha tornam-se emblemáticos, e à primeira vista um tanto quanto chocantes, como que descontextualizados, logo tornando-se índice da mudança metodológica. Outro exemplo de aplicação dessa “estrutura parasita” pelos mesmos arquitetos é o móvel metálico instalado no

apartamento do Edifício Prudência de Rino Levi (1950) em São Paulo. Neste projeto (2001), a escala da estrutura metálica que atravessa todo o apartamento, que está de acordo com a escala do ambiente, estabelece um diálogo por meio do contraste que reverencia o projeto moderno.



fig. 92. ANDRADE MORETTIN. Reforma de apartamento no Edifício Prudência.

Já nos projetos de Koolhaas, onde as formas e soluções espaciais passaram por vários níveis de retrabalho, como por exemplo na casa em Bordeaux, a enorme viga vierendel que avança além da casa não se destaca tanto, apesar de seu tamanho – é apenas mais um elemento deslocado dentre muitos outros presentes na casa. Outro exemplo de deslocamento como índice do método de projeto é a piscina no teto da Villa Dall’Ava, de Koolhaas (1991), se considerarmos este projeto como uma releitura da Villa Savoye, de Le Corbusier (1929 – 31).

## NOVA SEDE DO SEBRAE

### informações

arquitetura : GRUPO SP  
cliente : SEBRAE  
ano : 2010  
local : BRASÍLIA, DF, BRASIL  
programa : SEDE ADMINISTRATIVA  
área : 25.000 m<sup>2</sup>  
status : CONSTRUÍDO

equipe : Alvaro Puntoni, Jonathan Davies,  
João Sodré, Luciano Margotto, André Nunes,  
Rafael Murolo, Julia Valiengo, Isabel Nassif.



situação

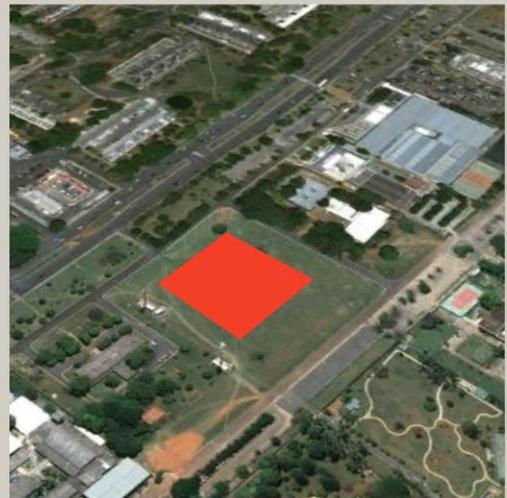
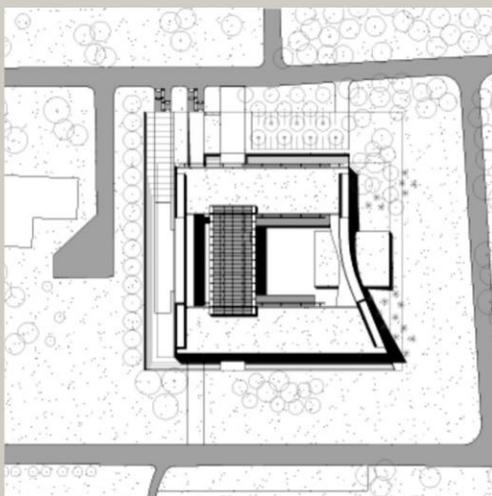


imagem aérea do entorno



implantação



volumetria

## 5.5 Nova Sede do SEBRAE

### Contextualização

Alvaro Puntoni (FAU USP 1987) e Luciano Margotto (FAU USP 1988) também participam do livro “Coletivo”. Da associação entre Puntoni e Ângelo Bucci no escritório SPBR, se destaca o Primeiro Prêmio no Concurso Nacional para o Pavilhão do Brasil na Expo'92 em Sevilha (1991). Puntoni mantém atualmente o escritório Grupo SP, em São Paulo, que ele diz não ser “um escritório tradicional com um núcleo rígido e fechado, mas uma organização flexível que admite colaborações e parcerias conforme o trabalho a ser desenvolvido”.<sup>99</sup>

A nova sede do Sebrae foi objeto de concurso nacional organizado pelo IAB - DF em 2008. Sua construção foi iniciada em setembro deste mesmo ano e concluída em 2010, tendo sido eleita a melhor obra de arquitetura do país em 2010 pela Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA)<sup>100</sup> que, pela primeira vez em seus mais de 50 anos de história, incluiu a categoria Arquitetura em sua premiação anual. Foi destacada por membro do júri a importância de uma premiação para arquitetura desvinculada de entidades de classe como IAB ou sindicato, divulgando e legitimando a arquitetura enquanto obra de arte no meio social.<sup>101</sup> Este fato adquire especial importância nesta tese, que analisa o processo de aproximação da arquitetura

---

<sup>99</sup> Site do Grupo SP. Disponível em <<http://gruposp.arq.br/>>. Consultado em jan. 2011.

<sup>100</sup> “Para o arquiteto Abílio Guerra, um dos membros do júri, o projeto da sede do Sebrae se destacou especialmente pela releitura do modo contemporâneo das concepções arquitetônicas que fundaram Brasília. “O projeto destaca-se pela qualidade formal, espacial e construtiva. O edifício se destaca do solo por pilares, como o fazem os melhores edifícios modernos do Plano Piloto. Entretanto, o edifício continua descendo, como em direção ao lago (Paranoá), transformando o nível da entrada em um mirante. As duas empenas laterais enfatizam a abertura para a paisagem. Toda essa transparência é discreta, restrita a uma seção horizontal do volume a partir do nível de entrada e convive com um espaço central que remete à interioridade dos pátios. Trata-se de um exemplo positivo de projeto escolhido por concurso que chega a um bom termo”, diz o arquiteto”. Membros do Júri: Abílio Guerra, Fernando Serapião, Guilherme Wisnick e Renato L. Sobral Anelli. **Agência Sebrae de Notícias**. Acessado em: jan. 2011. Disponível em: <<http://www.df.agenciasebrae.com.br/noticia.kmf?canal=673&cod=11174657&indice=10>>.

<sup>101</sup> *Ibid.* Acessado em jan. 2011. Disponível em: <<http://www.df.agenciasebrae.com.br/noticia.kmf?canal=673&cod=11174657&indice=10>>.

da realidade da cidade como objetivo maior da arquitetura contemporânea brasileira e internacional.

Ana Vaz Milheiro (NOBRE et al., 2006, p. 95) analisa o desenvolvimento de um discurso plástico no trabalho de Puntoni como proposta alternativa às imagens prontas herdadas da arquitetura paulista, na busca por uma “artisticidade” brasileira de raiz mais genérica”, no trabalho destacado como o mais formalista do grupo “Coletivo” (na época associado a Angelo Bucci). Assim, podemos entender que a característica a ser ultrapassada pelo trabalho da dupla seja o “ascetismo e a abstração” da arquitetura paulista (MILHEIRO, A. V. In: NOBRE et al., 2006, p. 95), em favor do desenvolvimento de “uma forma brasileira” que tenha, ao mesmo tempo, uma raiz genérica. Durante o desenvolvimento deste trabalho, pudemos observar que a tendência contemporânea de valorização do processo de projeto, de sua estratégia em detrimento do objeto em si, tem levado a formas pragmáticas - portanto menos ‘artísticas’, e a formas informais - portanto menos genéricas.



fig. 94. BUCCI, A. Casa em Ubatuba, foto e maquete.

A julgar pela devoção ao espaço moderno de Brasília<sup>102</sup> e pelas citações poéticas presentes em seus memoriais, essa forma brasileira seria o desenvolvimento de uma forma

---

<sup>102</sup> Ver memoriais dos concursos para o CONFEA e para o SEBRAE no site <<http://gruposp.arq.br/>>. Consultado em jan. 2011.

artística *a la* Niemeyer, e não a forma abstrata de Paulo Mendes da Rocha. Exemplo deste direcionamento pode ser visto na Casa de Ubatuba de Angelo Bucci (2007-2009), onde a leveza das caixas transparentes que comportam o programa é ofuscada pela eloquência da estrutura de concreto artisticamente trabalhada, inclusive nos seus efeitos de sombra. Mesmo mantendo o partido que valoriza a estrutura a suspender a casa, a tendência contemporânea para esse projeto seria, contrariamente, manter a estrutura o mais neutra possível e valorizar o movimento gerado pelo funcionamento do programa através das transparências – atitude menos estética e mais ética. Ética, segundo o argumento desenvolvido neste trabalho e discutido no capítulo 4, por colocar o arquiteto menos como artista e mais como facilitador da construção do cotidiano. Neste projeto a abstração da arquitetura paulista é quebrada, mas retorna, de certa maneira, à arquitetura moderna de autor dos anos 1950 no Brasil. Portanto permanece para ser conferida a possibilidade sugerida por Ana Vaz Milheiro de uma forma “artisticamente brasileira de raiz genérica”.

### Forma

Brasília de Lúcio Costa é a única cidade brasileira cujo desenho não está condicionado à figura do lote. Essa também é uma razão pela qual o chão de Brasília oferece tanta beleza e generosidade”<sup>103</sup>.

Este conceito de “chão de Brasília” é decisivo para o partido da proposta, justificando os dois térreos, a fluidez espacial e visual através da continuidade de pisos e rampas e do eixo rua/lago envidraçado. Mas, essa referência é parte do memorial de outro projeto do grupo para Brasília, de 1999 – a proposta para o concurso da sede do CONFEA. As semelhanças comprovam, além do partido para edifícios deste porte, a importância da construção do solo através da continuidade do térreo em projetos para a cidade no trabalho do grupo.

---

<sup>103</sup> Memorial do projeto para a sede do CONFEA. *Ibid.*

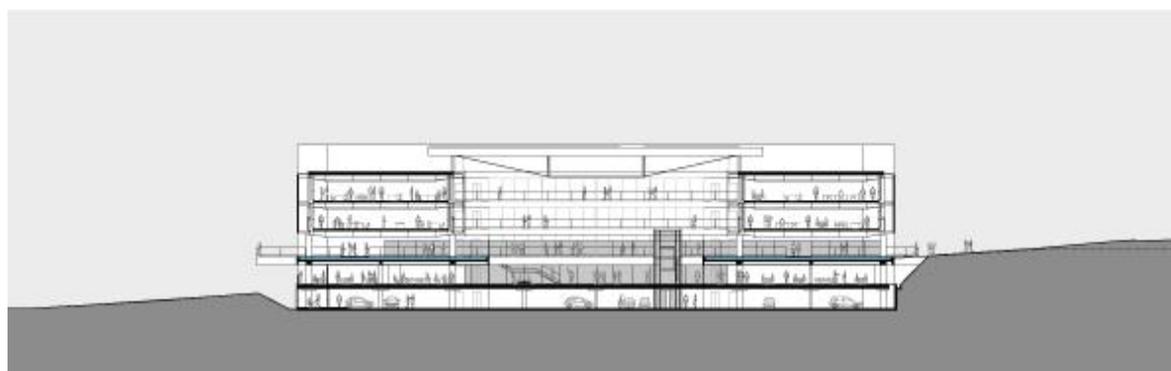
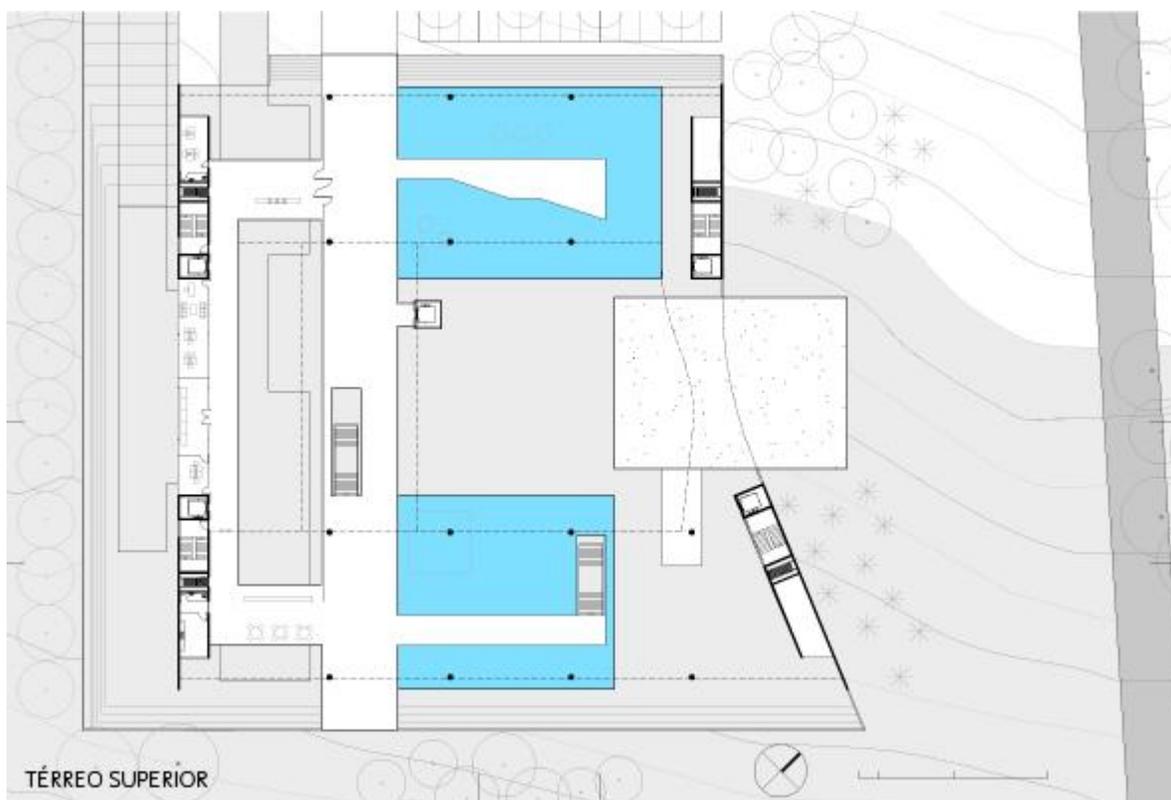
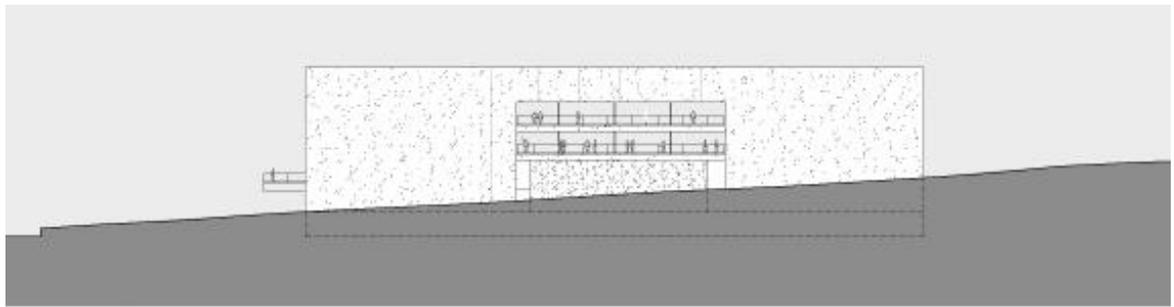
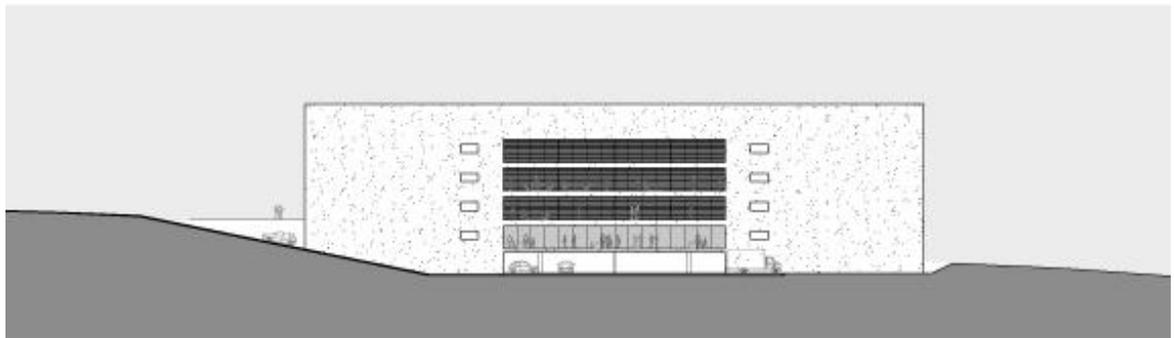


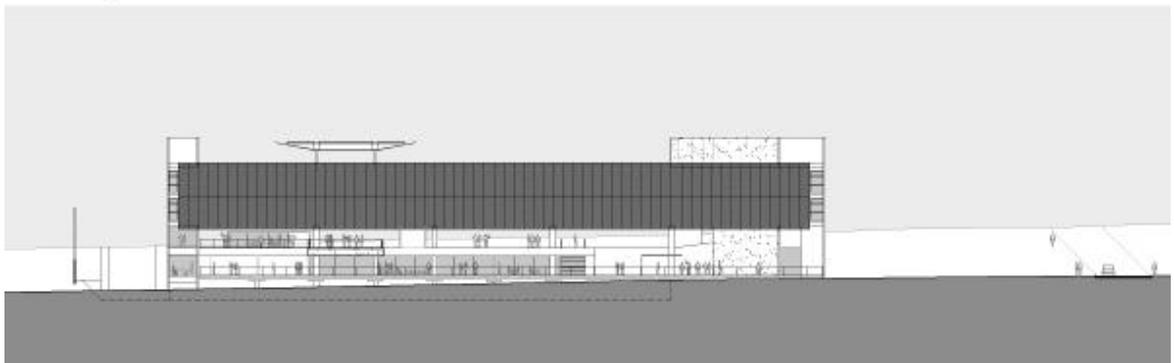
fig. 95. GRUPO SP. Nova Sede do Sebrae, planta térreo superior e cortes



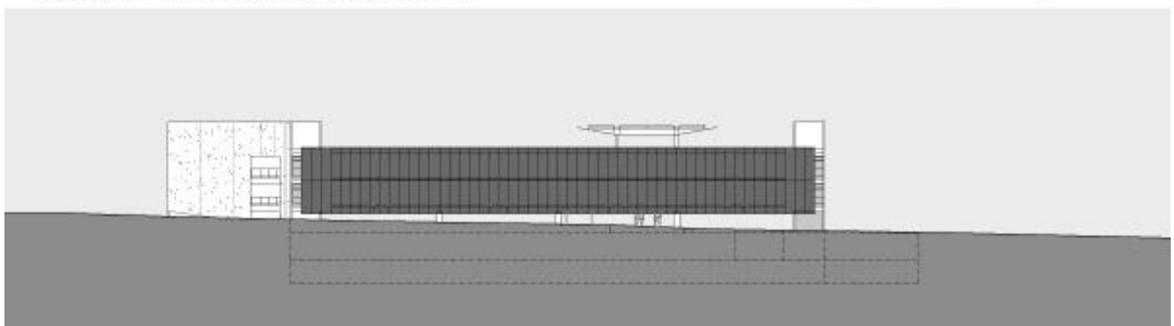
ELEVAÇÃO · VIA PARALELA L2 SUL



ELEVAÇÃO · CASTELO SUDOESTE



ELEVAÇÃO · VIA SETOR DE EMBAIXADAS SUL



ELEVAÇÃO · VIA PARALELA L2 SUL



fig. 96. GRUPO SP. Nova Sede do Sebrae, elevações.

Para fundamentar o projeto para a sede do SEBRAE, os arquitetos escolheram um trecho de Borges: “Pátio, céu canalizado. O pátio é o declive pelo qual se derrama o céu na casa”, imagem que foi seguida à risca no projeto. O grande pátio central descoberto traz a memória de espacialidades interioranas de casas e escolas, apropriadas ao caráter público almejado pela instituição. Diferentemente de edifícios com pátios centrais cobertos, como o da FAU USP, de caráter mais ‘egocêntrico’, onde o pátio coberto funciona também como possibilidade de distanciamento necessário para a compreensão e contemplação do próprio edifício. A escolha pela valorização do interior do edifício em detrimento de seu exterior indica a negação da “livre e desimpedida espacialidade idealizada pelo projeto moderno”, quando “a disponibilidade característica do espaço exterior é tragada para dentro do edifício”, como analisa Kamita (2000, p. 29). Esta prática, seguindo o argumento de Kamita, afasta o projeto de uma “franca exterioridade da forma” e, por consequência, de Niemeyer.



fig. 97. GRUPO SP. Nova Sede do Sebrae, foto.

A transparência, a continuidade do chão, a altura relativamente baixa, a leve curva que “cede parte do terreno ao público”, quebram a relação palácio/paisagem dos prédios de Niemeyer em Brasília, atualizando, renovando o caráter público da cidade. Isto acontece por meio da fluidez espacial proporcionada pelo chão que continua livre sob a construção: no mínimo, o edifício oferece sombra no caminho da rua até o lago. Mas sua forma não constitui um envelope, como os caracterizados ao longo deste trabalho. Diferentemente dos envelopes informais deformados por arranjos espaciais internos como na Biblioteca de Seattle (OMA), ou os envelopes pragmáticos que comprimem os ambientes criando espacialidades internas complexas como na Casa Dupla (MVRDV), na sede do SEBRAE as quatro elevações quebram a continuidade de um possível envelope ao manter relações individualizadas entre o interior e o exterior. Em pares opostos, mas mantendo suas especificidades, as elevações reforçam o

caráter permeável do partido que enfatiza o caminho da rua até o lago através do pátio central: as elevações para a rua e para o lago são transparentes, e as laterais, opostas, são opacas, paredes de concreto recortadas com grandes janelas.

### Programa

A nova Sede do SEBRAE conta com 25.000 m<sup>2</sup> de área construída que, apesar de distribuída em sete andares, não ultrapassa 9,5 metros de altura, como manda a norma de Brasília. O programa foi espalhado pela construção, resultado do partido que não busca um edifício, mas “um conjunto arquitetônico com: 1) ênfase na espacialidade interna, objetivando a integração dos usuários, assim como da paisagem construída e natural; 2) máxima flexibilidade para a organização dos escritórios”. Assim, nos térreos inferior e superior encontram-se as funções coletivas, as atividades que por vezes recebem colaboradores ou público externo, o Centro de Formação e Treinamento e restaurantes. Estes espaços estão organizados em volta do pátio interno, que conta ainda com um auditório. As funções administrativas estão concentradas nos pavimentos superiores. No subsolo estão organizadas, em um único pavimento, a garagem e atividades relacionadas à manutenção predial.

### Relação entre forma e programa

O sucesso, socialmente reconhecido, do projeto para o SEBRAE como obra arquitetônica em sintonia com a discussão contemporânea, pressupõe a dissociação entre forma e função através do vocabulário moderno retrabalhado (e aqui desafiado pela cidade moderna por excelência). Esse retrabalho acontece por meio da busca pela transparência, fluidez, conforto, interesse (relação edifício/cidade e relação edifício/rua), responsabilidade ambiental e exequibilidade econômica.

A discussão ocorre em torno da idéia de um edifício público na cidade de Brasília que busca quebrar seu *status* de objeto moderno na paisagem por meio da valorização de seu espaço interno e das múltiplas conexões possibilitadas através dele. Como contingência valorizada, há a busca pela “máxima flexibilidade de organização e ótima performance ambiental e econômica”<sup>104</sup> para transformar a forma moderna, ou a forma paulista moderna, em forma contemporânea. Trata-se de uma obra que recoloca o arquiteto como figura indispensável para a construção da cidade contemporânea.

### 5.6 Considerações finais

A comparação proposta aqui entre as arquiteturas contemporâneas européia e paulista conclui que sim, elas estão em sintonia na busca por um maior engajamento entre arquitetura e realidade das cidades. Nos dois contextos, metodologias que pressupõem a separação entre forma e função são empregadas.

Consideremos aqui duas realidades distintas:

- A realidade de um arquiteto holandês, acostumado com a escassez de território, historicamente forçado a inventar novas possibilidades de construção, totalmente imerso na economia capitalista, perseguido pelas incertezas culturais e ambientais de um continente velho, contexto que o leva a propostas ousadas e radicais, porém com controle de seu impacto na cidade e na sociedade;

- A realidade de arquitetos paulistas, em um país continental, acostumados com a abundância de terras e de recursos naturais, com grandes diferenças sociais e a convivência entre práticas artesanais e tecnologias de ponta, a testemunhar a luta histórica pela construção

---

<sup>104</sup> Memorial do projeto para a nova sede do SEBRAE. Disponível em: <<http://gruposp.arq.br/>> Acessado em: jan. 2011.

de uma cultura nacional autônoma, contexto que os leva a propostas que respeitam o conhecimento adquirido ao longo de sua história ao mesmo tempo em que os abrem para idéias e teorias estrangeiras, adequando tecnologias de construção e, sobretudo propondo alternativas de vida social através da arquitetura.

Apesar das realidades distintas, o objetivo de adequação à elas permanece e a prática é enriquecida por diferentes experiências e soluções, na busca por uma arquitetura mais presente e atuante na sociedade globalizada.

Mas faz-se necessário pontuar algumas diferenças, partindo do pressuposto que, tanto a arquitetura paulista quanto a européia, neste trabalho representadas pelos exemplos analisados, encontram-se alinhadas frente ao desafio de buscar uma arquitetura engajada com a realidade das cidades contemporâneas usando ferramentas próprias da arquitetura.

Se o engajamento com a realidade de Koolhaas se dá através da subversão do sistema capitalista que seus projetos costumam considerar, sua arquitetura/produto é e precisa ser radical, inovadora, desafiante: um acontecimento contemporâneo. Para não ser descartado como produto passageiro de marketing, escreve volumosos livros teóricos nos quais, apesar da linguagem caótica e sedutora pela profusão de ilustrações, fotos e esquemas, revela conhecimento do sistema cultural, amparado por análises econômicas, filosóficas, comportamentais e políticas. Para a realização dos projetos, conta com a Ove Arup, renomada firma de engenharia estrutural inglesa responsável pela construção da maioria de suas obras, aparentemente compartilhando os mesmos interesses conceituais.

No caso da arquitetura paulista, seu engajamento se dá de forma menos vistosa. Segundo Milheiro (NOBRE et al., 2006, p. 93), “a autonomia da perspectiva brasileira em relação a (esta) leitura internacional demonstra a vitalidade de uma cultura enraizada, cujo desígnio progressista garantiu à arquitetura realizada no país uma cômoda independência face aos

movimentos europeus e, até, norte-americanos”. O lado ruim desta condição talvez seja a comodidade da situação brasileira, que pode eventualmente ser tomada como legitimidade, imediatamente retrocedendo em seu processo de desenvolvimento. Afinal, como citado anteriormente, Lina Bo Bardi já dizia nos 1950: “É preciso ver, na arquitetura dos outros, o desenvolvimento da Arquitetura em geral”.

Há uma ausência generalizada de publicações sobre teorias da arquitetura brasileira contemporânea a partir da década de 1990. Não existe uma cultura brasileira de arquitetos teóricos. A principal fonte de material escrito são os memoriais de projeto, cada vez mais curtos e escassos, e textos críticos sobre a produção disponível. Essa ausência colabora com a falta de auto-reflexão necessária para a construção de teorias essencialmente brasileiras; colabora com a dissolução da teoria induzida pela prática através da apropriação indiscriminada dos conceitos; incentiva a idéia de que a obra construída se basta, justificando oportunismos que desfiguram conceitos estabelecidos e impossibilitam a construção de um corpo de conhecimento e de crítica especializada.

A característica recente da arquitetura paulista de agrupar-se em coletivos que pretendem ultrapassar a concepção moderna de autoria (NOBRE et al., 2006, p. 21) em favor da ênfase na arquitetura como processo, evidencia uma postura ética sintonizada com a tendência internacional. Por outro lado, configura-se como um atraso na responsabilidade da autoria, contribuindo para a lentidão do processo de emancipação cultural.

Seria preciso dizer que uma rigorosa crítica do projeto moderno nunca chegou a ser propriamente experimentada pelo meio arquitetônico brasileiro. A impressão que se tem é a de que, aqui, a extrema autoconfiança e o reconhecimento público obtido pela primeira geração de modernistas acabaram por abafar o questionamento desencadeado noutras frentes com a expansão da crise dos ideais do movimento moderno, tais como foram formulados em torno dos anos 1920. Diferentemente da França, por exemplo,

que se viu forçada a enfrentar sua própria maturação após enlutar-se com a morte de seu patriarca em meados da década de 1960, aqui a presença atuante dos prógonos modernos em pleno final de século, se enriqueceu a experiência moderna no país, por outro lado tornou-se quase uma ameaça para qualquer tipo de emancipação. Donde a questão que tendeu a se desenhar entre nossos arquitetos mais moços em torno do final do século: como fazer arquitetura no Brasil sem viver à sombra desses personagens, ou rebelar-se contra eles (NOBRE, A. L. In: NOBRE et al., 2006, p. 20-21).

Quanto à técnica construtiva, a arquitetura paulista se divide entre a confiança de uma tecnologia estabelecida do concreto armado e a artesanidade e informalidade do canteiro de obras comum, combinação desastrosa que gera sérios empecilhos ao urgente processo de responsabilidade ambiental e sustentabilidade da construção. Também dá brechas ao questionamento sobre a pertinência de uma proximidade tão grande entre uma tecnologia de construção herdada e uma metodologia específica de projeto.

E concluindo com as palavras de Ana Luiza Nobre (NOBRE et al., 2006, p. 26):

Talvez não sejam a princípio atraentes esses projetos, e certamente eles estão longe de serem vistosos ou monumentais. Mas, assim como a cidade onde se encontram enraizados, eles vão aos poucos se abrindo e cativando aqueles que se dispõem a experimentá-los. Até que, ao final da amostra, ficamos com a urgência dessa arquitetura; e, mais, do conteúdo de dignidade que nela permanece latente.

É inegável a defasagem entre a teoria europeia e a brasileira, que se manifesta de forma mais radical na impossibilidade de uma comparação direta entre bibliografias, do que entre exemplos construídos propriamente ditos. Apesar da disparidade quantitativa de boas obras brasileiras em relação aos exemplos europeus, o prestígio da arquitetura brasileira, para o

bem ou para o mal, vem garantindo sua posição enquanto produtora de exemplos de qualidade cada vez mais presentes nas publicações especializadas, incentivando a consolidação de uma teoria arquitetônica brasileira capaz de confrontar em igualdade de condição as teorias européias e americanas.



## CONCLUSÃO

O objetivo dos projetos analisados nesta pesquisa é entender os processos de fragmentação e homogeneização das metrópoles contemporâneas, tanto aqueles cuja estranheza da forma informal choca por desafiar as tipologias estabelecidas, quanto aqueles que investem na alta complexidade dos interiores propondo *a universe in a box*, extravasando informação através de envelopes/peles supostamente tecnológicos. Na base dessas propostas arquitetônicas está uma atitude pragmática de aceitação da realidade que, longe de ser complacente, busca subverter os processos dominantes estabelecidos por meio da mudança no foco de sua ação: a preocupação com as características formais do objeto é substituída pela multiplicidade de experiências geradas pelo acontecimento arquitetônico e sua proposta espacial, gerada a partir de determinantes contextuais, sensoriais e programáticos, dentre outros. Esta proposta mostrou-se poderosa em evidenciar o alcance da arquitetura enquanto agente de comunicação multidimensional entre o usuário, seu contexto e o sistema cultural. Seu processo de construção substitui definitivamente a representação pela operação, tirando dessa maneira o usuário da condição de leitor para a condição de ator no espaço.

Este é o resultado do longo processo de ruptura entre forma e função verificado, como vimos, com as primeiras propostas críticas ao movimento Moderno. Os elementos arquitetônicos, agora livres como resultado desse desenvolvimento, são capturados por novas metodologias de projeto informadas pela realidade da metrópole capitalista globalizada.

““Tudo é sociedade, é política” como aponta Mangabeira Unger. Então, para entender as implicações desta condição na arquitetura precisamos entender a produção arquitetônica em seu contexto político” (TILL, 2009, p. 191). Relembramos a carga ética embutida na discussão sobre o Brutalismo pelos Smithsons (1957, p. 55) e que sempre esteve na base da busca pela “arquitetura outra”, de Reyner Banham:

(...) qualquer discussão sobre o Brutalismo será vã se não considerar o seu esforço em ser objetivo a respeito da realidade – os objetivos culturais da sociedade, suas necessidades, suas técnicas e tudo mais. O Brutalismo tenta encarar a sociedade da produção em massa e arrancar uma poesia tosca das confusas e poderosas forças que atuam no presente. Até agora, o Brutalismo tem sido discutido estilisticamente, porém sua essência é ética.

Para Banham, a autenticidade do Brutalismo está em sua recusa de conceitos abstratos e do uso correlato de imagens concretas que carregam o fardo da tradição e da associação ou da novidade e tecnologia, resistindo à classificação pelas disciplinas geométricas. A imagem da arquitetura, para Banham, não era um símbolo passivo da vida cotidiana ou do desejo tecnológico, mas uma participante ativa na percepção sensorial do usuário, usando para isso todas as técnicas de ruptura modernista, de choque e deslocamento, para embutir seu efeito na experiência (VIDLER, 2008, p.137). Várias obras e projetos da década de 1990 e após, analisados nesta pesquisa, podem ser considerados exemplos desta proposta de Banham.

Contemporaneamente, Keller Easterling nos adverte sobre a ética implícita nas operações econômicas transnacionais, regimes fechados com mitos, desejos e capitais simbólicos próprios e composições políticas específicas que “se movem pelo mundo como ondas climáticas”, e que precisam ser consideradas pelos arquitetos que almejam poder influir nas paisagens urbanas do mundo globalizado. Jeremy Till nos adverte sobre a zona de conforto na qual muitos arquitetos habitam ao assumir que estão fazendo “o bem” simplesmente por estarem fazendo o que eles fazem melhor: “coisas bonitas”. Segundo Till, ao materializar idéias como objetos, a reificação da ética como forma estética resulta na abstração da ética e no seu conseqüente desaparecimento. Em suas palavras, “a chave para a responsabilidade ética do arquiteto está não no refinamento do objeto como produto visual estático, mas em sua contribuição à capacitação de relacionamentos espaciais e conseqüentemente sociais, em nome dos outros” (2009, p. 176 e 178).

A ética da arquitetura manifesta-se através de sua estética. Vidler (2008, p. 139) destaca a insistência de Banham no papel da estética para a promoção de “uma arquitetura outra”, capaz de ultrapassar o mortal *gap* modernista entre forma e função, invocando uma nova noção de programa que incorpore preocupações com o meio ambiente, tecnologia e invenções formais integradas em um discurso único<sup>105</sup>. Ora, não é esta a premissa com a qual trabalha Rem Koolhaas e seus colegas discutidos aqui? É por meio da estética que se reafirma e renova a legitimidade do arquiteto na sociedade e se combate o desenfreado processo de construção civil dominado por incorporadores imobiliários que terceirizam a arquitetura, (nem sempre através de arquitetos), comprando perspectivas artísticas, plantas decoradas ou composições de fachada. Paralelamente, a ética associada à estética descontextualiza a ‘arquitetura artística’, responsável pelo agravamento da segregação social e desvalorização do arquiteto enquanto produtor cultural.

O mesmo objetivo de Banham de busca por “uma arquitetura outra”, na qual a ética e a estética estejam associadas, incorporando preocupações com o meio ambiente, a tecnologia e invenções formais integradas em um discurso único, é contemporaneamente discutido por Guattari, quando propõe a idéia de um novo paradigma estético: a idéia de uma re-singularização de dados objetivos através da subjetividade do arquiteto que trata da necessidade de uma refundação da problemática da subjetividade, pois "a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo" (1992, p. 176,177). Isso se daria através de “tecnologias de projeto”<sup>106</sup>, práticas baseadas em uma função entre objetividade e subjetividade que, como

---

<sup>105</sup> “Se a crise ambiental é vista em termos sociológicos e não em termos técnicos, então imediatamente transforma-se em uma questão ética, na medida em que, como preocupação com o outro, é diretamente entendida como preocupação com o futuro bem estar dos outros e como eles serão capazes e autorizados a viver suas vidas em um mundo ambientalmente degradado”. *Op. cit.*, p. 182. Tradução da autora.

<sup>106</sup> Para Guattari, a refundação da problemática da subjetividade na arquitetura passa por "(...) uma apreensão que se esforçará para articular pontos de singularidade (por exemplo, uma configuração particular do terreno ou do

demonstrado nesta tese, podem ser exemplificadas nos processos de projeto que utilizam formas informais e formas pragmáticas: se por um lado se preocupam em discutir questões do mundo globalizado e informacional, por outro não deixam de *expressar* essa discussão, com toda a carga subjetiva imbuída na idéia de expressão.

O que sugerimos aqui é que já estamos praticando e experimentando este novo paradigma estético, como visto nos exemplos de arquitetura contemporânea analisados. Esta hipótese pode também ser considerada uma atualização da proposta de Banham para “uma arquitetura outra”: uma arquitetura que desafie sua própria estrutura através de processos de projeto que combinem pragmatismo e criatividade, tecnologia e vida cotidiana, realidade e fantasia, com o pressuposto de uma nova ética “que não é dependente do restabelecimento de modelos anteriores, tampouco tem a pretensão de fundamentação ou correção absoluta. Alternativamente, trabalha *dentro* de cada situação ao invés de impor um conjunto externo, abstrato de códigos morais” (TILL, 2009, p. 186).

Implícita nesta postura há a preocupação com a função do arquiteto na sociedade atual, uma vez que “dar respostas plausíveis para problemas práticos”<sup>107</sup> permanece a sua principal função na sociedade. A construção de discussões teóricas e as respostas prováveis para os problemas da arquitetura vêm das circunstâncias geradas pela própria prática arquitetônica, do embate com a realidade. Inserir a arquitetura ativamente nesta realidade significa colocá-la no centro do caos urbano contemporâneo e, conseqüentemente, em uma posição estratégica para resolver problemas. Os processos econômicos e culturais em ação no espaço metropolitano dependem de uma comunicação que precisa ser dominada pela

---

meio ambiente), dimensões existenciais específicas (por exemplo, o espaço visto pelas crianças ou deficientes físicos ou doentes mentais), transformações funcionais virtuais (por exemplo, mudanças de programas e inovações pedagógicas), afirmando ao mesmo tempo um estilo, uma inspiração, que fará reconhecer, à primeira vista, a assinatura de um criador. A complexidade arquitetural e urbanística encontrará sua expressão dialética em uma *tecnologia de projeto*.” GUATTARI, Felix. **Caosmose**.1992, p. 177.

<sup>107</sup> KOOLHAAS, R. Finding Freedoms: Conversations with Rem Koolhaas by Alejandro Zaera. In: **El Croquis – OMA/Rem Koolhaas 1987-1994**, 1994, p. 22.

arquitetura. Esta necessidade de interação requer formas capazes de expressar o acontecimento arquitetônico, produzido agora através da redefinição de noções tradicionais como forma e função. A disputa entre formalismo e funcionalismo é definitivamente ultrapassada por uma nova relação com o usuário, uma nova forma de expressão que talvez, agora sim, possa ser chamada de *uma arquitetura outra*.



## BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ACAYABA, Marlene Milan & FICHER, Silvia. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Studio Nobel; Itaú Cultural, 2003.

ADORNO, Theodor. Functionalism Today. In: Leach, Neal (edit.). **Rethinking Architecture**. London: Routledge, 1997, p.10.

ALLEN, Stan. American Pragmatism. In: **The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture**. Barcelona: Actar, 2003. p. 46.

\_\_\_\_\_. Artificial Ecologiy. In: **Reading MVRDV**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

ARANTES, Otilia. **O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos**. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Urbanismo em fim de linha**. São Paulo: Edusp. 1998.

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova**. São Paulo: Ed. 34 Letras, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. D. Bottman e F. Carotti. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. **Projeto e Destino**. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 1999.

\_\_\_\_\_. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.

ATTALI, Jean. Vertical labyrinths. In: **Reading MVRDV**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

AUGE, Marc. **Não lugares**. Campinas: Ed. Papirus, 2004.

BALMOND, Cecil. Informal. In: **The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture**. Barcelona: Actar, 2003. p. 343.

BANHAM, Reyner. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1960,1979.

\_\_\_\_\_. **The New Brutalism**. Londres: The Architectural Press, 1966.

BAUDRILLARD, Jean. **The Ecstasy of Communication**. New York: Semiotext (e), 1988.

\_\_\_\_\_. **A Transparência do Mal - Ensaio sobre os Fenômenos Extremos**. Campinas: Ed. Papirus, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. São Paulo: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e ambivalência**. São Paulo: Zahar, 1999.

BECCU, Michele, PARIS, Spartaco. **Contemporary architectonic envelope – between language and construction**. Rome: Designpress, 2008.

BEKKERING, Juliette. The Periphery of the Heart. In: **Architectural Design** n.º 108. London: Academy Group Editions, 1994.

BENÉVOLO, Leonardo. **A arquitetura no novo milênio**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2007.

\_\_\_\_\_. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Último capítulo da arquitetura moderna**. São Paulo / Lisboa: Martins Fontes, 1985.

BENJAMIN, Andrew. **Architectural Philosophy: Repetition, Function and Alterity**. New York: Athlone Press, 2000.

BETSKY, Aaron. **Critical Pragmatism**. In: **The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture**. Barcelona: Actar, 2003.

\_\_\_\_\_. MVRDV: The Matrix Project. In: **Reading MVRDV**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

\_\_\_\_\_. **UN STUDIO**. Köln: Taschen, 2007.

BLAU, Joseph L. Introdução. In: **Pragmatismo**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BOUMAN, Ole. Designing to Socialize. In Revista **Volume** n.º 4.

\_\_\_\_\_. **Architecture of Consequence**. New York: DAP – Distributed Art, 2010.

\_\_\_\_\_. 'To go beyond or not to be' Unsolicited Architecture – An Interview with Ole Bouman. **Architectural Design Magazine**. vol. 79, n<sup>o</sup> 1, jan./fev. 2009, pg. 85.

BOSMAN, Jos. Form Follows Fiction. In: **Reading MVRDV**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

BOTTON, Alain de. **The Architecture of Happiness**. London: Penguin Books Ltd., 2006.

BRAWNE, Michael. **Architectural thought – The design process and the expectant eye**. Oxford: Architectural Press, 2003.

BRISSAC, Nelson. As Máquinas de Guerra e os Aparelhos de Captura. **Revista do ARTE/CIDADE**, 2002.

BROADBENT, Geoffrey. Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura. In: **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Organização de Kate Nesbitt. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CALVESI, M. Informel and Abstraction in Italian Art of the Fifties. In: **Italian Art in the 20th Century – Painting and Sculpture 1900 – 1988**. Londres: Royal Academy of Arts, Prestel, 1989, p.289.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CARPO, Mario. La era del pliegue. In: **Arquitectura Viva**, vol. 93, 11/12 2003.

CASTRO, Luis Rojo de. (El)Informe. In: **El Croquis n<sup>o</sup> 96/97**. Madrid: El Croquis Editorial, 2003.

Catálogo da exposição. **An Opera House for Wales**. BBC Gallery, London, 17/11- 14/12 1994.

CHASLIN, François. El laberinto y El cubo. In: **Arquitectura Viva vol. 92**, 9/10 2003.

\_\_\_\_\_. Frentes de ruptura – entrevista a Rem Koolhaas. In: **Arquitectura Viva. vol. 83**, 3/4 2002.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

COLLINS, Peter. **Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su Evolución (1750-1950)**. Barcelona: Gustavo Gili, 1970,1998.

COLQUHOUN, Alan. **Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change**. Boston: The MIT Press, 1981,1995.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e Tradição Clássica – Ensaio sobre Arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 1989, 2004.

COMAS, Carlos Eduardo D. Memorandum latinoamericano: la ejemplaridad arquitectónica de lo marginal. **2G** n.º 8. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1998.

CORTÉS, Juan Antonio. Delirious and More. In: EL CROQUIS. **AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2006 (I)**. Madrid: El Croquis Editorial, n.º 131/132, 2006.

CRIMSON. **Mart Stam's trousers**. Rotterdam: 010 Publishers, 1999.

\_\_\_\_\_. **To blessed to be depressed**. Rotterdam: 010 Publishers, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2003.

DE CAUTER & HEYNEN. The Exodus Machine. In: **Exit Utopia – Architectural Provocations 1956-76**. Munich: Prestel, 2005. p.263-273.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **A Thousand Plateaus**. London: The Athlone Press. 1980, 1992.

DEWEY, John. **Experience and nature**. New York: Dover publications, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34 letras, 1994.

DIETRICH, William. Meet your new Central Library. In: **Pacific Northwest Magazine**. The Seattle Times, 25/04/2004.

DIJK, Hans van. La Promoción Joven. In: **AV Monografias 73**, septiembre-octubre 1998, p. 30-33.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Berlin: Taschen, 1993.

DUARTE, Fabio. **Arquitetura e tecnologias de informação – da revolução industrial à revolução digital**. São Paulo: FAPESP, Ed. UNICAMP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Crise das matrizes espaciais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EASTERLING, Keller: **Enduring Innocence**. Cambridge: The MIT Press, 2005.

EISENMAN, Peter. O Pós- Funcionalismo. In **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Organização de Kate Nesbitt. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. O Fim do Clássico: o Fim do Começo, o Fim do Fim. In: **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Organização de Kate Nesbitt. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. An Architectural Design - entrevista a Charles Jencks. In: **Deconstruction - Omnibus Volume**. Editores: PAPADAKIS, Andreas / COOKE, Catherine / BENJAMIN, Andrew. London: Academy Editions, 1989.

\_\_\_\_\_. Blue Line Text. In: **Deconstruction - Omnibus Volume**. Editores: PAPADAKIS, Andreas / COOKE, Catherine / BENJAMIN, Andrew. London: Academy Editions, 1989.

\_\_\_\_\_. En Terror Firma: In Trails of the Grottextes. In: **Deconstruction - Omnibus Volume**. Editores: PAPADAKIS, Andreas / COOKE, Catherine / BENJAMIN, Andrew. London: Academy Editions, 1989.

\_\_\_\_\_. Catálogo da exposição “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman”, Museu de Arte de São Paulo, maio e junho de 1993.

\_\_\_\_\_ & KOOLHAAS, Rem. **Super-critical**. London: AA Publications, 2010.

FERRAZ, M. C. (Ed.) **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Split-screen. In: La década digital. **Arquitectura Viva** n<sup>o</sup> 69, Noviembre-diciembre 1999, pp. 17-23.

\_\_\_\_\_. Formas de Lo Informe. In: **Arquitectura Viva** n<sup>o</sup> 50, septiembre-octubre 1996, p. 25-27.

FONTANA, L. Technical Manifesto of Spatialism. In: **Fontana** - Catalogue Raisonné Stedelejik Museum. Amsterdam: Stedelejik Museum, 1988.

FOSTER, Hal. Voces en vanguardia. In: **Arquitectura Viva**, vol. 93, 11/12 2003.

FRAMPTON, Kenneth. OMA, the Legacy of Leonidov. In: **AV Monografias**, n<sup>o</sup> 73, set./out. 1998.

GAUSA, Manuel. **The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture**. Barcelona: Actar, 2003.

- \_\_\_\_\_. **Operative optimism in architecture**. Barcelona: Actar, 2005.
- GIEDION, Sigfried. **Space, Time and Architecture**. Cambridge: Univ. Press, c1982.
- GHIHEUX, Alain. Systems. In: **Reading MVRDV**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.
- GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa**. São paulo: Martins Fontes, 2002.
- GREENBERG, Clement. **Estética Doméstica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GREGOTTI, Vittorio. **Inside Architecture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose – Um Novo Paradigma Estético**. São Paulo: Ed. 34 Letras. 1992, 2000.
- HARVEY, David. **The Condition of Postmodernity**. London: Blackwell Publishers. 1990,1994.
- \_\_\_\_\_. **Espaços de Esperança**. Rio de Janeiro: Loyola, 2005.
- HAYS, K. Michael. (ed.) **Architecture Theory since 1968**. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- \_\_\_\_\_.P.S./P.C.: on “Starck Speaks”. In: SAUNDERS, William S. (Editor). **The New Architectural Pragmatism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- HEARN, Fil. **Ideas that shaped buildings**. Cambridge: MIT Press, 2003.
- HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max. (ed.) **Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today**. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.
- HUBELI, Ernst. Lo indefinido y lo singular. In: **Arquitetctura Viva n° 81**, 11/12 2001.
- IBELINGS, Hans. **Supermodernismo**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- INGERSOLL, Richard. Pra(v)da y el ‘mall’ de Harvard. In: **Arquitetctura Viva. vol. 83**, 3/4 2002.
- Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900-1988**. London: Prestel, 1989.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JAMES, William. **Pragmatismo**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. **Pós-Modernismo, a Lógica do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

JENCKS, Charles. Marcas, signos, símbolos – uma conversación com Rem Koolhaas. In: **Arquitettura Viva**. vol. 83, 3/4 2002.

KIENDL, Anthony. **Informal Architectures – space and contemporary culture**. London: Black Dog Publishing, 2008.

KOLAREVIC, Branko (Editor). **Architecture in the Digital Age**. New York: Spon Press, 2001.

KOOLHAAS, Rem. **Content**. Koln: Taschen, 2004.

\_\_\_\_\_. **Mutaciones**. Barcelona: Actar, 2002.

\_\_\_\_\_. **Project on the City 2**. Koln: Taschen, 2001.

\_\_\_\_\_. **S, M, L, XL**. Europa: 010 Publishers, 1995.

\_\_\_\_\_. **Delirious New York**. New York: The Monacelli Press, 1994.

\_\_\_\_\_. Junk Space. In: **Content**. Köln: Taschen, 2004.

\_\_\_\_\_; OBRIST, Hans Ullrich. Reaprendiendo de Las Vegas – diálogo com Venturi y Scott-Brown. In: **Arquitettura Viva**. vol. 83, 3/4 2002.

KOPP, Anatole. **Constructivist Architecture in the USSR**. London: Academy Editions, 1985.

KRUFT, Hanno-Walter. **A History of Architectural Theory**. London: Princeton Architectural Press, 1994.

KUMA, Kengo. **Anti-object**. London: AA Publications, 2008.

KWINTER, Sanford; CRARY, Jonathan. **Incorporations / Zone**. New York: Urzone Inc., 1994.

LACATON, A.; VASSAL, J. P. Plaza Léon Aucoc. In: **Revista 2G** n.o 21.

LANG, Peter; MENKING, William. **Superstudio – Life without objects**. Milano: Skira Editore, 2003.

LATOOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Ed. 34 letras, 1994.

LEACH, Neil (Ed.). **Rethinking Architecture: a reader in cultural theory**. London: Routledge, 1997.

\_\_\_\_\_. **The Unaesthetics of Architecture**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: 34 letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **A conexão planetária**. São Paulo: 34 letras, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **O luxo eterno**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **A felicidade paradoxal**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

LOOSTMA, Bart. **SuperDutch: new architecture in the Netherlands**. London: Thames & Hudson, 2000.

\_\_\_\_\_. What is (really) to be Done? In: **Reading MVRDV**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

\_\_\_\_\_. Hacia una arquitetura reflexive. In: **El Croquis n° 86/111**. Madrid: El Croquis Editorial, 2002.

LUCAN, Jacques. **Rem Koolhaas/ OMA**. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

LYOTARD, Jean-François: **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**. United Kingdom: Manchester University Press, 1984.

MAAS, Winy. Datascape. In: **The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture**. Barcelona: Actar, 2003. p. 150.

\_\_\_\_\_. Architecture is a Device. In: **Reading MVRDV**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

\_\_\_\_\_; RIJS, Jacob van. **FARMAX: Excursions on density**. Rotterdam: 010 Publishers, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos – o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1987.

MANSILLA, Luis Moreno; TUÑÓN, Emilio. The Space of Optimism. In: **El Croquis n° 86/111**. Madrid: El Croquis Editorial, 2002.

MARTINS, Patrícia P. **Performance and Architecture**. 1995. Thesis (Master of Arts in History and Theory of Architecture) – Architectural Association School of Architecture, London, England.

MAU, Bruce. **Massive Change**. London: Phaidon Press Ltd., 2004.

MEDRANO, Leandro. Notas sobre um bar, uma quadra de basquete e um cadáver. In: **revista Óculum Ensaios n.º 3**, set. 2005.

MELIS, Lisbeth; SKOR. **Parasite Paradise – A manifesto for temporary architecture and flexible urbanism**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

MITCHELL, William J. **City of Bits**. Cambridge: MIT Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **A logica da arquitetura**. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

MONEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MONTANER, Josep Maria. **La Modernidad Superada, Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

\_\_\_\_\_; MUXI, Zaida. Metápolis Desconstruída. In: **Arquitectura Viva n.º 74**, 9/10 2000.

\_\_\_\_\_. **Arquitectura e Crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

\_\_\_\_\_. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

MOREL, Philippe. We're All Experts Now. In: **Reading MVRDV**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

MORRIS, Robert. Anti Form. In: **Continuos Project Altered Daily**. Cambridge: MIT Press, 1995.

MOUSSAVI, Farshid. **The function of form**. Barcelona: Actar, 2009.

\_\_\_\_\_; KUBO, Michael. (Ed.) **The function of ornament**. Barcelona: Actar, 2006.

NESBITT, Kate. (org.) **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NOBRE, Ana Luiza; MILHEIROS, Ana Vaz; WISNIK, Guilherme. **Coletivo**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2006.

NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João M., LEONÍDIO, Otavio, CONDURU, Roberto. (org.) Um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NOEVER, Peter (ed.). **Architecture in Transition**. Munich : Prestel, 1991.

\_\_\_\_\_. **The End of Architecture?** Munich : Prestel, 1993.

NOVAES, Adauto (organização). **Ética**. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

OCKMAN, Joan. El hombre del YES – de Harvard a Prada, Koolhaas en clave de consumo. In: **Arquitectura Viva**. vol. **83**, 3/4 2002.

\_\_\_\_\_. **The pragmatist imagination: thinking about “things in the making”**. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

PAPADAKIS, Andreas / COOKE, Catherine / BENJAMIN, Andrew (Ed.). **Deconstruction - Omnibus Volume**. London: Academy Editions, 1989.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARICIO, Ignacio. Anticonstrucciones - Entre Derrida y lo Informe. In: **Arquitectura Viva** n.o 67, julio-agosto 1999. pp. 104-107.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. **Architecture and the Crisis of Modern Science**. Cambridge: The MIT Press, 1983,1996.

PORTO, Gentil A. M. D. Filho. **O fim do Objeto: linguagem e experimentação na arquitetura depois do Modernismo**. 2004. 235f. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PUNTONI, Álvaro. **Pensando em escolas**. Disponível no site:  
<<http://mdc.arq.br/2006/02/28/pensando-em-escolas>>. Acesso em: maio de 2009.

RAMÍREZ, Juan Antonio. Apoteosis del Salivazo - El Arte y Lo Informe. In: **Arquitectura Viva** n.o 50, septiembre-octubre 1996. pp. 19-24.

\_\_\_\_\_. A contrapelo - El Informalismo como estilo internacional. In: **Arquitectura Viva** n.o 67, julio-agosto 1999. pp. 66-69.

READ, Alan (edit). **Architecturally Speaking - Practices of Art, Architecture and the Everyday**. London: Routledge, 2000.

RILEY, T. **Light Construction**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996.

ROCK, David. **ARCHIGRAM - RIBA Royal Gold Medalists 2002**. Disponível em: <<http://www.bartlett.ucl.ac.uk/architecture/people/showcase/01-02/archigram.htm>>. Acesso em: agosto de 2009.

ROSSI, Aldo. **La Arquitectura de la Ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

ROUANET, S. P. **As Razões do Iluminismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparencia: literal y fenomenal. In: **Manierismo y arquitetura moderna y otros ensaios**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

RUBY, Ilka & Andreas. Naive architecture: notes on the work of Lacaton & Vassal. In: **2G n.o 21**.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Politizar as novas tecnologias**. São Paulo: Ed. 34 letras, 2003.

SAUNDERS, William S. (Editor). **The New Architectural Pragmatism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

\_\_\_\_\_. **Judging Architectural Value**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SCALBERT, Irénée. Architecture at the End of History. In: **Reading MVRDV**. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

SCOTT, Felicity D. **Architecture or Techno-utopia – Politics after Modernism**. Cambridge: MIT Press, 2007.

SCULLY Jr., Vincent. **Modern Architecture and Other Essays**. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Arquitetura Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SEGAWA, Hugo (Org.). **Arquiteturas no Brasil/Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988.

\_\_\_\_\_. **Arquiteturas no Brasil. 1900-1990**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SEGRE, Roberto. **Arquitetura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2003.

\_\_\_\_\_. **Jovens arquitetos**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004.

SENNET, Richard. **O declínio do Homem Público**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **The Conscience of the Eye**. London: Faber and Faber Ltd, 1990.

\_\_\_\_\_. **Flesh and Stone**. London: Faber and Faber Ltd, 1994.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: 34 letras, 1998.

SILVA, E. **Matéria, Idéia e Forma**. Rio Grande do Sul: Ed. UFRGS, 1994.

SITTE, Camillo. **City Planning According to Artistic Principles**. New York: Rizzoli Int. Public., 1986.

SMITHSON, A. e P. **Architectural Design Magazine**. Londres: Academy Group Ltd., Abril de 1957.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Differences**. Cambridge: The MIT Press, 1997.

SOMOL, Robert; WHITING, Sarah. Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism. In: SAUNDERS, William S. (Editor). **The New Architectural Pragmatism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SORIANO, Federico. Untimely Corks. In: **El Croquis n° 96/97**. Madrid: El Croquis Editorial, 2003.

SORKIN, Michael (ed.). **Variations on a theme park**. New York: The Noonday Press, 1992.

\_\_\_\_\_. En onda corporativa – Koolhaas y la imagen de marca de Prada. In: **Arquitectura Viva**. vol. 83, 3/4 2002.

SPADONI, Francisco. **Dependência e resistência: Transição na arquitetura brasileira nos anos de 1970 e 1980**. Arqtextos, São Paulo, 09.102, Vitruvius, Nov. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/09.102/91>>.

SPEAKS, Michael. Gran Naranja Blanda. In: **AV Monografias 73**, septiembre-octubre 1998, p. 34-43.

SAINT JOHN, Peter; SAINT John Caruso. Maison Sugden: la force de l'émotion. In: **L'architecture D'Aujourd'Hui**. Paris, n° 344, janv. fév., 2003.

STARCK, Philippe. Starck speaks: Politics, Pleasure, and Play. In: SAUNDERS, William S. (Editor). **The New Architectural Pragmatism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SUDJIC, Deyan. Críticas y compromisos – Rem Koolhaas, la revolución ambigua. In: **Arquitectura Viva. vol. 83**, 3/4 2002.

THACKARA, John. **In the bubble: designing in a complex world**. Cambridge: MIT Press, 2005.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitetura**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001.

TERZIDIS, Kostas. **Expressive Form. A conceptual approach to computational design**. New York: Spon Press, 2003.

TILL, Jeremy. **Architecture Depends**. Cambridge: MIT Press, 2009.

TOURAINÉ, Alain. **O pós-socialismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Crítica da modernidade**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

TRECALT, Sophie. Crossed Thoughts on the Contemporary City. In **L'architecture d'aujourd'hui** n.º 344, janeiro/fevereiro de 2003.

TRINI, Tommaso; FONTANA, Lucio. The last interview given by Fontana. In: **Fontana**. Catalogue Raisonné Stedelejik Museum. Amsterdam: Stedelejik Museum, 1988.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and Disjunction**. London: The MIT Press, 1994.

\_\_\_\_\_. Six Concepts. In: **Architecturally Speaking**. Ed. Alan Read. London: Routledge, 2000. p.155-176.

VALLE, Pietro. **MECANOO: Experimental pragmatism**. Milano: Skira, 2007.

van SCHAİK, Martin / MÁCEL, Otakar (Ed.) **Exit Utopia – Architectural Provocations 1956-76**. Munich: Prestel, 2005.

van TOORN, Roemer. No More Dreams? The Passion for Reality in Recent Dutch Architecture... and Its Limitations. In: SAUNDERS, William S. (Editor). **The New Architectural Pragmatism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

VANSTIPHOUT, Wouter. La Modernidad Moral Holandesa. In: **AV Monografias 73**, septiembre-octubre 1998, p. 6-19.

VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VEREBES, Tom (Coordinator): **AADRL Documents 2 – DRL TEN: A Design Research Compendium**. London: AA Publications, 2008.

VIDLER, Anthony. A Terceira Tipologia. In: **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Organização de Kate Nesbitt. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Histories of the Immediate Present**. Cambridge: MIT Press, 2008.

VIRILIO, P. **The Lost Dimension**. New York: Semiotext(e), 1991.

\_\_\_\_\_. **The Aesthetics of Disappearance**. New York: Semiotext(e), 1991.

\_\_\_\_\_. **O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real**. Trad. P. Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, coleção TRANS, 1999.

WOLF, Gary. Exploring the Unmaterial World. **Wired Magazine on line**. Disponível em: < [http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas\\_pr.html](http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html)>. Acesso em: 21/07/2009.

YANEVA, Abena. **Made by the Office for Metropolitan Architecture: na Ethnography of Design**. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

\_\_\_\_\_. (org). **Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZAERA POLO, Alejandro. Finding Freedoms: Conversations with Rem Koolhaas e Notes for a Topographic Survey. In: **Rem Koolhaas – O.M.A. 1987-1992**. Madrid: El Croquis Editorial, 1994.

ZEIN, Ruth Verde. Outras arquiteturas de Brasil. In: **2G** n<sup>o</sup> 8, Barcelona: Gustavo Gili, p. 14-23, 1998.

\_\_\_\_\_. **O lugar da crítica. Ensaios oportunos de arquitetura**. São Paulo: ProEditores, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista**. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal Do Rio Grande do Sul, 2005.

\_\_\_\_\_. **Breve panorama para um novo século.** Disponível em:  
<<http://sites.google.com/site/rvzein/seminariodedoctorado%2Cunr2>>. Acesso em: agosto de 2010.

\_\_\_\_\_. Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista (1)  
**Arquitextos** 069.01, ano 06, fev 2006. Portal Vitruvius. Disponível em:  
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/375>>. Acesso em:  
agosto de 2010.

ZENGHELIS, Elia. Text and Architecture: Architecture as Text. In: **Exit Utopia - Architectural Provocations 1956-76.** Munich: Prestel, 2005.

ZEVI, Bruno. **A linguagem moderna da arquitetura.** Lisboa: Dom Quixote, 1984.

ZIZEK, Slavoj. **Organs without Bodies – On Deleuze and Consequences.** Londres/New York: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. **El Acoso de las Fantasias.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, S.A., 2005.

\_\_\_\_\_. **Bem-vindo ao Deserto do Real.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

## Periódicos

2G. **Lacaton & Vassal.** Barcelona: Gustavo Gili, n<sup>o</sup> 21, 2002.

2G. **Toyo Ito.** Barcelona: Gustavo Gili, n<sup>o</sup> 2, 1997.

**AA Autumn Events List.** Week 8 2009/10 16-21/11/2009.

ANY. **The bigness of Rem Koolhaas.** New York, n<sup>o</sup> 9, 1994, pg.28.

ARCHITECTURAL DESIGN. **Theoretical Meltdown.** vol. 79, n<sup>o</sup> 1, jan/feb. 2009.

ARCHITECTURAL DESIGN. **Design Through Making.** vol. 75, n<sup>o</sup> 4, jul/aug 2005.

ARCHITECTURAL DESIGN. **Fame + Architecture.** vol. 71, n<sup>o</sup> 6, nov. 2001.

ARQUITECTURA VIVA. **Masa crítica.** vol. 93, 11/12 2003.

ARQUITECTURA VIVA. **Marcas Culturales - Koolhaas, Guggenheim, Prada: El estilo Multinacional.** vol. 83, 3/4 2002.

ARQUITECTURA VIVA. **Voces de Vidrio.** vol. 82, 1/2 2002.

ARQUITECTURA VIVA. **Obras de Consumo.** vol. 74, 9/10 2000.

ARQUITECTURA VIVA. **La década digital.** vol. 69, 11/12 1999.

ARQUITECTURA VIVA. **Inmateriales japoneses.** vol. 52, 1/2 1997.

ARQUITECTURA VIVA. **Lo Informe.** vol. 50, 9/10 1996.

AV MONOGRAFÍAS . **NL 2000.** vol. 73, 9/10 1998.

EL CROQUIS. **OMA/Rem Koolhaas 1987 1992.** Madrid: El Croquis Editorial, n.º 53, 1994.

EL CROQUIS. **Jean Nouvel 1987 – 1994.** Barcelona: El Croquis Editorial, n.º 65/66, 1994.

EL CROQUIS. **OMA/Rem Koolhaas 1992 1996.** Madrid: El Croquis Editorial, n.º 79, 1996.

EL CROQUIS. **In Progress, end fo the century (inform less).** Madrid: El Croquis Editorial, n.º 96/97, 2003.

EL CROQUIS. **AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2006 (I).** Madrid: El Croquis Editorial, n.º 131/132, 2006.

EL CROQUIS. **AMOOMA/Rem Koolhaas 1996 2007 (II).** Madrid: El Croquis Editorial, n.º 134/135, 2007.

L'ARCHITECTURE D'AUJORD'HUI. **Euralille.** Paris, n.º 280, abril, 1992.

QUADERNS D'ARQUITECTURA I URBANISME. **Flashes.** Barcelona: Actar, n.º 224,1999.

VOLUME # 4. **Break through – How reality seeps through the cracks in our myths.** Amsterdam: Colophon, 2005.

VOLUME # 5. **The architecture of power, Part 1.** Amsterdam: Colophon, 2005.

VOLUME # 6. **The architecture of power, Part 2.** Amsterdam: Colophon, 2005.