

# EDIFÍCIOS ICÔNICOS E LUGARES URBANOS

João Francisco Gallo de Almeida

João Francisco Gallo de Almeida

# **Edifícios Icônicos e lugares urbanos**

Porto Alegre, RS, Brasil  
Abril, 2012



Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Faculdade de Arquitetura

Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura

João Francisco Gallo de Almeida

## **Edifícios Icônicos e lugares urbanos**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em teoria, história e crítica da arquitetura no Programa de Pós Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professor Orientador:

Arq. Dr. Lineu Castello

Porto Alegre, RS, Brasil

Abri, 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Prof. José Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor: Prof. Rui Vicente Oppermann

Pró-Reitor de Pós-Graduação: Prof. Aldo Bolten Lucion

Diretora da Faculdade de Arquitetura: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria Cristina  
Dias Lay

Coordenadora do PROPAR: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Cláudia Piantá Costa  
Cabral

João Francisco Gallo de Almeida

**Edifícios Icônicos e lugares urbanos**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em teoria e história da arquitetura no Programa de Pós Graduação em  
Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professor Orientador:

Arq. Dr. Lineu Castello

---

Data de Aprovação:

Banca Examinadora:

---

Prof. Ph. D. Cláudio Calovi Pereira  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Ph. D. Fernando Diniz Moreira  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Rogério de Castro Oliveira  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Para Rui e Lília



## **AGRADECIMENTOS**

À minha família e aos meus amigos, pelo apoio incondicional.

Aos professores da Faculdade de Arquitetura da PUCRS, especialmente Nara Helena Naumann Machado, Raquel Rodrigues Lima, Paulo Regal, Paulo Cesa, Paulo Bicca e Renato Menegotto, co-responsáveis pelo despertar de minha admiração pela arquitetura.

Ao (hoje) colega – e sempre mestre – Luiz Aydos, cuja convivência tem me ensinado o gratificante valor da união entre teoria e prática.

Aos professores do PROPAR, em especial Cláudio Calovi, Edson Mahfuz, Cláudia Cabral, Carlos Eduardo Comas, Fernando Fuão, Luis Henrique Haas Luccas, Renato Holmer Fiore e Rogério de Castro Oliveira, cujas aulas contribuíram para a certeza do caminho escolhido.

Ao meu estimado orientador, Lineu Castello, pelos conselhos preciosos e por toda generosidade e paciência; mas sobretudo pela visão humanística que contribuiu definitivamente para minha compreensão do derradeiro compromisso da arquitetura para com as pessoas.

A todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a concretização deste trabalho.



## RESUMO

Edifício Icônico (Iconic Building) é o termo cunhado por Charles Jencks em “Iconic Building – The power of enigma” (2005) para nomear o fenômeno, corrente no campo da arquitetura e do urbanismo, que inicia na rasteira do chamado “Efeito Bilbao”. Ou seja: a atual epidemia global de construção de edifícios emblemáticos que seguiu o bem-sucedido caso do Museu Guggenheim em Bilbao projetado por Frank Gehry, concebido pelas autoridades locais como peça-chave da revitalização urbana e econômica da cidade espanhola. Caracterizado pelo atual cenário de competição global entre cidades, o dito fenômeno, em resumo, apresenta-se como o investimento, tanto estatal quanto privado, na construção de edifícios de formas sintéticas e esculturais, que funcionam como marcas, projetados pelos chamados starchitects (ou arquitetos-celebridades), em busca de sucesso instantâneo de público (e sobretudo, turistas) e, conseqüente retorno financeiro.

Por trás das críticas de introduzir sensacionalismo e espetáculo na arquitetura, e considerado como resultado de uma cultura “commodificada”, as quais recolocam sob novos termos a questão da autonomia da arquitetura como, é inegável que este fenômeno tem assumido papel primordial na constituição da paisagem da cidade contemporânea. Em vista da referida importância e popularidade e para além de suas imagens sedutoras, este trabalho busca, após delimitação geral e precedentes históricos, explorar através de exemplos concretos (Museu Guggenheim Bilbao, Casa da Música do Porto e Fundação Iberê Camargo) a capacidade que estes edifícios possuem para confrontar a alegada situação de autonomia comprometida e transformar suas expressivas cargas simbólicas em efetivos lugares urbanos e, igualmente, constituir experiências arquitetônicas relevantes.



## **ABSTRACT**

Iconic Building is the term coined by Charles Jencks in “Iconic Building - The Power of Enigma” (2005) to name the phenomenon, common in the field of architecture and urbanism which followed the so-called “Bilbao-Effect”. In other words: the current global construction epidemic of emblematic buildings which followed the successful case of the Guggenheim Museum in Bilbao designed by Frank Gehry and conceived by local authorities as key part of the city’s economic and urban revitalization. Characterized by the current scenario of global competition between cities, this phenomenon, in short, presents itself as investments, both state and private, in buildings of condensed and striking forms, which work as trademarks, designed by so-called starchitects (or celebrity architects), looking for instant success with the public (especially tourists) and, consequently, financial income.

Despite accusations of introducing sensationalism and spectacle in architecture, and regarded as a result of commodified culture, which address the issue on the autonomy of architecture, this trend has undeniably been playing a key role in the making of contemporary urbanscape. Due to such relevance and popularity and besides its seducing images, this dissertation, after a general outline of the phenomenon and historical precedent, explores through concrete cases the capacity to face the alleged situation of impaired autonomy and to transform the significant symbolic content in effective urban places and also set up relevant architectural experiences.



## SUMÁRIO

Introdução.....	1
<b>1. Aproximação ao tema .....</b>	<b>5</b>
1.1. O poder das marcas: “Iconic Building – The power of enigma” .....	7
1.2. Arquitetura como <i>commodity</i> .....	20
1.3. O papel dos arquitetos.....	42
1.4. Edifício icônico e lugar.....	48
<b>2. Antecedentes do ícone .....</b>	<b>61</b>
2.1. Michelangelo: arquitetura como organismo dinâmico ....	63
2.2. As formas persuasivas da arquitetura barroca .....	83
2.3. Expressionismo: forma e comunicação .....	97
2.4. Nova monumentalidade: em prol da vida comunitária ..	119
2.5. Individualismo e arbitrariedade .....	135
<b>3. Pluralidade Icônica .....</b>	<b>147</b>
3.1. Museu Guggenheim Bilbao, de Frank Gehry (1991-1997)	149
3.2. Casa da Música; Rem Koolhaas/OMA (1991-1997) .....	181
3.3. Fundação Iberê Camargo e Álvaro Siza Vieira .....	229
<b>4. Considerações Finais.....</b>	<b>263</b>
<b>5. Bibliografia.....</b>	<b>272</b>
<b>6. Imagens .....</b>	<b>278</b>



## INTRODUÇÃO

Símbolo da recuperação econômica de uma cidade, o estrondoso sucesso alcançado pelo Museu Guggenheim de Bilbao, apelidado de Efeito-Bilbao, muito rapidamente tornou-se modelo para outras cidades do mundo que neste início de século passaram a construir seus próprios exemplares de edifícios de formas sintéticas e impactantes assinados pelos chamados starchitects, configurando o fenômeno que Charles Jencks nomeou de Edifício Icônico. Por se tratar de um fato relativamente recente, o edifício icônico ainda carece de maiores reflexões e, desta forma, abre-se caminho para a investigação de questões que ainda não foram abordadas e, simultaneamente, por envolver os mais destacados arquitetos da atualidade, apresenta particular oportunidade para realizar uma análise crítica das obras e questões relevantes da arquitetura contemporânea.

Caracterizada por uma economia cada vez mais baseada na produção de conhecimentos e prestação de serviços em que as cidades assumiram papel preponderante como promotores do desenvolvimento econômico, a atual conjuntura de competição global tem conduzido a consideráveis transformações no planejamento urbano. Entre estas novas diretrizes para o planejamento, que conformam o empreendedorismo urbano, encontra-se a necessidade em incrementar, por meio do chamado branding, o respectivo capital simbólico destas cidades, mas também a melhora da oferta de serviços e lazer que visam uma maior atração de turistas e de mão-de-obra altamente especializada. Deste modo, os lugares urbanos tem adquirido valor econômico e tornaram-se commodities, tanto por sua vinculação com o turismo como quando associados ao consumo de produtos e serviços.

É neste sentido que a construção de edifícios icônicos assume papel relevante na constituição da cidade contemporânea, provando-se relativamente útil enquanto marca distintiva de suas respectivas cidades – que pode alcançar repercussão global e atrair milhares de turistas – e simultaneamente, ao abrigar programas nobres, como museus, auditórios, etc. ampliam a oferta de lugares urbanos. Sua ascensão decorre justamente da vontade de incremento da “aura cosmopolita” que as cidades almejam propagandear e da capacidade de atingir emocionalmente um público amplo e

diversificado, em grande medida proveniente da adoção da poética expressionista e de seu modo de comunicação direto e popular.

Associado a termos como *placemaking*, *placemarketing*, *commodificação*, *starchitects* e freqüentemente atrelado à fusão de cultura e consumo que constitui um dos traços marcantes da contemporaneidade, o edifício icônico, devido ao seu caráter midiático, popular, e à sua complicada relação com arquitetos-celebridades – que se apresenta como garantia de qualidade arquitetônica – tem sido recorrentemente criticado. A relevância das experiências arquitetônicas que tais edifícios oferecem, dizem os críticos, estariam sobrepujadas pela excessiva espetacularidade de suas formas, o que apontaria para caracterizá-los como artefatos superficiais e destituídos de significados mais profundos. Por sua vez, esta condição do fenômeno icônico seria mais um sintoma da frágil condição de autonomia da disciplina arquitetônica por sua conexão com as forças econômicas.

Contudo, o Edifício Icônico pode ser considerado um landmark nos moldes propostos por Kevin Lynch e por tanto pode se configurar como objeto de inegável valor para a conformação da cidade contemporânea devido à representatividade coletiva que tais edifícios podem, em tese, alcançar. Este trabalho procura analisar as virtudes e fragilidades de seu caráter popular. Por outro lado, as questões disciplinares da arquitetura remetem ao tema da relação do edifício com o ambiente que o cerca. Contrapondo-se a idéia de simples marcos urbanos contrastantes com seu contexto, procura-se explorar as estratégias adotadas por exemplares icônicos para se relacionar aos diferentes níveis de percepção de lugar – físico, cultural, histórico – de modo que os possibilitem alcançar uma desejada autonomia ao constituírem-se como verdadeiros lugares das cidades que habitam e, simultaneamente, como artefatos dotados – para utilizar uma expressão de Robert Venturi – de relevância cultural.

A dissertação está dividida em três grandes eixos. Após esta breve introdução, o Capítulo 1 buscará, assim, conceituar o fenômeno do ícone arquitetônico e situá-lo em meio a referida conjuntura de competição global. Deste modo, na parte 1.1, procuramos explorar seus fundamentos e características essenciais, abordando-o em relação à conceitos-chave, como o conceito

semiótico de ícone e posicionando-o dentro do campo da arquitetura e do urbanismo. Por sua vez, a seção 1.2 apresenta como que, em decorrência do cenário competitivo, as urbanizações contemporâneas – e conseqüentemente, seus lugares – atingiram valor econômico ao ponto de se tornarem commodities e de que modo o edifício icônico, ao adquirir função promocional, se relaciona com este processo. Na parte 1.3 exploramos o papel dos arquitetos, conceituando os termos *starchitects* e *star-system* e a forma como este agrega valor midiático aos empreendimentos icônicos. Por fim, o sub-capítulo 1.4 levanta problematizações a respeito do ícone, mais especificamente em relação à questão de sua autonomia, e apresenta – junto à conceituação de lugar – recentes interpretações que sugerem a incorporação dos edifícios icônicos como constituintes do rol de novos lugares das cidades atuais.

No Capítulo 2, Antecedentes do ícone, procuramos situar o edifício icônico numa perspectiva histórica da arquitetura, abordando os fatos, realizações e sobretudo técnicas operativas afins ao fenômeno contemporâneo. Assim, a seção 2.1 localiza em Michelangelo, junto ao nascimento das raízes mais profundas da arte moderna, um primeiro momento em que a tensão entre regra e arbítrio individual resulta, nas palavras de Giulio Carlo Argan, em episódios de “arquitetura-escultura” caracterizada pelo esmaecimento do sentido tectônico e por instâncias de expressividade fisionômica de suas obras. Em 2.2, *As formas persuasivas da arquitetura barroca*, como o nome se refere, explora como a temática da persuasão, condicionada pela contra-reforma católica, confere às igrejas do barroco italiano uma maior relação com o espaço urbano ao dotar suas fachadas de uma dimensão cenográfica e seus interiores passam a ser ditados pela experiência litúrgica, prevalecendo o aspecto visual da composição. No sub-capítulo 2.3 aprofundamos a vinculação do edifício icônico com o viés populista do expressionismo enquanto modo de comunicação direta, assim como a tendência de uma hipertrofia simbólica que se dá por meio da idéia “expressão elevada”, e que tem nas *stadtkronen* expressionistas seu ponto culminante. Já em 2.4 analisamos como o apelo por uma Nova Monumentalidade realizada por Sigfried Giedion nos anos 40 – que buscava uma revalorização da vida comunitária por meio de novos centros cívicos que apelariam ao

“emocional” das pessoas – e a guinada rumo a uma maior figuratividade da forma arquitetônica nos anos 50 – em alguma medida de sabor expressionista – conduzem a arquitetura a um novo modo de promoção institucional, intimamente conectado à nova conjuntura econômica que surge no pós-guerra, apresentando obras que podemos caracterizar como precursores diretos do fenômeno do edifício icônico.

No capítulo 3, realizamos a análise de três estudos de caso: Museu Guggenheim Bilbao de Frank Gehry, Casa da Música de Rem Koolhaas/OMA, e a Fundação Iberê Camargo de Álvaro Siza. A escolha destas obras foi realizada devido à suspeita que tais edifícios podem se enquadrar e oferecer diferentes respostas para as questões aqui levantadas, apresentam grande diversidade de estratégias projetuais que abre caminho para abordarmos o fenômeno edifício icônico através dos diferentes caminhos trilhados pela arquitetura contemporânea.

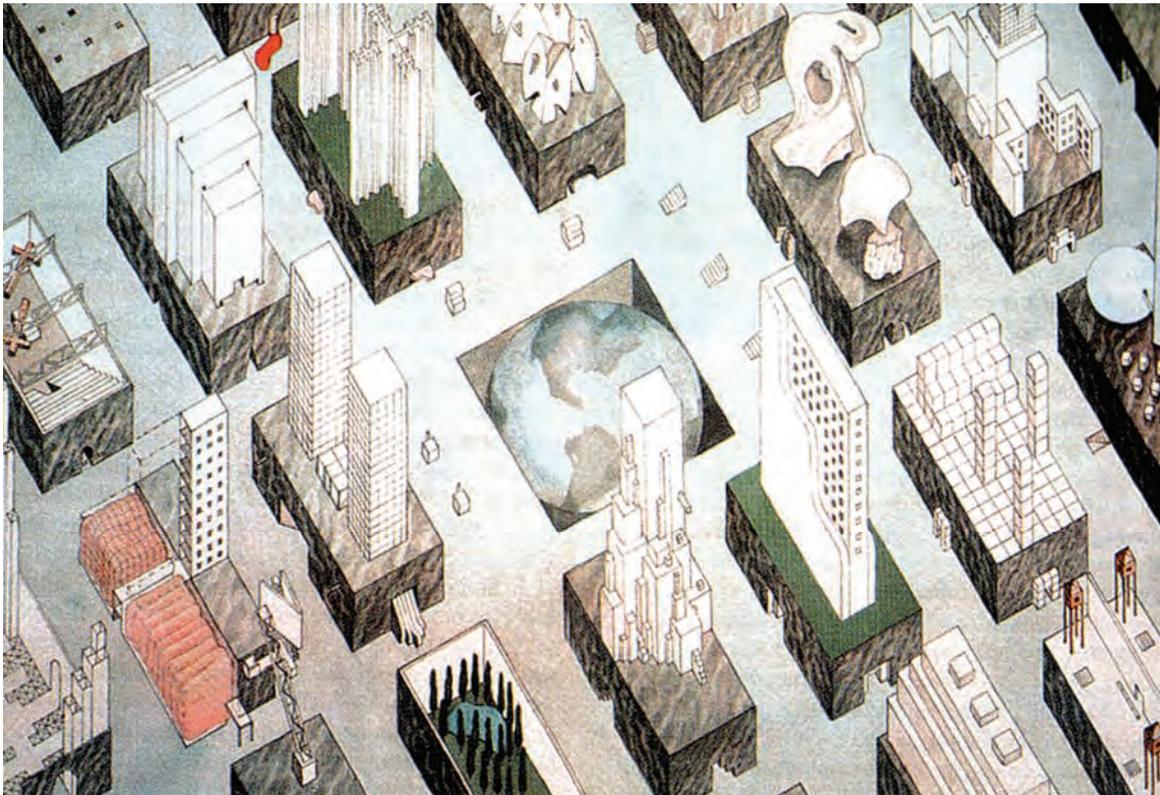
Seguem, no capítulo 4, as considerações finais em que procuramos realizar um balanço geral dos três eixos desenvolvidos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Restou informar que, por fins de praticidade, todas as citações provenientes de publicações em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor. Por isso, optamos por não mencionar a referida tradução em cada trecho citado.

1.

Aproximação ao tema



1.1. Rem Koolhaas. A Cidade do Globo Cativo (1972)

## 1.1. O poder das marcas: “Iconic Building – The power of enigma”

Colocados sobre pedestais iguais há uma série de arranha-céus conhecidos junto a diversas esculturas hipertrofiadas, entre elas algum *architekton* de Malevich. Koolhaas profetizou que no futuro um edifício, devido à magnitude e à complexidade de sua estrutura interna, já não poderia levar a marca de uma empresa. A individualidade teria que se transferir inteiramente à forma escultural externa autônoma, que se separaria das funções internas e seria igualmente visível como um *signo forte*. O edifício se converteria em um logotipo empresarial, plantado no bosque de emblemas comerciais que o capitalismo está erguendo atualmente no mundo. (BACH, 2005, p. 92)

Atualmente já não restam mais dúvidas a respeito da factualidade do que Fredric Jameson na sua obra, *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo avançado*, afirmava quanto à fusão entre o âmbito *cultural* e o *econômico* na atualidade como “uma contínua interação recíproca, um circuito de realimentação” (JAMESON, 1996, p. 18). Para Jameson, “deve-se acrescentar que o sentido de ‘cultura’ (...) está tão colado ao econômico que é difícil destacá-la ou examiná-la em separado”, significando “a mesma coisa, eclipsando a distinção entre base e superestrutura, o que em si mesmo sempre pareceu a muitos ser uma característica significativa do pós-moderno” (JAMESON, 1996, p. 19).

Concordando ou não com a visão estrutural de Jameson, é inegável que a produção cultural contemporânea, em maior ou menor grau de autonomia, está permeada pela ação do mercado, ou do que conhecemos por *indústria cultural*. No século XX, o cinema e a música foram os exemplos mais característicos desta relação, acarretando impactos diretos sobre a produção, divulgação e difusão destes campos artísticos, e que paulatinamente passou a incorporar os demais âmbitos culturais.

Portanto, não parece surpreendente, em um mundo cada vez mais midiático, consequência da competição econômica impulsionada pelo capitalismo globalizado que visa uma expansão constante – procurando se alastrar por todo território e ocupar praticamente todo o âmbito da vida humana (JAMESON, 1996, p. 61) –, que a produção cultural e seus responsáveis repliquem a lógica

mercantil-publicitária vigente ao utilizar recursos típicos do *branding*.

É em meio a esta conjuntura que surge o *Edifício Icônico*, termo cunhado por Charles Jencks em “*Iconic Building – The power of enigma*”, de 2005, para nomear o fenômeno, corrente no campo da arquitetura e do urbanismo, que se inicia na rasteira do chamado “*Efeito Bilbao*”, ou seja, o caso de sucesso do Museu Guggenheim de Bilbao, projetado por Frank Gehry, e a respectiva recuperação econômica da então decadente cidade espanhola. Em resumo, trata-se de um fenômeno global que visa o investimento, tanto por governos quanto por corporações empresariais, na construção de edifícios de formas sintéticas e esculturais que atuam como marcas, construídos com as assinaturas dos chamados *starchitects* (ou arquitetos-celebridades) em busca de sucesso instantâneo de público (e sobretudo, turistas), visibilidade na mídia, e conseqüente retorno financeiro.

Provavelmente comparável ao sucesso do *Beaubourg* de Renzo Piano e Richard Rogers, o edifício icônico é, de fato, uma continuação da onda de construção de novos museus que iniciou na Europa ainda nos anos 70 e se alastrou pelos demais países desenvolvidos a partir da década de 80, adquirindo ampla notoriedade com outro projeto cultural marcante: a ampliação do Museu do *Louvre* e a polêmica inserção da pirâmide de vidro projetada pelo arquiteto sino-americano I. M. Pei que se configurou, enquanto diferencial icônico, como uma marca dos *grands projets* da gestão Mitterrand na França.



1.2. Centre Georges Pompidou, Paris. Renzo Piano e Richard Rogers (1972-1977)



1.3. Pirâmide do Louvre, Paris. I. M. Pei (1984-1989)



1.4. Museu Guggenheim Bilbao. Frank Gehry (1991-1997)



1.5. Prefeitura de Londres. Norman Foster (1999-2002)

Pode-se dizer que este verdadeiro “boom” de construção de grandes equipamentos culturais consagrou a proeminente posição da arquitetura no cenário cultural contemporâneo e, como uma de suas principais conseqüências, chamou a atenção do grande público para os autores destas obras que, paulatinamente à crescente fama que foram adquirindo, passaram a ser chamados de *starchitects*.

Edifícios espetaculares, como afirma Jencks, passaram a ocupar, como nunca antes, as páginas centrais dos suplementos dos jornais impressos, brotaram nas capas das revistas de bordo das companhias aéreas – o que ressalta a importância do fenômeno para o incremento do turismo –, serviram como cenário para ensaios publicitários e de moda e, por fim, figuraram como estrelas nos grandes eventos esportivos. (JENCKS, 2005, p. 18). Enfim, tais edifícios passaram a povoar o inconsciente coletivo, tornaram-se assunto comum, em grande medida pela história de sucesso do marco inaugural de Bilbao.

Aluno de importantes nomes da historiografia moderna, como Siegfried Giedion e Rayner Banham, pode-se dizer que, de certo modo, Jencks se notabilizou ao sintonizar seu nome às transformações da disciplina arquitetônica nos anos 70, ao proclamar, sempre com algum alarde, o surgimento de um novíssimo paradigma ou, ainda, elegendo eventos marcantes que supostamente teriam mudado o rumo da história da arquitetura. Foi assim em *The Language of Post-Modern Architecture*, quando decretou o momento exato da “morte” da arquitetura moderna quando da implosão do conjunto habitacional de *Pruitt Igoe* em Saint Louis, nos Estados Unidos e, mais recentemente, na obra *The Architecture of the Jumping Universe* no qual se propõe a uma tarefa pouco modesta: apresentar a emergência de um novo paradigma



1.6. Projeto para sede da CCTV, Beijing. Rem Koolhaas/OMA (2002-2012)



1.7. Allianz Arena, Munique, Herzog & de Meuron, (2001-2005)

para a arquitetura a partir das transformações da ciência contemporânea. Intencionalmente ou não, com *Iconic Building* Jencks acabou por aproximar seu nome ao que talvez seja o acontecimento mais relevante no campo da arquitetura na virada do milênio.

Considerando que o tema – assim como a arquitetura em geral – estava na ordem do dia, já nas páginas iniciais de *Iconic Building*, Jencks deixa clara a abrangência populista do fenômeno. Desta forma não é difícil de imaginar que a intenção por trás da publicação poderia superar os interesses restritos ao campo acadêmico, visando também o público leigo. Daí que suas páginas são ricamente recheadas de imagens coloridas e o texto é escrito de forma quase jornalística, na forma de uma narrativa envolvente, aparentemente pouco comprometido com o rigor normalmente empregado no campo da teoria, entremeando sucintas reflexões teóricas, história da disciplina e entrevistas com os *starchitects*<sup>2</sup>. Ao tomarmos o título em consideração, cuja analogia com as obras literárias citadas acima expõe o parentesco, e ao visar a sua capa – uma montagem gráfica da obra de Norman Foster, a sede londrina da companhia suíça Swiss Re, alçando vôo em uma plataforma de lançamento de foguetes – o autor parece parodiar a relação cada vez mais estreita, entre sensacionalismo, marca, imagem, persuasão, mercado e arquitetura.

### **Ícone arquitetônico tradicional versus Edifício (duplamente) Icônico**

Tradicionalmente, no campo da arquitetura e do urbanismo, a idéia de ícone – na verdade, exercendo a categoria semiótica de índice – pode estar associada à concepção de marcos urbanos proposta por Kevin Lynch em *A Imagem da Cidade*, os quais desempenham a função de identificação e representação mental de certos ambientes urbanos ou de cidades inteiras auxiliando na imaginabilidade de uma respectiva cidade ou região. Deste modo, o *Duomo* seria a representação de Florença, lembra Lynch, para quem “É difícil pensar em Florença sem que a presença desse grande edifício nos venha à mente” (LYNCH, 1997, p. 91), e assim, em outros exemplos, Paris poderia ser representada pela Torre Eiffel e a imagem do viaduto Otávio Rocha remeteria à lembrança de Porto Alegre.

---

<sup>2</sup> Não se trata de criticar o caráter da publicação, mas sim chamar a atenção de que a publicação parece lançar uso de certos recursos persuasivos para um objetivo: conquistar um maior número de leitores.



1.8. Capa de *Iconic Building*, Charles Jencks, 2005



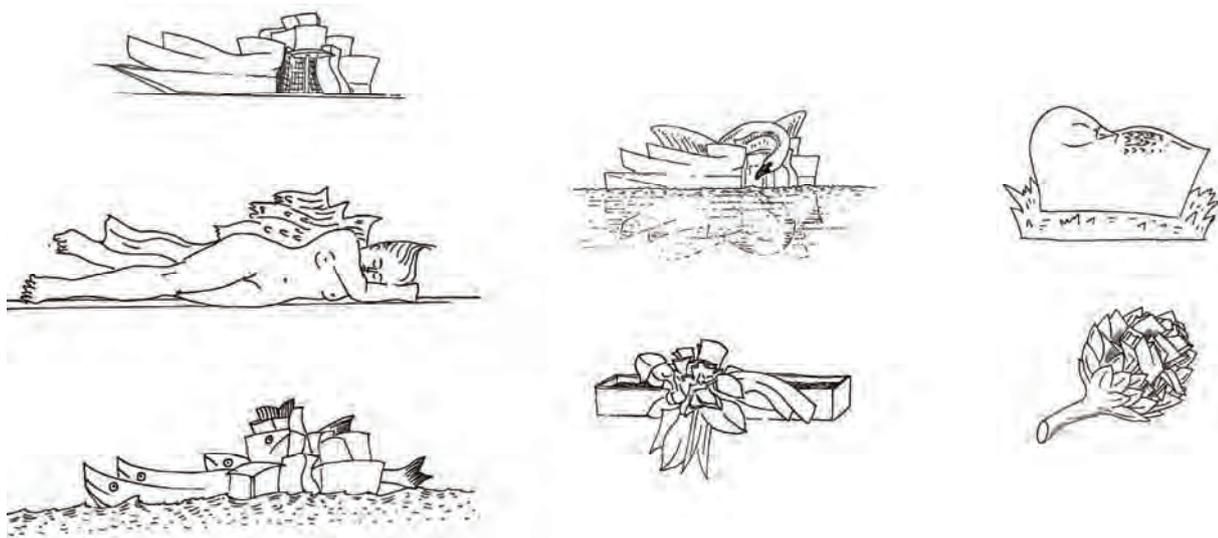
1.9. Duomo de Florença

Para Lynch,

(...) a principal característica física dessa classe é a singularidade, algum aspecto que seja único ou memorável no contexto. Os marcos se tornam mais fáceis de identificar e mais passíveis de ser escolhidos por sua importância quando possuem uma forma clara, isto é, se contrastam com seu plano de fundo e se existe alguma proeminência em termos de sua localização espacial. O contraste entre figura e plano de fundo parece ser o fator principal (LYNCH, 1997, p. 88).

Embora bastante próximo da definição de marco urbano – Jencks também salienta que o destaque em meio a cidade é uma das características elementares do edifício icônico –, o fenômeno contemporâneo sugere outras relações entre ícone e arquitetura, que inclusive ajudam a reforçar a proposição original de Lynch. Isto porque,

o edifício icônico compartilha aspectos tanto de um objeto icônico, como [por exemplo] uma imagem bizantina de Jesus, quanto da definição filosófica de ícone, que seria um signo com alguma característica em comum com o objeto que representa. Um ícone (eikon) é literalmente uma “semelhança, imagem ou similitude”. (JENCKS, 2005, p. 22)



1.10. Possíveis metáforas do Guggenheim Bilbao apresentadas em *Iconic Building* (desenhos de Madelon Vriesendorp)

Deste modo, Jencks define tais edifícios como *duplamente icônicos*<sup>3</sup> (JENCKS, 2005, p. 28): num primeiro plano, podem ser como imagens reduzidas, como um logo ou uma marca. Já num segundo, apropriadamente como um signo icônico, apresentam semelhanças entre imagens visuais que propiciam o surgimento de “metáforas surpreendentes” (JENCKS, 2005, p. 28). Pode-se dizer que, assim, no primeiro instante ocorre a identificação, através de uma forma sintética; em seguida, tais edifícios são capazes de surpreender, de encantar, de seduzir, não apenas pelo caráter inusitado e sensual, mas também devido à propriedade comunicativa de teor *quase* direto que estas formas podem conter.

A ênfase conferida ao caráter sintético e sensual de suas formas é um dado fundamental, pois evidencia justamente a alta capacidade de identificação e atração visual que estes edifícios possuem, colaborando para uma fácil circulação na mídia e nas mercadorias num mundo inflacionado de imagens e marcas. Complementarmente, a propriedade de ser reduzido em sua totalidade ao tamanho de um selo (ícone gráfico, ou um hipoícone dele mesmo, para usar um termo da semiótica) possibilita que a própria representação do edifício funcione como uma marca de si

<sup>3</sup> “De fato, este tipo de edifício é duplamente icônico. Primeiramente é uma bizarra imagem reduzida – como um logo. Segundo, como um signo icônico, existe a similitude entre imagens visuais. Uma forma estranha evoca metáforas surpreendentes.”

próprio e da instituição que abriga, não dependendo da criação de um símbolo gráfico<sup>4</sup>.

Identificação e retenção visual de um objeto pressupõem sua capacidade de ser nomeado e, assim, a aptidão que estes edifícios têm de ativar lembranças de formas de *objetos* exteriores ao mundo habitual da arquitetura – metáforas extra-arquitetônicas – assumem papel preponderante, visto que são estas “formas interpretadas” que acabam por identificar *este* ou *aquela* edifício icônico. Decorre daí o seu eminente caráter persuasivo e popular, pois, de certa forma, permite aos “não-iniciados” obterem algum significado. Hoje os edifícios que almejam alguma repercussão, afirma Jencks, devem “ter um apelido que resuma tudo, um mote”. (JENCKS, 2005, p. 13)

Segundo Jencks, é esta capacidade que os edifícios icônicos têm de sugerir diversas “fisionomias divergentes para as coisas mais estranhas e contraditórias o primeiro motivo pelo qual tais obras são, freqüentemente, tão potentes e admiradas”. (JENCKS, 2005, p. 22). Isso se deve, evidentemente, às suas características formais, que, além de sintéticas o suficiente para “prover uma imagem nova e condensada”, devem ser elevadas em termos figurativos. É neste sentido que o fenômeno se aproxima do conceito de ícone empregado na semiótica.



1.11. Marca da Casa da Música do Porto, Portugal, Stefan Sagmeister

---

<sup>4</sup> Me refiro aqui ao símbolo no sentido da semiótica: um signo que representa um objeto por convenção ou pacto coletivo. Não à toa, Jencks lembra do sentido contemporâneo de ícone como o encontrado na informática: “(...) as pequenas imagens simbólicas num monitor aparentam com as opções que representam. Por exemplo, os ícones pasta e lixeira tem uma similaridade com suas funções.”



1.13. Shard London Bridge, Renzo Piano (2000-). Conhecido como shard of glass (caco de vidro)



1.12. Experience music project, Seattle. Frank Gehry (1999-2000). Popularmente conhecido pelo apelido de hemorróidas

De fato, neste campo do conhecimento, ícones são signos que possuem alguma relação de semelhança com o objeto que representam por meio de suas qualidades como cor, luz, volume, textura, formas, etc. Como lembra Lúcia Santaella, “porque não representam efetivamente nada, senão formas e sentimentos (...), ícones tem um alto poder de sugestão. Qualquer qualidade tem, por isso, condições de ser um substituto de qualquer coisa que a ele se assemelhe. Daí que, no universo das qualidades, as semelhanças proliferem” (SANTAELLA, 1983, p. 64). Assim, devido a essa multiplicidade de sugestões que o ícone possibilita, “acabamos por mapear o desconhecido rumo ao já dito e um edifício icônico bem sucedido sempre provocará uma enxurrada de comparações bizarras” (JENCKS, 2005, p. 33). Essa propriedade do *iconic building*, é denominada “significante enigmático” (enigmatic signifier). Para Jencks, para se tornar eficaz, um edifício icônico deve tanto ser capaz de suscitar “improváveis mas importantes metáforas” quanto “ser um símbolo adequado para ser venerado, um encargo difícil em uma sociedade secular”.

Tal propriedade comunicativa não é uma novidade do edifício icônico e inclusive já havia sido abordada por Jencks em *The Language of Post-Modern Architecture* sob a categoria da *metáfora arquitetônica*, cujo valor estaria justamente em sua característica

popular. Desempenhando importante papel na “aceitação ou rejeição dos edifícios pelo público” (JENCKS, 1978, p. 52), a metáfora não se constitui enquanto exclusividade de um grupo específico de edifícios, como aponta o crítico norte-americano, para quem

As pessoas invariavelmente olham um edifício (...) em termos de um objeto similar; em resumo como uma metáfora. Quanto mais desconhecido é um edifício moderno, mais eles o compararão metaforicamente com o que conhecem. Esta combinação de uma experiência com outra é uma propriedade de todo o pensamento, particularmente daquele que é criativo. Assim, quando grelhas de concreto pré-moldadas foram utilizadas pela primeira vez nos edifícios no final dos anos 50, estas foram vistas como ‘raladores de queijo, ‘colméias’, telas de metal’ (...) (JENCKS, 1978, p. 40).

Entretanto, diferentemente do caso apresentado por Jencks, no edifício icônico, a metáfora não está restringida aos elementos de arquitetura mas predomina em sua forma global. Tal característica, por sua vez, explicita sua vinculação à poética formal do *expressionismo fisionômico*, assim denominada por Demetri Porphyrios, cuja natureza estética estaria baseada no abandono da *linguagem arquitetônica* (enquanto uma técnica comunicativa predominantemente convencional), em prol da adoção estrita do artifício da *onomatopéia figural*, uma técnica de representação direta, e por isso sensacionalista, que tem a ver com os sentidos (PORPHYRIOS, 1982, p. 42).

Neste sentido, podemos considerar as construções relacionadas ao ícone como herdeiras do expressionismo, sobretudo, em termos de semelhança visual, àquelas obras dos anos 50, cujo teor escultórico de formas livres e orgânicas, procurava imprimir maior significação às obras da arquitetura moderna, buscando opor-se à corrente racionalista dominante durante a primeira metade do século XX.

Enquanto o viés dominante dos anos 20 tinha como tema geral a máquina e seus subprodutos industriais, o expressionismo das décadas seguintes, acompanhado de outras vertentes, procurou promover um câmbio na matriz formal da arquitetura moderna, em que o vernáculo, a natureza e suas formas orgânicas passaram a predominar (MONTANER, 2001, p. 36). São obras desse período a Igreja de Ronchamp de Le Corbusier (que segundo Jencks seria o precursor do edifício icônico; 2005, p. 57), a Opera de Sydney de Jorn

Utzon e os aeroportos para a TWA e Dallas de Eero Saarinen; sobre esta transformação no campo da arquitetura moderna, Montaner lembra que

O recurso de usar formas globais de caráter escultórico é uma boa mostra deste processo de mudança formal no tratamento dos edifícios. (...) Portanto, é no tratamento livre da cobertura (...) onde estas qualidades de revisão formal se expressam mais amplamente, mostrando a superação da discussão sobre a cobertura plana (MONTANER, 2001, p. 36).

Mesmo que os temas atuais sejam outros, trata-se, evidentemente, de um retorno da ênfase no valor escultórico das formas arquitetônicas, da preferência pela figuração sobre a abstração, da sensualidade das silhuetas e das formas não-convencionais ante a contenção formal. Considerando que linhas retas e ortogonalidade fazem parte tanto do repertório formal moderno quanto do clássico ou do convencional (das construções corriqueiras) – e não poderia ser diferente, afinal consegue solucionar quase a totalidade dos casos de arquitetura –, as formas pouco comuns mas, sobretudo a capacidade para serem interpretadas em imagens, parecem sugerir uma explicação para as formas do edifício icônico. A esta noção pode-se acrescentar a contribuição contida no livro *Aprendendo com Las Vegas*, em que Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steve Izenour, recorrem à famosa imagem do *pato* para criticar os excessos do expressionismo, cunhando o termo “forma simbólica global” para identificar artefatos arquitetônicos que têm espaço, estrutura e programa submetidos à forma global do edifício, a qual, por sua vez, se converte em *ornamento* (VENTURI, SCOTT-BROWN, IZENOUR, 2003).

Críticos do expressionismo Porphyrios e Venturi e seus colegas, argumentam sobre os limites desta técnica comunicativa, capaz de fornecer as mais diversas e aleatórias imagens – não raramente desconexas em relação a qualquer propriedade do edifício – em detrimento de um simbolismo mais apropriado aos valores constituintes da edificação e, principalmente, amplamente passível de ser compartilhado pelo público.

Outro tema de importância para o edifício icônico é a crescente noção acerca da *arbitrariedade* da forma arquitetônica. Percepção que eclodiu com a obra de arquitetos emergentes na cena

arquitetônica de meados dos anos 70, como Frank Gehry, John Hedjuk, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, entre outros. Impulsionados pelo resgate de procedimentos formais típicos das vanguardas mais radicais do início do século e da *pop-art* do pós-guerra, em conjunto com as críticas às fragilidades do determinismo da ortodoxia modernista por arquitetos e teóricos da arquitetura de gerações anteriores, como Aldo Rossi, Colin Rowe e do próprio Venturi, estes arquitetos não estabeleceram somente um distanciamento dos dogmas modernos a respeito da consistência formal, racionalidade estrutural, coerência entre interior e exterior, etc., mas como expõe Rafael Moneo, parecem posicionados no lado oposto a tais ideais (MONEO, 2007). Talvez o melhor exemplo desta atitude seja fornecido pelas palavras de Frank Gehry – provavelmente o arquiteto que mais explorou os tortuosos caminhos do arbitrário – que ao se valer de técnicas do pop adquiridas do contato com as explorações estéticas de artistas como Claes Oldenburg introduziu novos procedimentos no campo arquitetônico, transformando objetos do cotidiano em elementos de suas obras. Neste sentido, não parece ser coincidência que tenha sido justamente Gehry a abrir as portas para o edifício icônico: “O que é arquitetura? Um objeto tridimensional, não é? Então, por que não poderia ser qualquer coisa? (CHOLLET *apud* BRÜDERLIN, 2005, p. 79).

### ***Um novo gênero arquitetônico?***

É bastante provável que estas colocações já sejam suficientes para contestar, ou ao menos relativizar, a idéia do *iconic building* como um fato novo na disciplina arquitetônica. Logo na introdução, na qual não abre mão das *marcas* – agregando o termo *The Bilbao Effect* como subtítulo e utilizando um segundo recurso (o de subcapítulos) para adicionar, logo abaixo, o *slogan* “*The war of the hot labels*” – Jencks empenha esforços no convencimento desta idéia logo no primeiro parágrafo do texto que assim inicia:

Um fantasma está assombrando a cidade global – o fantasma do edifício icônico. Nos últimos dez anos um novo tipo de arquitetura emergiu. Conduzido por forças sociais, demanda por fama instantânea e crescimento econômico, o expressivo marco urbano desafiou a antiga tradição do monumento arquitetônico. No passado, importantes edifícios públicos, como a catedral e a prefeitura, expressavam significados compartilhados e os transmitia por meio de convenções muito bem conhecidas. Eles se destacavam

do fundo, (...) Havia uma hierarquia de valores públicos, não perfeitamente acordada e classificada, mas relacionado aos tratos diários e costumes comunitários. Decência e adequação eram suas palavras de ordem; deferência e conformidade foram sua sina. Mas em um mercado mundial competindo por atenção, decência e deferência tem pouco peso e até mesmo ataques aos edifícios icônicos tendem a falhar. De fato os insultos freqüentemente adicionam um *frisson* de boas-vindas, o desejado elemento da controvérsia e extensa publicidade. (JENCKS, 2005, p. 7)

A contraposição estabelecida, entre o momento atual e um anterior – mais tarde Jencks se referirá ao *ícone* como um novo gênero (new genre) – confirma o que parece ser a apresentação da sua primeira característica essencial, fato que parece relevante, não é necessário dizer, em um mundo sedento pelo surgimento de novidades a todo instante. Assim como o *ícone contemporâneo*, a novidade é um modo de chamar atenção e estar no “fluxo” das coisas, estar na moda, e aqui cabe lembrar Jameson mais uma vez, quando diz que um dos sintomas manifestos do pós-modernismo (ou da contemporaneidade) é justamente a perda do senso de historicidade, que certamente tem seu papel concernente à ânsia pelo novo e pelas rupturas<sup>5</sup>.

O esforço de Jencks é patente dada à forma em que a oposição histórica é estabelecida. De um lado<sup>6</sup>, um momento anterior, quase genérico, quando as construções possuíam significados (socialmente) compartilhados estabelecidos por convenções que organizavam hierarquicamente a cidade conforme a importância simbólica de cada edifício; do outro, subentendido, o trecho sugere que o edifício icônico, motivado por um mundo de competitividade global e pouco lhe importando o decoro e a conveniência, seria responsável por esse novo momento da história da cidade, quando, visando a “fama instantânea” e o lucro, a coesão da cidade teria se perdido para sempre, o que reforçaria a idéia de um fenômeno absolutamente novo ao lhe imputar a responsabilidade sobre uma suposta nova condição histórica também da cidade.

---

<sup>5</sup> “o pós-moderno (...) busca rupturas, (...) busca o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo, busca um “quando-tudo-mudou”, como propõe Gibson, ou melhor, busca os deslocamentos e mudanças irrevogáveis na representação dos objetos (...)” (JAMESON, 1996, p. 13).

<sup>6</sup> Do outro lado, o momento atual, do edifício icônico, motivado por um mundo de competitividade global que visa a “fama instantânea” e o lucro, pouco lhe importando o decoro e a conveniência, que, junto à coesão urbana, parece que foram perdidos para sempre.



1.14. Imagem da obra *Contrasts*, Augustus Welby Pugin (1836)

Na verdade, sabemos que esta perda da *coesão da cidade* não é acontecimento recente, e sim um processo histórico que se prolonga (mais ou menos) desde a primeira revolução industrial, do qual, inclusive, o próprio fenômeno dos ícones contemporâneos se aproveita para habitar a cidade contemporânea justamente porque, de alguma forma, ela já perdeu os parâmetros tradicionais de organização hierárquica.

Isso nos remete à dicotomia entre monumento arquitetônico e marco expressivo (*expressive landmark*), este último fruto de uma diluição do poder, sobretudo o econômico, que era antes concentrado pela igreja e pelo estado (exemplificados pela sede da prefeitura e pela catedral), e que nos últimos tempos pendeu para o lado da iniciativa privada, sendo hoje tão atuantes na construção da cidade contemporânea quanto o estado e, em muitos casos, como parceiros.

Contudo, isso não significa que o ícone não possa se tornar um monumento propriamente, no seu sentido mais estrito, determinado pela história e marcado pelo traço da coletividade (ROSSI, 1995). Não obstante, um edifício icônico pode ter uma abrangência muito restrita, por exemplo, como uma sede de uma empresa como no caso da capa do livro de Jencks<sup>7</sup>. Em resumo o *ícone* “freqüentemente ocupa um lugar proeminente na cidade ou possui uma função considerada importante, embora (...) hoje isso possa significar quase qualquer coisa” (JENCKS, 2005, p. 22).

Com efeito, o Edifício Icônico parece se colocar cada vez mais como um fenômeno urbano de repercussões globais, como afirma Jencks, o edifício icônico é um espectro, um fantasma que assombra a cidade global. Por mais alegórica que seja, não deixa de ser uma

---

<sup>7</sup> Ainda que por sua proeminência em meio ao *skyline* londrino e pelo apelo popular que conquistou por meio do apelido *The Gerkin* (Pepino), já se possa afirmar que o edifício têm assumido propriedades enquanto monumento para a população local.

colocação descabida, pois supõe uma idéia de indefinição, e de fato, o ícone pode ser qualquer coisa praticamente, considerando que não se trata de sugerir ou propor nenhuma linha formal ou estilística específica – o que poderia parecer paradoxal quando se percebe que o cenário da arquitetura está mais concentrado em nomes individuais do que correntes e escolas. De alguma forma, esta capacidade de abarcar diversos vieses parece ser fonte de parte de seu grande poder.

## **1.2. Arquitetura como commodity**

### ***Competição entre cidades globais; distinção e homogenização***

Enquanto fenômeno global, o edifício icônico pode ser considerado como mais uma das manifestações do crescente e controverso processo de “commodificação” da arquitetura e da cidade contemporânea, fruto da paulatina substituição da economia industrial pela chamada economia cognitiva que teve início com o incremento da globalização após o segundo pós-guerra e que se consolidou a partir dos anos 70. Baseada na produção de conhecimentos, informações e serviços a nova economia cognitiva acarretou novas dimensões de competição econômica em que as cidades globais assumiram papel preponderante. Para o urbanista François Ascher, a necessidade de atração de mão-de-obra qualificado decorrente da alta especialização do trabalho resultou em consideráveis transformações no planejamento urbano das chamadas *cidades globais* que deram prioridade ao desenvolvimento da qualidade de vida e, sobretudo, à própria imagem destas cidades, assim como a provisão de equipamentos para educação, cultura e lazer (ASCHER, 2004).

É importante lembrar que *imagem* não toca apenas ao significado que trata do aspecto visual dos cenários urbanos, mas também sua interpretação como marca. Desta forma, diante do cenário competitivo, o *branding* tem crescente participação nas políticas de desenvolvimento urbano. Sobretudo no que concerne à indústria do lazer e do turismo, cidades e regiões se veem cada vez mais obrigadas a se mercantilizar: “sua ‘imageability’ passa a ser sua meta de vendas” (BOYER *apud* CASTELLO, 2007, p. 32). Como consequência, estes locais buscam oferecer cada vez mais atrativos que ajudem a reforçar suas imagens, mas que também “as tornem mais e mais qualificadas não só aos olhos de seus moradores, mas

também que as façam atrair um número sempre crescente de visitantes e turistas” (CASTELLO, 2007, p. 40).

Neste sentido, a criação de *lugar* passa a ser encarada do ponto de vista econômico, e os lugares se tornam *commodities*, objetos com valor de troca, assumindo, assim, uma crescente importância na economia urbana. Não à toa, portanto, o crescente papel que o mercado imobiliário e as indústrias do entretenimento, com seus lugares da fantasia, têm desempenhado na remodelação de sítios urbanos e produção de novos lugares destinados ao lazer (SASSEN & ROOST *apud* CASTELLO, 2007, p. 37) e a conseqüente importância dada ao consumo nestes espaços. O manual do PPS (*Project for public spaces*), instituição norte-americana sem fins lucrativos voltada para a criação e manutenção de espaços públicos atesta a referida importância do *lugar* na cidade contemporânea:

Espaços públicos apresentam muitos benefícios econômicos, reais e mensuráveis. (...) A revitalização de ruas para a circulação de pessoas, encontros e compras é talvez o exemplo mais direto de como o “*placemaking*” pode beneficiar economicamente a cidade (PPS *apud* CASTELLO, 2007, p. 223).

Como afirma Lineu Castello, dada a relevância que a criação de novos lugares atingiu na atualidade, “*Fazer lugares tornou-se, inquestionavelmente, uma atividade em ascensão (...)*” (CASTELLO, 2007, p. 205), o que colocou em evidência, no campo da arquitetura e do urbanismo, dois conceitos-chave que têm sido aplicados conjuntamente na projeção de lugar: *placemaking* e *placemarketing*. Por *placemaking* entendemos “exatamente a construção de lugar” (CASTELLO, 2007, p. 32), atividade que hoje já compreende um amplo conhecimento e repertório de estratégias projetuais e gerenciais voltadas especificamente para esta finalidade. Já *placemarketing*, termo mais recente e que apresenta maior resistência por parte de arquitetos e urbanistas por sua maior vinculação à commodificação e *customização*<sup>8</sup> dos lugares, é um complemento cada vez mais presente nos processos de criação de novos lugares urbanos. A partir de uma perspectiva pragmática, argumenta Castello, o uso do *marketing* para a promoção de lugares

---

<sup>8</sup> Customização, termo proveniente da área de Marketing e originário da língua inglesa (*customer*, que significa *cliente*), “(...) tem o sentido de adaptar os produtos e processos ao gosto do cliente, portanto é o atendimento que visa a satisfação do freguês” (CASTELLO, 2007, p. 201).

deve ser visto como “um instrumento moderno com poder de exercer uma atuação decisiva nas circunstâncias gerenciais e econômicas que regulam a construção de novos lugares para as cidades” (CASTELLO, 2007, p. 32, 33), podendo ser definido sob os seguintes termos de Philip Kotler:

“place marketing” significa desenhar um lugar para satisfazer as necessidades de seu mercado-alvo. Tem êxito quando os cidadãos e os negócios ficam satisfeitos em relação às condições locais da comunidade, e satisfazem as expectativas dos visitantes e investidores (KOTLER apud CASTELLO, 2007, p. 223).

Contudo, os críticos deste modelo econômico apontam que este não é um processo imparcial. As grandes alterações geopolíticas e tecnológicas ocorridas após o fim da segunda guerra – diga-se, as revoluções que deram fim aos grandes impérios coloniais e o acelerado desenvolvimento das telecomunicações e dos meios de transporte de alcance global – que propiciaram o avanço da nova economia de serviços se caracterizou pela profunda transformação da matriz industrial que, anteriormente centralizada nos países desenvolvidos, se trasladou, por meio da terceirização, para países periféricos em função dos custos de mão-de-obra e dos impostos, o que também pressionou a sistemática dissolução das barreiras comerciais. Nesta nova conjuntura, as grandes corporações abandonaram antigas estruturas hierárquicas piramidais assumindo novas formas de organização horizontais e flexíveis baseadas em pequenas redes, concentrando a atuação no controle dos processos produtivos e, sobretudo, na administração, desenvolvimento, e mitificação de suas marcas. Como consequência, o processo de acumulação de capital não mais repousa apenas na tradicional venda de produtos, mas também na mercantilização de idéias, imagens, conceitos e estilos de vida.

Concomitante a este processo é o fenômeno de ascensão das *cidades globais*; proeminentes centros urbanos que reúnem as sedes das grandes corporações. Apoiada pelas observações de Saskia Sassen, Zaida Muxí resume a distintiva composição econômica das *cidades globais* pela,

(...) maior concentração de empresas dedicadas à informação e às finanças, unido aos serviços adjacentes a estas atividades principais, como são os seguros, as empresas de comunicação e marketing.

Portanto, as cidades globais são lugares chave para o desenvolvimento dos serviços avançados que precisam das telecomunicações para implementar e dirigir as operações de uma economia global. Nelas se concentram as sedes das principais empresas, e daquelas que geram os serviços imprescindíveis para o desenvolvimento dos sistemas operativos que permitem a existência de um centro de comando único. O crescimento dos fundos de investimento internacional e os movimentos da bolsa tem comportado um aumento de recursos financeiros e serviços nas principais cidades (MUXÍ, 2009, p. 31,33).

É neste sentido que a competição econômica é transferida dos limites nacionais para concentrar-se no âmbito das cidades. Deste modo, o grau de conectividade com a rede de fluxos (informacionais e financeiros) que transita entre as cidades globais é o que determina o poder econômico de um determinado aglomerado urbano: “Se estabelece um novo marco de relação para as cidades – o pertencimento ou não à rede global” (MUXÍ, 2009, p. 33). Esta disputa, diz Muxí,

(...) consiste em encontrar, potencializar e desenvolver o papel de cada cidade no contexto da globalização. Assim, ao tempo que as cidades tentam manter identidades locais como sinais particulares, também lutam por atrair a atenção global. Cada cidade busca sua singularidade diferencial, tratando de conquistar a maior variedade de ofertas de negócios, lazer e comércio, e assim conseguir uma posição de supremacia. Paradoxalmente, a busca por atrativos para conseguir os investimentos globais tem provocado que, em muitos aspectos, as cidades se assemelhem cada vez mais e percam suas peculiaridades, sendo preenchidas com ícones da modernidade global (MUXÍ, 2009, p. 29)

Diante deste cenário competitivo, autores Manuel Castells e Jordi Borja advogam a favor do que denominaram *planejamento estratégico*, situação em que

(...) o governo local passa a ter mais autonomia, novas competências, e, com os demais atores sociais, passa a promover a construção de uma nova imagem de cidade por meio de diferentes campos de atuação, como, por exemplo: 1) promoção econômica da cidade; 2) promoção de segurança pública e de justiça; 3) melhorias urbanísticas, ambientais, de infra-estrutura de serviços urbanos, transportes e comunicações; 4) promoção de programas sociais de moradia e urbanização básica; 5) programas de geração de emprego; e 6) oferta cultural – tanto aquela destinada aos públicos externos como a destinada aos públicos internos (BONATES, 2009, p. 68).

Entretanto, muitos pesquisadores vêm apontando o desequilíbrio deste sistema de planejamento também no interior das cidades. O planejamento estratégico estaria descomprometido com a realidade das populações mais carentes, de modo a favorecer os aportes financeiros privados ao promover a desregulamentação da legislação urbanística com a finalidade de maximizar os lucros dos investimentos em áreas destinadas às camadas mais abastadas. Outras críticas se referem ao tratamento das cidades enquanto mercadoria, conforme atesta, acima, a citação de Boyer (pg. 20).

Para o geógrafo norte-americano David Harvey este tratamento é o que caracteriza o *empreendedorismo urbano* que, não muito diferente das colocações de Castells e Borja, se configura pela aliança entre diversos níveis de poderes estatais, organizações da sociedade civil e corporações empresariais “para fomentar ou administrar o desenvolvimento urbano/regional de um tipo ou outro” (HARVEY, 2005, p. 230). A diferença de sua abordagem está, contudo, na crítica à “comodificação” de determinadas regiões da cidade ou do respectivo *imaginário coletivo* destas cidades.

Para Harvey, as grandes operações urbanas orquestradas entre o capital público e privado decorrem da exploração da chamada *renda monopolista*<sup>9</sup> possibilitada pela singularidade distintiva de certas áreas da cidade – seja por sua localização privilegiada, central e/ou de grande acessibilidade, ou por fatores intangíveis, como o *status histórico*. É neste sentido que os *lugares* se tornam *commodities*, explicando a recorrente estratégia de recuperação de antigas áreas portuárias que em geral conjugam – além do pouco explorado potencial especulativo imobiliário – duas qualidades

---

<sup>9</sup> “(...) A renda monopolista surge porque os atores sociais podem aumentar seu fluxo de renda por muito tempo, em virtude do controle exclusivo sobre algum item, direta ou indiretamente, comercializável, que é, em alguns aspectos, crucial, único e irrepetível. (...) A primeira situação surge quando os atores sociais controlam algum recurso natural, mercadoria ou local de qualidade especial em relação a certo tipo de atividade, permitindo-lhes extrair renda monopolista daqueles que desejam usar tal recurso, mercadoria ou local. No domínio da produção, Marx (...) afirma que o exemplo mais óbvio é o vinhedo que produz vinho de elevada qualidade, que pode ser vendido por preço monopolista. Nessa circunstância, ‘o preço monopolista cria a renda’.

A versão localizacional seria a centralidade (para o capitalista comercial) em relação, por exemplo, à rede de transportes e comunicação, ou proximidade (para a cadeia hoteleira) de alguma atividade muito concentrada (como um centro financeiro). O capitalista comercial e o hoteleiro se dispõem a pagar um ágio pelo terreno, por causa de sua acessibilidade. Esses são casos indiretos de renda monopolista. Não se comercializa a terra, o recurso natural ou o local de qualidade singular, mas a mercadoria ou serviço produzido por meio do seu uso. No segundo caso, tira-se proveito diretamente da terra ou do recurso. (...)” (HARVEY, 2005, p. 222).



1.16. Hay's Galleria, South bank, Londres, renovação: Twigg Brown Architects (1980-1987)



1.15. Museu Tate Modern, Londres, Herzog & de Meuron (2001-2005)

distintivas, a abundância de construções históricas e a localização privilegiada das frentes marítimas e fluviais, como são os casos das emblemáticas reestruturações da região das *Docklands* em Londres e de *Port Vell* em Barcelona.

Entretanto, ainda segundo Harvey, a disputa que se estabeleceu entre as cidades globais pela atração dos fluxos de capital, tanto financeiro quanto aquele propiciado pelo turismo, através da exacerbação de suas respectivas “singularidades distintas” tem conduzido a um processo de commodificação e disneyificação do patrimônio cultural.

Neste âmbito,

(...) o que está em jogo é o poder do capital simbólico coletivo, isto é, o poder dos marcos especiais de distinção vinculados a algum lugar, dotados de um poder de atração importante em relação aos fluxos de capital de modo mais geral. (...) O capital simbólico coletivo vinculado a nomes e lugares como Paris, Atenas, Nova York, Rio de Janeiro, Berlim e Roma é de grande importância, conferindo a tais lugares grandes vantagens econômicas em relação a, por exemplo, Baltimore, Liverpool, Essen, Lille e Glasgow. O problema para esses lugares citados em segundo lugar é elevar seu quociente de capital simbólico e aumentar seus marcos de distinção, para melhor basear suas alegações relativas à singularidade geradora da renda monopolista. (...) (HARVEY, 2005, p. 233).

Assim, a revalorização das tradições e da história, a promoção do estilo de vida singular e das expressões artísticas e culturais características, conjugadas a novos eventos que caracterizem um renovado senso de cosmopolitanismo, tanto materiais, como novos marcos urbanos, e também experienciais – vide a crescente espetacularização da vida urbana – têm sido utilizados como meio de aumentar o capital simbólico destas respectivas cidades. Para Harvey, o exemplo mais relevante deste processo de “alavancagem simbólica” seria Barcelona, que a partir dos anos 80 estabeleceu uma profunda reestruturação urbana aliada ao incremento das ofertas culturais e da vida noturna, culminando com a promoção de um evento de repercussão global que foram os Jogos Olímpicos de 1992. Entretanto, o paradoxo apresentado anteriormente por Zaida Muxí tampouco deixou de assolar a cidade catalã, conforme se percebe na ressalva de Harvey a afirmar que “As fases posteriores dos empreendimentos à margem do mar parecem exatamente como quaisquer outros empreendimentos do mundo ocidental (...)” (HARVEY, 2005, p. 234).

Apesar da ênfase de Harvey na dramática commodificação das raízes culturais, pode-se concluir que se trata de um processo de duplo sentido: enquanto a procura por se destacar em meio às demais cidades globais ocorre por meio da expressão de suas raízes, simultaneamente estas cidades baseiam sua integração no sistema global pela oferta de novos equipamentos urbanos que as caracterizem como detentoras de um pujante cosmopolitanismo. Entretanto, a lógica inversa também parece ser verdadeira, pois à medida que as tradições locais obtiveram valor global e cosmopolita, as novas estruturas urbanas, símbolos da modernidade, igualmente passaram a se caracterizar como “marcos de distinção”.

É neste sentido que o edifício icônico assume papel relevante na construção da cidade contemporânea. Diferentemente dos recorrentes artefatos produzidos pelo mercado imobiliário – como torres de escritório e os centros de compras e lazer que proliferam indistintamente pelo globo terrestre – o ícone expressa o objetivo de produzir uma obra completamente singular, capaz de se tornar emblema da cidade que habita e que simultaneamente visa sua distinção entre todas as demais cidades globais. Indo ao encontro das colocações de Harvey a respeito do capital simbólico coletivo, Leslie



1.17. Hotel Burj Al Arab, Dubai, Tom Wright/WS Atkins (1994-1999)



1.18. Hotel W Barcelona, Ricardo Bofill (2005-2009)

Sklair resume que a “Iconicidade em arquitetura é um recurso na disputa por significado e, por implicação, por poder” (SKLAIR, 2005, p. 22). Ademais, para Pedro Fiore Arantes, por sua propriedade de exclusividade, estes edifícios são capazes de gerar novas “rendas de exclusividade” que propicia atrair os fluxos de capital, tanto para empreendimentos imobiliários dos quais fazem parte – tirando proveito de seu *status* – quanto para a própria cidade – cujo modo mais evidente é o turismo.

Apoiado nas colocações de Guy Debord e Jean Baudrillard, Arantes explica que tal capacidade dos edifícios icônicos deriva do fato da arquitetura estar passando por um processo semelhante ao que ocorreu com a mercadoria na transição do capitalismo industrial para o capitalismo de consumo, em que o predomínio das marcas sobre os produtos teve como consequência a elevação da *imagem* ao ponto de adquirir “valor de troca”, lembrando a conhecida definição de Debord: “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD *apud* ARANTES, 2008, p. 180). Portanto, “A capacidade de controle acurado sobre a forma e sobre a imagem passa, em consequência, a ser um elemento decisivo. Presenciamos, por isso, a inflação vertiginosa do design” (ARANTES, 2008, p. 180) e assim como na produção das mercadorias, assiste-se no campo da arquitetura a um distanciamento da tectônica em prol de “(...) uma expansão da estética das aparências, das embalagens e das ‘peles’, cada vez mais sofisticadas e chamativas (...)” (ARANTES, 2008, p. 182) capaz de dotar tais artefatos de alto teor simbólico e de transformá-los em marcas passíveis de circular na mídia.

Este processo inflacionário seria decorrente da mudança do papel econômico exercido pela arquitetura a partir das referidas transformações estruturais do capitalismo na segunda metade do século XX, conforme explica Anna Klingmann:

Como a economia do capitalismo tardio deslocou-se da produção para o consumo, as expectativas econômicas que eram alocadas na arquitetura alteraram-se. Desde que a ênfase na arquitetura como meio de ampliar a eficiência da produção declinou, uma crescente pressão para atuar como uma commodity comercializável foi exercida sobre a arquitetura; e enquanto a competição na indústria da construção acelerou devido à melhoria dos métodos de produção em massa, a arquitetura se tornou cada vez mais dependente da produção de símbolos e imagens. Para ter sucesso num mercado consumidor, a arquitetura teve que atender gostos e

demandas diversificadas de uma sociedade pós-moderna, casando uma variedade estilística e reconhecimento instantâneo. Gradualmente, a linguagem estabelecida do modernismo deu lugar a uma fugaz estética pós-moderna que enfatiza diferenças, expressão individual, e a commodificação de expressões culturais. (KLINGMANN, 2007, p. 6)

Já comentado, o potencial de atração de público e a conseqüente recuperação de zonas urbanas degradadas por equipamentos culturais abrigados em edifícios emblemáticos havia sido aferida pelo êxito do Centro Georges Pompidou em Paris ainda nos anos 70 e mesmo antes pelo sucesso do *Sydney Opera House* de Jørn Utzon inaugurado em 1973, o qual viria a se tornar um modelo para o caso de Bilbao. Entretanto, projetado para ser um “hit”, equivalente ao que a *Opera House* foi para Sydney (JENCKS, 2005, p. 12), o edifício de Frank Gehry, ao se tornar marco da recuperação econômica de uma cidade inteira, emergiu como paradigma do impacto do inflacionamento da imagem na disciplina arquitetônica. Como revela o próprio arquiteto norte-americano, na entrevista que concedeu à Charles Jencks: “(...) A porta estava abrindo; talvez eu empurrei-a um pouco além do limite” (JENCKS, 2005, p. 9).

Evidentemente, pode-se desconfiar de certa ingenuidade ao atribuir o sucesso de tais edifícios exclusivamente ao brilho de suas imagens. Neste sentido, o que estaria por trás do edifício icônico não é apenas sua posição como símbolo abstrato de um premente anseio de cosmopolitanismo, mas explica-se enquanto *ícones manufacturados*, que demandam e mobilizam um processo prévio de midiatização – tanto a nível local quanto global – e também se justificam como investimentos por sua capacidade de incrementar o consumo. Para Leslie Sklair, os ícones contemporâneos não se diferenciam dos demais edifícios que se colocavam como expressão do poder das classes dirigentes de outras épocas, ou seja, apresentam-se como expressões que também visam magnificar as ações e a ideologia de um novo grupo social diretamente relacionado à ascensão das grandes corporações na segunda metade do século XX, com o nome de *classe capitalista transnacional* (TCC)<sup>10</sup>; diz ele:

(...) Sob as condições da globalização capitalista, iconicidade é um componente-chave do que eu nomeei a ideologia-cultural do consumismo, o subjacente sistema de valores da globalização

---

<sup>10</sup> Sigla para transnational capitalist class

capitalista. (...) A capacidade para conferir status icônico a um edifício, espaço ou arquiteto é um importante recurso que a TCC pode mobilizar para facilitar a assimilação da ideologia-cultural do consumismo para o público em geral, manter as pessoas consumindo para maximizar os lucros para as corporações transnacionais e seus associados, e para o engrandecimento da classe como um todo. (SKLAIR, 2005, p. 36)

Ainda que tal modo de demonstração de poder possa soar inusitada ou até mesmo anacrônica para os tempos atuais – excetuando obviamente as novas torres icônicas que abrigam as sedes das grandes corporações –, o envolvimento de dirigentes políticos e, principalmente, executivos corporativos com arquitetos-celebridades e seus edifícios icônicos foi abordado por Deyan Sudjic na obra com o apropriado título *“The edifice complex: how the rich and powerful – and their architects – shape the world”*<sup>11</sup>. No capítulo *“The Uses of Culture”*, Sudjic apresenta inúmeros exemplos em que a filantropia destinada à construção de equipamentos culturais é utilizada para “glorificar” nomes de poderosos. Evidentemente, o ato de nomear edifícios com os nomes de seus principais promotores políticos e doadores não é fato novo, sobretudo nos países desenvolvidos e mais especificamente nos Estados Unidos e Reino Unido, neste já como uma espécie de tradição para as famílias historicamente abastadas que remonta à lógica aristocrática. Contudo, trata-se de uma prática que atingiu um novo patamar com o crescimento do capital privado a partir da segunda metade do século XX que se expandiu aos empreendimentos promovidos em economias periféricas e também por novos poderosos que emergiram concomitantemente à ascensão da nova economia, como foram, por exemplo, os casos do nosso estudo de caso, a Fundação Iberê Camargo, claramente vinculada ao industrial Jorge Gerdau, e do Experience Music Project em Seattle (EUA) projetado por Gehry com o patrocínio do bilionário sócio da Microsoft, Paul Allen. Sob este ponto de vista, também pode-se afirmar que os edifícios icônicos também são resultado da onda de crescimento econômico mundial do final dos anos 80 e da década 90.

O próprio “(...) hábito de se tatuar nomes em museus é uma parte profundamente arraigada do modo americano de fazer as

---

<sup>11</sup> Numa tradução livre “O complexo de edifício: como os ricos e poderosos – e seus arquitetos – dão forma ao mundo.”

coisas”, já afirmava Sudjic em publicação anterior, *The 100 Mile City* (SUDJIC, 1993, p. 129). Deste modo, não é absurdo afirmar que, a relação entre patronos poderosos, edifícios icônicos e museus emergiu de forma lógica dentro desta dinâmica de auto-promoção, dada a junção muito oportuna para os promotores entre o status popular alcançados pelos museus, a grande visibilidade proporcionada pelas novas obras cada vez mais espetaculares e a excelente repercussão aos promotores, decorrente do suporte dos nobres programas culturais, fato que foi astutamente resumido por Sudjic:

É evidente que as emoções no trabalho por trás da epidemia mundial de construção de museus na década de 1990 – e da safra intimamente associada de diversos tipos de edifícios culturais: casas de ópera, casas de concertos e similares – são profundas. O museu se tornou o centro de um culto quasi-religioso, que promete um tipo de imortalidade para seus apoiadores. Para os novos abastados, obras beneficentes para o museu certo são agora o preço de acesso a uma sociedade requintada. O museu de arte em particular se tornou o único edifício sagrado que o mundo moderno ainda é capaz de construir. Uma ênfase persistente em exibicionismo arquitetural e virtuosidade técnica serve para sublinhar seu status como um lugar dedicado ao ritual, distante do mundo cotidiano (SUDJIC, 1993, p. 130).

Por sua vez, o fenômeno dos equipamentos culturais não se refere apenas à engrandecimento e reputação pessoal. A aliança entre cultura, turismo e lazer tem se mostrado recurso importante não apenas para a valorização das operações urbanas orquestradas entre poder público e capital privado, mas também, como Sklair sintetizou, para o incremento do consumo nestes empreendimentos. Novamente, tal fenômeno decorre da reputação que estes equipamentos possuem, atraindo público para os centros comerciais e de lazer que se localizam nas suas adjacências mas, principalmente, devido às rendas de exclusividade que a propriedade sobre um relevante acervo de obras de arte, artefatos arqueológicos, históricos, etc. pode propiciar. Fato que não deve ser subestimado: no caso dos museus (e demais equipamentos culturais), o sustento financeiro tem sido, cada vez mais, obtido por meio de lojas, livrarias e restaurantes próprios, o que tem conferido um crescente movimento de aproximação ao domínio do comércio de mercadorias com especial aumento das áreas destinadas a estas funções secundárias, resultando num verdadeiro esmaecimento das fronteiras físicas entre cultura e comércio. Ademais,

como demonstra Sze Tsung Leong na notória publicação “Project on the city 2 – Harvard Design School guide to shopping” – fruto do trabalho do curso que Rem Koolhaas profere na escola norte-americana – a rentabilidade destes espaços (em termos de vendas pela área construída) pode superar em muito a dos shoppings tradicionais (LEONG, 2001, p. 149).



1.19. Página de *Project on the City 2: Harvard Design School Guide to Shopping*, (CHUNG et. al., 2001, p. 145)

Persegue-se assim o caminho oposto ao das grandes corporações que se transformaram em poderosos produtores de significado ao buscar dotar de simbolismo seus produtos: os museus e demais instituições culturais cada vez mais procuram transformar o capital simbólico da cultura em todo um arsenal de produtos mercantilizáveis – desde o mais singelo *souvenir* até exclusivas jóias assinadas por designers famosos. Um acontecimento que certamente não seria possível, segundo Hal Foster (a partir das

observações de John Seabrook, mas igualmente apontada por Jameson), se a fusão entre marketing e cultura promovida pelas grandes corporações, não tivesse derrubado as fronteiras entre alta e baixa cultura, entre arte erudita e de massas, resultando no que Seabrook denominou “mundo sem perfil”, uma conjuntura em que a cultura comercial assumiu um posto de comando e se tornou “uma fonte de status, não de desdém” (FOSTER, 2004, p. 7) governada pelo princípio do *Fluxo* dos modismos e dos desejos induzidos pelo marketing.

No caso de Bilbao, apesar da exigência contratual do governo basco em investir permanentemente em novas aquisições para o acervo do novo museu, sua preferência pela aliança com a Fundação Guggenheim em oposição à criação de um museu estritamente público, estava justamente na facilidade de contar com o renomado acervo de obras de arte da instituição norte-americana – cujos exemplos contam com importantes nomes da arte do pós-guerra, como Joseph Beuys, Willem de Kooning, Yves Klein, Richard Rauschenberg, Mark Rothko, Andy Warhol, Frank Stella, Donald Judd, entre outros. Fato que, por si, já configuraria um expressivo fator de atratividade para o turismo cultural. Cabe lembrar, que Jencks associa diretamente a construção do Guggenheim de Bilbao com a rápida valorização financeira da arte do pós-guerra nos anos 80, o que pode estar em consonância com as colocações de Harvey a respeito da renda propiciada pelo arrendamento das obras de arte para exposição em museus.

Entretanto, a gradativa adoção de métodos de administração anteriormente restritos ao setor de comércio pelas instituições culturais privadas mais “avançadas”, cuja finalidade visa incrementar e diversificar o aporte de visitas tem propiciado o fomento de inusitadas exposições de grande apelo popular: trata-se do circuito de retro-alimentação que Jameson e Seabrook mencionam, a cultura é absorvida e comodificada pelo consumismo do mesmo modo que o consumo é elevado ao status de produção cultural. Apesar dos diversos posicionamentos favoráveis e contrários a este fato, fiquemos restritos às conseqüências práticas relacionadas ao presente tema. Um exemplo desta atitude seria a popular exposição “*The Art of Motorcycle*” promovida pela própria Fundação Guggenheim com patrocínio da BMW, em que uma série de históricos

modelos de motocicletas foram expostos nos museus da fundação norte-americana entre os anos de 1998 e 2003, redundando numa verdadeira demonstração prática da fusão entre cultura e comércio. Deste modo, pode-se aferir um segundo motivo para a aliança estabelecida com a fundação norte-americana: tendo em vista que o que se buscava era também a promoção turística – até mesmo mais do que a promoção artística – pode-se deduzir, por restrições que são óbvias, que dificilmente uma instituição cultural de caráter público estaria “apta” a realizar eventos desta natureza.

### **Bilbao 15 anos depois**

A aproximação entre mercado e produção arquitetônica de alto nível é, sem sombra de dúvidas, origem de grande parte das polêmicas referentes ao edifício icônico, predominando a noção de que esta relação não é saudável, sobretudo quando a arquitetura é encarada como artefato cultural. Por outro lado, estas polêmicas, não raro podem favorecer os edifícios icônicos, como no caso do Guggenheim Bilbao, cujo sucesso foi em alguma medida facilitado pelas críticas que lhe foram feitas, agregando uma ainda maior midiaticização: “de fato, as críticas geralmente adicionam um *frisson* de boas-vindas, o desejado elemento da controvérsia e publicidade escrita”, lembra Jencks (2005, p. 7).

Uma das críticas mais difundidas sobre o Guggenheim de Bilbao, que busca acentuar o lado perverso da comodificação da cultura, vê na globalização uma tendência à homogeneização cultural com evidentes prejuízos às expressões regionais. Não raro, pelo fato de tal processo ter origem nos países centrais, em especial nos Estados Unidos, acrescenta-se ao planejamento estratégico de Bilbao as marcas do imperialismo e da disneyificação que, na ocasião, contavam como “agravante” o envolvimento de duas instituições norte-americanas aqui já referidas: a Fundação Guggenheim de Nova York e o arquiteto Frank Gehry.

Outras críticas referem-se ao conceito de estetização da política, termo cunhado por Walter Benjamin para explicar o uso populista do “espetáculo” realizado pelos regimes fascistas como estratégia para atrair a atenção das massas, no qual “técnicas de sedução arquitetônica” são empregadas “para mascarar ou sublimar uma realidade repressiva”. Também o Guggenheim Bilbao (e seus

descendentes) é apresentado como um sintoma da situação contemporânea através do conceito da *estética da desaparecimento*, que explicitaria, na concepção de Jean Baudrillard, a efemeridade e superficialidade da experiência pós-moderna; ou, como apontou Paul Virilio mais recentemente, remete ao esvanecimento da realidade quando esta é superada pelo “virtual”. (OCKMAN, 2004, p. 235, 236)

Entretanto, Donald McNeill lembra que antes da preocupação com um suposto imperialismo americano, a realidade de Bilbao está imersa na luta pela independência do país basco e, em termos culturais, na resistência à hispanização (McNEILL, 2009, p. 86). Ao procurar apresentar uma versão dissonante do fenômeno Bilbao, McNeill evoca as colocações do antropólogo indiano Arjun Appadurai para rechaçar a tese da globalização de sentido único, em que afirma que “o que essa visão fracassa em considerar é que tão logo as forças dessas várias metrópoles são incorporadas em novas sociedades elas acabam sendo indigenizadas de uma ou outra forma” (APPADURAI *apud* McNEILL, 2009, p. 86). Indo ao encontro das afirmações acima, Joan Ockman, ainda em 2002, utilizou as categorias teóricas concebidas por Appadurai para análise do fenômeno da globalização para sintetizar que

a convergência entre a “mediascape” da arquitetura global – a espetacular imaginação de Frank Gehry – e a “ideoscape” ou “ethnoscape” do regionalismo basco – o desejo por uma forte “outra” forma de expressão – resultou, como numa combustão espontânea, em um evento singular (OCKMAN, 2004, p. 235).

Mais importante, porém, é a observação otimista que Ockman faz do processo de reestruturação econômica de Bilbao, para quem a experiência basca possibilita repensar o espetáculo sob novos termos, ao qual se refere pelo conceito de “*nova política da aparência*”, especialmente benéfico para as cidades que perderam espaço para o amplo domínio das cidades globais que passaram a concentrar de forma assimétrica o poderio econômico: para Ockman, o espetáculo representaria “um meio para confrontar e reverter algumas forças que historicamente produziram a obsolescência e marginalidade de algumas cidades.” (OCKMAN, 2004, p. 235).

Não obstante, Ockman admite que esta “nova política da aparência” é relativa, “o que parece positivo e singular em Bilbao corre o risco de ser vulgarmente sensacionalista em Nova York ou Los

Angeles, onde a política da aparência tem diferentes dinâmicas e a novidade tende a ser consumida tão rápida quanto é produzida.”



1.20. Abandoibarra, Bilbao, 1968



1.21. Abandoibarra, Bilbao, 1992



1.22. Abandoibarra, Bilbao, 2012

Para uma cidade que foi um pujante centro industrial entre meados do século XIX e grande parte do século XX e viu sua economia se estagnar em meados dos anos 80 – resultado da alteração do paradigma econômico acarretando na brusca perda de empregos e população<sup>12</sup> e agravada pela atuação terrorista do grupo separatista

<sup>12</sup> “Em meados dos anos de 1970, o setor industrial de Bilbao passou por uma crise provocada pela insuficiente capacidade de adaptação às mudanças tecnológicas e aos novos desafios da globalização e pela concorrência de outros países. Durante os anos de 1980, como resultado desses fatores, a região metropolitana de Bilbao perdeu 80.000 empregos industriais e 70.000 residentes sobre um total de um milhão. A crise econômica agravou a deterioração urbana e ambiental, ao mesmo tempo em que gerou mais exclusão social.” (MELO *apud* BONATES, 2009, p. 69)

ETA –, não restam dúvidas, de fato, que o Guggenheim foi positivo para Bilbao, fato que é comprovado pela massiva aceitação pela população local. É verdade, contudo, que o Guggenheim faz parte de um amplo projeto de rearranjo urbanístico e de *rebranding* da identidade da cidade como um todo, fato que pondera, de certo modo, o suposto poderio da franquia norte-americana. A situação de Bilbao chegou num ponto crítico, sintetizada pelo arquiteto Ibon Areso, principal auxiliar do prefeito de Bilbao e figura chave na renovação e reordenação da cidade: “O desemprego cresceu até afetar 30% da população ativa. A etapa industrial que Bilbao iniciou em meados do século XIX, com a implantação de alto-fornos [para indústria siderúrgica], se esgotou no último tramo do século XX. A situação era insustentável. Teve de se reinventar.” (MOIX, 2010, p. 26)

Para Llätzer Moix, este processo de “reinvenção”

(...) significou renovar e modernizar o desgastado tecido da indústria pesada, baseado na fabricação de bens de capital, e combinar-lo com um alegre e rejuvenescedor padrão pós-industrial, centrado no setor de serviços. Sendo o turismo um dos nichos clássicos da economia de serviços, e carecendo de praia, neve ou grandes eventos desportivos, Bilbao decidiu reorientar-se rumo ao turismo cultural. E considerando que o turismo não sente particular atração pelas cidades decadentes e cinzas, Bilbao optou por administrar um potente remédio e se submeter a uma lavagem de rosto geral. (MOIX, 2010, p. 26-27)

Entretanto, este processo de renovação integral da cidade basca, ainda que também faça uso das mesmas estratégias do museu – da espetacularização urbana à contratação de nomes estelares da arquitetura –, deve-se dizer que também teve impacto direto na qualidade de vida de seus habitantes, com especial interesse para o sistema metropolitano, que além de contar com o excelente projeto da firma de Norman Foster, estabeleceu um novo paradigma de conectividade em uma região metropolitana peculiarmente dispersa.

Segundo Mariana Fialho Bonates, as melhorias do plano estratégico de Bilbao se referem

1) à melhoria no sistema de transportes (visível com a construção da linha do tramway, com a maior conectividade metropolitana via estações de metrô, projetadas por Foster e aeroporto de Calatrava); 2) à reestruturação do porto e do sistema ferroviário; 3) à construção/reforma de pontes monumentais ao longo do rio; 4) à construção de hotéis, museus e instituições esportivas e artísticas

(além do Guggenheim); 5) à valorização cultural, incluindo a implantação de esculturas no meio urbano; 6) à criação de parque tecnológico; 7) à produção de novas moradias; 8) à urbanização e pedonização de ruas, entre outras intervenções. Não se deve esquecer da reabilitação do patrimônio e do centro histórico. Há também referência a uma melhoria da qualidade de vida dos bairros, com intervenções de pequena escala, e programas sociais em bairros socialmente mais degradados (como La Vieja). (BONATES, 2009, p. 72)

Estas transformações, que começaram ainda na década de 80 com a recuperação do antigo casco histórico após a enchente do Rio Nérvion em 1983, sem dúvida obtiveram maior visibilidade com a radical transformação da região de Abandoibarra, local onde está o Museu Guggenheim Bilbao. A área, que abrigava tradicionais instalações industriais e uma vasta extensão de terra ocupada por armazéns da companhia ferroviária – repletos de containers que aguardavam o destino ao Porto de Bilbao e que se tornou o sinal mais evidente da crise que abateu a cidade basca – foi completamente reurbanizada, em moldes não muito diferentes das demais cidades que recuperaram os chamados *waterfronts*. A reestruturação da área visa a implantação de uma série de novos edifícios-âncora com a assinatura de importantes nomes da arquitetura internacional, além de contar com um novo parque e a ampla remodelação das margens do rio na forma de um parque linear. Estes novos edifícios fazem parte da transformação da matriz econômica de Bilbao rumo a uma economia de serviços avançados e que visa, além da aposta de Bilbao como cidade universitária de ponta, uma maior oferta de opções destinada ao lazer.



1.23. Parque linear em Abandoibarra

Freqüentemente, as críticas se referem à Abandoibarra como uma zona gentrificada, como apresenta Bonates (apoiada pelas observações de Otilia Arantes). Entretanto, e apesar dos empreendimentos exclusivamente privados, não se pode esquecer que a grande maioria dos equipamentos urbanos construídos – sem contar as grandes extensões de áreas abertas reurbanizadas – possuem âmbito público ou semi-público, casos como o centro de compras projetado por Robert Stern, o Palácio de congressos e música Euskalduna dos espanhóis Federico Soriano e Dolores Palacios, a Biblioteca da Universidade de Deusto de Rafael Moneo e, mais recentemente, o Paraninfo UPV de Álvaro Siza, um equipamento de mediação (com espaços expositivos e auditório) da Universidad del País Vasco com a sociedade local. Além disso, foram construídas novas pontes e passarelas sobre o rio que qualificaram a conectividade entre ambas margens dos rios, proporcionando a melhoria do acesso à Universidade de Deusto, outrora bastante isolada do restante da cidade. Falar em gentrificação em Abandoibarra, uma questão delicada e que pode envolver até mesmo âmbitos mais amplos do que a esfera municipal, parece, se não descabido, no mínimo controverso, visto que a situação anterior, destinada ao exclusivo uso industrial e logístico, estava reconhecidamente subutilizada. A reestruturação deste espaço, portanto, teve como resultado ampliar a oferta de espaços, tanto públicos como semi-públicos, à população em geral.



1.24. Passarela Pedro Arrupe, Abandoibarra, Bilbao, arquitetos Francisco Millanes y Jose Antonio Fernández Ordóñez (2003)

Outro ponto positivo a ser salientado na história recente de Bilbao é o de que a implantação do Guggenheim não apenas propiciou ganhos econômicos e uma maior visibilidade para uma cidade que tinha alcance apenas regional, mas possibilitou a presença de um museu com exposições de porte e relevância até então somente imaginadas em grandes centros, o que é um ganho evidente para a população local – embora óbvio, raramente é um fator mencionado. Além disso, o incremento da experiência turística em Bilbao, que vai muito além do próprio museu e abarca também a exploração dos monumentos de uma cidade quase milenar como a apreciação de um patrimônio cultural intangível, no caso a reconhecida qualidade da culinária e dos vinhos bascos, que conta com opções para todos os públicos, desde os pequenos bares do casco antigo a refinados restaurantes, e que se aproveitaram do grande impacto econômico indireto gerado pela renovação da cidade. Os números, conforme nos apresenta Llätzer Moix, ao mesmo tempo que impressionam, justificam a ambição das demais cidades em copiar o modelo de Bilbao:

(...) As dimensões do êxito [do Guggenheim], que os cálculos mais otimistas cifravam, lá por 1995, em 500 mil visitantes anuais, quase se multiplicaram por três com 1,4 milhão de visitantes (65% destes, estrangeiros) recebidos em 1998. O novo museu talvez não fosse chamado a escrever com sua programação o relato da arte do século XXI. Mas em termos de espetáculo arquitetônico-museístico, de equipamento cultural de última geração com clara vocação socio-econômica, o êxito não pode ser mais esmagador. Os números são, neste sentido, eloqüentes. Hoje em dia, um de cada dois turistas que chega ao País Basco não o abandona sem ter visitado o Guggenheim. Em 1994, Bilbao tinha 29 hotéis; em 2008, tinha 53. Em 1994, organizava a cada ano 88 congressos; em 2008, organizou 981. Em 1994, não chegou ao seu porto nenhum cruzeiro; em 2008, chegaram 38, com um total de 37.126 turistas. Em 1994, o número de turistas que visitaram Bilbao foi de 24.302; em 2008, foi de 604.318, situando-se o recorde em 623.229 de 2007... Segundo fontes da Diputación Foral, Vizcaya cobriu em apenas dois anos o retorno econômico bruto do investimento de 23 bilhões de pesetas<sup>13</sup> aplicadas no museu. (MOIX, 2010, p. 30-31)

É bem verdade também que a continuidade do projeto de reestruturação de Abandoibarra, com a conclusão da torre Iberdrola, de 41 pavimentos, de autoria de Cesar Pelli, além da já presente

---

<sup>13</sup> aproximadamente 140 milhões de euros em valores de 1997

estrutura concebida por Robert Stern, tem caracterizado a frente fluvial de Bilbao de modo não muito distinto das típicas operações urbanas financiadas pelo capital financeiro que Harvey e Muxí tanto criticaram. Além deste fato, como aponta Moix, para se manter na crista da onda, Bilbao corre o risco de se banalizar e perder valor pela via do “autoplágio” com dois empreendimentos iminentes. O primeiro consiste na ampla remodelação da região de Zorrozaurre, prevista pelo contestável projeto de Zaha Hadid que sugere a transposição dos idiossincráticos estilos individuais da escala da arquitetura para escala urbana em que parece emergir uma nova dimensão do espetáculo urbano (FERNÁNDEZ-GALIANO, 2006, p. 16). Embora igualmente relacionada com o passado industrial da cidade, a região, que ainda conta com uma população de moradores e presença de pequenas indústrias remanescentes dos tempos de crise, parece estar, esta sim, muito próxima de um grande processo de gentrificação. Também há a intenção de construir até 2014 uma segunda franquía do Guggenheim nas proximidades da capital basca como meio para ampliar o período de permanência dos turistas na região; agora aproveitando a estimada atenção global conferida à questão da sustentabilidade (LLÀTZER, 2010, p. 33-34).

De fato, desde a inauguração do Guggenheim, em 1997, apesar das diversas tentativas, nenhuma outra cidade do mundo conseguiu repetir em proporções semelhantes o feito de Bilbao, algo que somente foi possível, diga-se, pela alta capitalização das instituições financeiras bascas, entre as maiores da Espanha, e decorrência direta da pujança industrial de antigamente.

Do mesmo modo, os Emirados Árabes Unidos, esperam converter o acúmulo financeiro proveniente da exploração do petróleo em novas formas de renda econômica, contando para este objetivo, que a inauguração do novo Guggenheim Abu Dhabi em 2012 e inúmeros outros investimentos voltados ao turismo que contam com projetos igualmente assinados por *starchitects* como Zaha Hadid e Jean Nouvel sejam capazes de repetir o sucesso de Bilbao.

Muito embora, a repetição dos mesmos envolvidos (Gehry e a fundação norte-americana), pode configurar o sinal mais evidente da desvalorização da “moeda-ícone”. O delicado equilíbrio que Sklair aponta entre a pouca produção de ícones – que significaria a perda da oportunidade de lucro – e sua produção excessiva e

descontrolada – que caracterizaria a desvalorização do ícone – (SKLAIR, 2005, p. 37), depois de quase 15 anos de Efeito Bilbao e considerando os efeitos da crise econômica mundial, que iniciou em 2008 e arrebatou o sentimento de otimismo presente nos países mais desenvolvidos, parece estar pendendo para o lado deste último como apontam as crescentes opiniões contrárias à produção de novos ícones. Diante do crescente desemprego e dos dramáticos cortes orçamentários dos serviços públicos e de proteção social nestes países, os ícones, que outrora se caracterizaram pela eloqüência festiva e populista, agora parecem escancarar o generalizado sentimento sobre a ingênua vaidade de uma época de prosperidade. Entretanto, sabemos que sempre coube aos arquitetos pleitear por uma autonomia que faça suas obras perdurarem como lugares relevantes de suas respectivas cidades.

### 1.3. O papel dos arquitetos

#### *Star-system e edifício icônico*

Por que isto aconteceu? Principalmente, porque a arquitetura conseguiu fazer uma marca de um jeito que nunca tinha feito antes. Cada cidade ambiciosa quer um arquiteto que faça por ela o que acreditam que a Opera House de Jørn Utzon fez por Sydney e o que Frank Gehry e o Guggenheim fizeram por Bilbao. Quando o Disney Concert Hall projetado por Gehry finalmente abriu em Los Angeles, a maioria dos discursos na cerimônia de inauguração falavam mais sobre o que esta nova sala de concertos faria pela imagem da cidade do que sobre sua acústica. Agora, todos querem um ícone. (SUDJIC, 2005, p. 318)

A contratação de célebres arquitetos, ou *starchitects*, como instrumento de promoção de novos empreendimentos se tornou recorrente no último quarto do século XX e ajudou a consolidar definitivamente o que chamamos de *star-system* da arquitetura. Arquitetos como Norman Foster, Santiago Calatrava, Rem Koolhaas, e muitos outros, superaram as barreiras dos mercados locais e seus projetos passaram a ser disputados em diversas regiões ao redor do globo; não se limitando apenas ao campo de equipamentos de uso cultural, a exploração midiática da imagem destes arquitetos e de suas obras ocorrem hoje nos mais diferentes tipos de construções, desde arranha-céus destinados ao uso corporativo até equipamentos para saúde.

O fenômeno *starchitect*, cuja contraparte são as firmas internacionais de arquitetura, está intrinsecamente relacionado ao processo de internacionalização da prática arquitetônica. Em oposição às grandes firmas internacionais, que empregam grande contingente de força de trabalho e concentram seus esforços no maior volume possível de construção procurando a racionalização dos procedimentos e eficiência interna com o objetivo de concluir as operações no prazo e orçamento estabelecido, a firma *boutique* trabalha geralmente com baixa quantidade de colaboradores e pequeno número de projetos com perspectiva de crescimento limitada a manter uma estreita relação entre a capacidade de trabalho do fundador e o processo de projeto.

As *boutiques*, argumenta Donald McNeill, são práticas arquitetônicas excessivamente personificadas pela figura do líder, o *starchitect*, a quem é atribuído a exclusividade da autoria da produção

do escritório, geralmente relacionada com a produção de estruturas icônicas – ou *signature buildings* – em centros regionais ou globais, e freqüentemente consumidas e registradas como pano de fundo de peças publicitárias da indústria automotiva, objetos de cartões postais e, não menos importante, apontadas como atrações no crescente circuito do turismo internacional (McNEILL, 2008, p. 2, 19).

Em resumo, como lembra Mc Neill, *starchitects* têm uma série de características em comum:

Primeiro são indivíduos identificáveis, com nome, rosto e talvez algum tipo de livro autoral. (...) eles possuem carisma suficiente para reunir audiência em alguma instituição cultural para escutá-los a explicar seus projetos. (...) Segundo, eles são frequentemente associados com formas, superfícies ou conceitos surpreendentes. Em outras palavras, seus edifícios se tornam famosos, mais inclusive que eles próprios, ao menos para o público leigo. (...) Terceiro, muitos desses indivíduos tem uma forte capacidade de auto-promoção. Isto não é necessariamente um termo pejorativo, mas simplesmente um reflexo de zelo empreendedor (...). (McNEILL, 2008, p. 62)

Não podemos esquecer, como característica a ser acrescentada, a grande quantidade de prêmios recebidos por estes arquitetos, que auxiliam no processo de reconhecimento e inclusão neste seleto grupo de arquitetos que formam o chamado star system da arquitetura.

O termo star system ganhou notoriedade a partir da obra de Edgar Morin, “*Estrelas*”, no qual analisa o sistema americano de mass culture. O livro explica a interação entre seus produtos culturais (e respectivo merchandise) e a associação com celebridades, ou simplesmente “estrelas”, exploradas midiaticamente sob a idéia do *mito* e comercialmente como mercadoria para suscitar o seu próprio culto. Assim como na indústria cinematográfica, onde o uso de “atores-estrelas” tem servido para reduzir o risco de investimento das produções, o emprego de um nome “estelar” da arquitetura pode interferir na recepção de um edifício e na possibilidade da empreitada angariar atenção da mídia:

(...) certamente, assim como o poder da “estrela” pré-vende filmes, os investidores estão conscientes da importancia de arquitetos reconhecidos mundialmente para pré-vender edifícios para públicos ou mercados receosos. (McNEILL, 2009, p. 63)

### **Star-system arquitetônico como sistema de valor**

(...) podemos entender que, de modos diversos, arquitetura se tornou uma marca em si, particularmente para o arquiteto “assinatura”, cuja sobrevalorização midiática encontra uma correspondência na sistemática subvalorização de outros, se não mais talentosos arquitetos, cuja obra ainda há de ser confirmada pelo consenso midiático como uma marca visível e desejada. (FRAMPTON, 2005, p. 67)

De fato, o sucesso de Bilbao levou ao limite o papel da arquitetura de vanguarda e dos *starchitects* na constituição das paisagens urbanas contemporâneas, tornando a relação entre fama e prática arquitetônica em aspecto fundamental do processo de construção contemporâneo (DUNSTER, 2001, p. 9) e induzindo de forma direta na proliferação indiscriminada de ícones. Neste sentido, o crescente culto ao indivíduo no mundo da arquitetura tem repercutido de forma direta na escolha dos nomes para as melhores encomendas, ao ponto de Deyan Sudjic comentar que “(...) às vezes parece existir apenas trinta arquitetos no mundo” (SUDJIC, 2005, p. 317).

A exorbitante procura por novos ícones que seguiu com a concentração das encomendas mais relevantes nas mãos das *estrelas* acabaram por revelar as fragilidades do star system. No intuito de chamar a atenção e colocar a sua cidade no mapa, o pensamento predominante dos arquitetos e contratantes passou a ser o de como criar uma silhueta instantaneamente reconhecível para os seus edifícios. E este, provavelmente, “não é o caminho para produzir uma arquitetura duradoura, ou de qualidade”, lamenta Deyan SUDJIC (2005, p. 319). Era necessário obter o ícone mais eficaz, aquele de maior sucesso de público, então, o sensacionalismo das formas se tornou quase que uma obrigação, e dado o inflacionamento do meio, os aspectos de tais obras se tornaram as mais incomuns e estridentes possíveis.

Mas como garantir a qualidade destes edifícios? Sudjic responde:

Dada a inqualificável estranheza de considerável parcela da arquitetura, como podem os aspirantes a construtores de ícones estarem confiantes que seus meteoritos ou discos voadores particulares se tornarão o marco urbano [landmark] que vislumbram, mais do que uma pilha de lixo que suspeitam que seja?

A resposta é que eles não podem. Então eles contam com essa lista de trinta nomes retirados da classificação destes arquitetos que já realizaram algo antes. Eles são livres para serem esquisitos. Contrate um deles e fique confiante que ninguém irá rir de você. É como comprar um traje com a marca certa quando você não sabe nada sobre moda. (SUDJIC, 2005, p. 318)

Ou seja, a fama destes arquitetos supostamente garantiria a qualidade da obra e pode ajudar a atrair a atenção do público que já se sentiu alguma vez atraído por alguma de suas obras, seja por fotos, visita in loco, etc.; ou *apenas* pela reputação do próprio nome do arquiteto. Um dos problemas desta lógica fica evidenciado quando estes nomes passam a receber as principais encomendas e acabam parodiando sua própria obra. Isso ocorre tanto devido à sobrecarga de trabalho quanto à expectativa de que estes arquitetos repitam o estilo de sucesso das obras anteriores, conduzindo, muitas vezes, à desvalorização de certos nomes pela excessiva repetição de suas formas e estratégias. Assim, como aponta Jencks, devido a esta desvalorização, “arquitetos têm de se reinventar a cada 10 anos (...) essa transformação é necessária porque tecnologia, sociedade e moda se transformam, as coisas mudam e para ficar no topo é necessário reinventar-se.” (CHANCE, 2001, p. 16).

Por outro lado, como apontado acima por Sudjic, esses arquitetos gozam de uma liberdade jamais vista até então. Uma liberdade que repousa sobre o conceito da assinatura, vinculada à suposta genialidade do “gênio-criador”, que se encontra em oposição às marcas anônimas dos grandes escritórios, os quais procuram garantir que suas obras sejam consistentes com a imagem da marca. McNeill chega a resumir o mercado internacional da arquitetura como “uma tensão entre a pressão pelo atendimento às suas expectativas e necessidades correntes (a estética da marca), e a pressão pela produção de trabalhos originais e inventivos (a estética da assinatura)” (McNEILL, 2009, p. 69). Uma tensão que vemos se tornar mais complexa a cada dia, com a troca de posição entre as respectivas partes como, por exemplo, a produção de projetos formalmente mais arrojados por grandes escritórios (muitas vezes procurando uma distinção icônica) e *starchitects* atuando, cada vez mais, em campos que pareciam exclusivos dos escritórios internacionais – como arranha-céus, centros de compras, enfim, toda uma série de empreendimentos imobiliários.

Portanto, não parece ser um exagero afirmar que a presença do *starchitect* induz a criação de ícones. Ao escancarar as portas do experimentalismo e da liberdade projetual num mundo que, em substituição ao paradigma da qualidade, adotou o paradigma da moda, ou como define Hal Foster, “de estar no fluxo das coisas” (FOSTER, 2005, p. 7), a arquitetura privilegiou as aparências ante ao conteúdo. Em síntese magistral, Sudjic declarou: “A forma não mais segue a função – ela segue a imagem”. (SUDJIC, 2005, p. 319)

Em seminário promovido pelo *Canadian Centre for Architecture* (CCA) no ano de 2007<sup>14</sup>, dois dos mais conhecidos *starchitects*, Rem Koolhaas e Peter Eisenman, já demonstravam suas preocupações a respeito do ícone e sua vinculação ao mercado, cuja consequência majoritária seria a de submeter a disciplina às lógicas do mercado, acabando por comprometer sua própria autonomia.

Koolhaas, polêmico como de costume, tratou de decretar a futura morte do ícone, “parte devido ao ridículo, parte à overdose, e certamente [por estar conectado] ao dinheiro”, mesmo que ainda não fosse “a hora de jogar o ícone fora”. O arquiteto holandês ainda trouxe à tona a curiosa conjuntura em que muitos destes arquitetos se encontram hoje: “um ambíguo status de não serem levados a sério, mas tendo ilimitada atenção da mídia.”<sup>15</sup>

Eisenman, por sua vez, vinculou a pressão do mercado à falta de profundidade de significado de grande parte da arquitetura contemporânea:

o problema que temos de resolver é a urgência da mídia em ter, a todo momento, algo novo para ver e falar a respeito. Nossa necessidade em estar nas notícias todo o tempo... a lentidão necessária para encontrar e entender o significado em arquitetura não possui mais nenhuma atração.<sup>16</sup>

Para o arquiteto norte-americano este completo esvaziamento de significado se distingue pelo excessivo e dispendioso virtuosismo formal da arquitetura contemporânea, que teria como objetivo único a reação de surpresa ou arrebatamento apresentado pela expressão “*wow*”<sup>17</sup> – típica da língua inglesa, e que, por sua vez, deu nome ao neologismo *wow-factor*, que constitui um atributo das arquiteturas

---

<sup>14</sup> [http://www.architectureweek.com/2007/0801/design\\_1-2.html](http://www.architectureweek.com/2007/0801/design_1-2.html)

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Expressão adaptada para o português como “uau”.

icônicas – aqui utilizada por Eisenman para criticar a frágil condição da obra de Santiago Calatrava:

Estamos na fase rococo da arquitetura moderna. A perfeita figura rococó é Santiago Calatrava, cuja obra as pessoas gostam do mesmo modo que gostam da arquitetura gótica, por que é suave e você não tem que pensar a respeito. Você a vê uma vez e diz, “Uau!” (...) Contudo, eu pessoalmente me ressinto, por exemplo, dos dois bilhões de dólares gastos numa estação de metrô em Nova York que se assemelha a um pássaro. Eu não tenho idéia do porquê que uma estação de metrô deva tanto se parecer com um pássaro quanto custar 2 bilhões de dólares<sup>18</sup>.



1.25. World Trade Center Transportation Hub, Nova York, Santiago Calatrava (2004-)



1.26. Milwaukee Art Museum, Santiago Calatrava (1994-2001)

---

<sup>18</sup> Ibid.

Tampouco Sudjic poupa críticas semelhantes à Calatrava – que poderiam ser igualmente transpostas a outros *starchitects* –, em que aborda a total inconsistência funcional das obras do arquiteto espanhol, que estaria apenas se concentrando na produção de ícones:

Examine atentamente um de seus desenhos (...) no caso da cauda de baleia que ele efetivamente construiu em Milwaukee [Art Museum], está dito com uma surreal economia de meios: “galeria de arte”. É claro que dificilmente existe algum espaço de galeria nesta anexo de Calatrava; está lá apenas para atrair atenção para Wisconsin, para lembrar ao mundo que a galeria existe. (SUDJIC, 2005, p. 345)

#### 1.4. Edifício icônico e lugar

(...) liberta de suas antigas obrigações, a derradeira função da arquitetura será a criação de espaços simbólicos que acomodem o persistente desejo por coletividade. (KOOLHAAS, 1995, p. 604)

Certo é que a polêmica suscitada por este fenômeno está longe de acabar. Em grande parte porque, de um lado, o debate tem sido marcado por uma estranha combinação de extremismo e negligência, conduzida por generalizações negativas de todo tipo que resultam na banalização da crítica e incompreensão das potenciais virtudes do fenômeno, e em outro, pela mera indiferença às suas limitações por parte de seus principais beneficiários, sejam eles arquitetos, investidores, agentes públicos, etc. Um capítulo desse debate esquizofrênico ocorreu recentemente, em 2009, com a publicação de *Iconoclasmia – news from a post-iconic world*. Trata-se de uma coleção de textos que, como já diz o título, posicionam-se contrários ao ícone, sugerindo, inclusive, a morte do “dito cujo” em seu subtítulo. Em alguns escritos, chega a ser surpreendente a veemência com que tais edifícios são “condenados” sem piedade. “A característica comum dos edifícios icônicos”, sentencia o crítico holandês Hans Ibelings, “é que todos são objetos que produzem impressões visuais marcantes, mas não realizam nenhuma contribuição significativa para a paisagem urbana moderna” (IBELINGS, 2009, p. 20). Ao que complementa Josep Lluís Mateo: “O ícone não tem espessura, é pura pele. Sabe ser pura aparência e não se mistura [com o contexto urbano]. (...) O ícone não tem espaços, não tem interior. Se existe interior, não é de interesse” (MATEO, 2009, p. 5).

Entre todas as críticas ao ícone arquitetônico, predomina a noção de que tais artefatos são tanto indiferentes aos seus respectivos contextos quanto, dotados de uma superficialidade meramente calcada no brilho de suas imagens, incapazes de constituírem-se em artefatos arquitetônicos consistentemente capazes de responder de modo satisfatório aos seus respectivos programas. Diante de tal nível de generalização parece importante questionar: seriam, de fato, os edifícios icônicos tão arquitetonicamente estéreis quanto acusam os seus críticos? Seriam estes meros marcos urbanos, sem conteúdo, desconectados de seu respectivo contexto físico e cultural ao ponto de flertarem com a conhecida categoria dos não-lugares?

Nos últimos anos assistimos à introdução de toda uma nova diversidade de lugares nas cidades, predominantemente produzidos pelo forças econômicas que incluem usos diversos desde shopping centers, cinemas multiplex, parques temáticos até cafés, lojas de conveniência, e similares. Tratam-se de “lugares inventados” (CARMONA et al. *apud* CASTELLO & GALLO, 2008, p. 6), os quais acabam por expandir a noção de urbanidade dentro da cidade contemporânea (CASTELLO & GALLO, 2008, p. 6, 7). Embora se constituam majoritariamente como espaços projetados como *commodities*, estes lugares têm sido crescentemente apropriados como construção social, destacando-se como espaços urbanos capazes de enriquecer a oferta de urbanidade na cidade contemporânea.

Dentro desta categoria também podemos incluir os novos lugares destinados à cultura, cuja associação com a chamada arquitetura erudita têm proporcionado o estabelecimento de um mercado específico; ao qual Patrick Schumacher, sócio de Zaha Hadid, se refere como “segmento de [arquitetura de] vanguarda”<sup>19</sup> (McNEILL, 2009, p. 18). Encarados como opção de lazer, em grande medida comodificados pela indústria cultural, estes locais acabam por competir não somente com outros espaços culturais e todos os demais lugares destinados ao ócio mas também com as demais formas domésticas de lazer como a literatura, televisão, internet, etc. Isso pode explicar, em parte, porque os respectivos arquitetos passaram a usar formas espetaculares e a persuasão tornou-se um

---

<sup>19</sup> Avant-garde segment

tema. Cabe, no entanto, chamar atenção para o lado perverso desta lógica, apontada por Kenneth Frampton para quem a commodificação generalizada da vida cotidiana e, mais especificamente, da arquitetura, leva à perda da consciência acerca do papel social e político da arquitetura em detrimento de uma dimensão meramente mercadológica. Para Frampton, “(...) os atuais projetistas de marcas estão não apenas dedicados à satisfação do gosto do consumidor, mas também ao estímulo do desejo, sabendo muito bem que tudo depende do exaltante erotismo do consumo em oposição à intrínseca qualidade da coisa consumida” (FRAMPTON, 2005, p. 67).

Entretanto, como afirma Joseph Rykwert, o exemplo do Guggenheim Bilbao

deixou claro que a instituição de um museu pode criar um novo gênero público. O abrigo de instituições cívicas – e com isso me refiro a tribunais de Justiça, prefeituras, escolas, universidades e até estações ferroviárias – agora deve receber o tipo de cuidado capaz de lhe dar semelhante poder de atração, caso o grande espetáculo que o Guggenheim ofereceu a Bilbao possa ser imitado na vida de uma cidade (RYKWERT, 2004, p. 338).

Neste sentido, apesar da crítica corrente e respeitados certos limites, a comodificação dos lugares pode ser encarada como fator positivo, pois, comprometidos em angariar visitantes e usuários, empregam políticas que de modo geral facilitam seu acesso e a permanência. Neste sentido, a promoção da urbanidade tem sido uma das buscas mais frequentes da disputa: é preciso que os lugares tenham vida para que possam prosperar, não importa a categoria destes lugares. Conseqüentemente, a crescente apropriação pública destes espaços como efetivos lugares da cidade contemporânea, tem contribuído para que a definição de lugar apresente significado mais abrangente, incorporando a noção, amplamente utilizada na literatura anglo-saxônica, do termo “public realm”, cuja tradução para o português estaria próximo do termo “domínio público”. Embora não seja uma tradução amplamente satisfatória como aponta Lineu Castello, o termo “public realm” se refere a todo tipo de espaço, seja público ou semipúblico (ou semiprivado), em que “é possível perceber a ocorrência de uma intensa apropriação pública” (CASTELLO, 2007, p. 28). É esta mais recente percepção da abrangência do conceito de lugar que nos leva a intuir que os

edifícios icônicos, apesar de sua natureza introspectiva, não apenas possam ser percebidos como lugares constituintes da cidade contemporânea mas, como coloca Castello em sua tese doutoral quando trata dos *novos lugares criados na virada do milênio*, que os edifícios icônicos também possam se incorporar a toda uma nova gama de “lugares que a sociedade requer para melhor viver suas experiências de vida” (CASTELLO, 2007, p. 3).

### **Conceito de lugar**

O conceito de *lugar* tem como ponto de partida sua distinção da noção de *espaço*, conforme afirma Castello:

(...) certos espaços se distinguem dentro do Espaço maior onde se situam as pessoas e, ao se distinguirem, se tornam percebidos de maneira diferente. Em geral, são espaços *percebidos* como *lugares* por seus usuários. (...)

É possível aceitar-se, então, que por trás da identificação de um lugar encontre-se presente todo um processo de valoração do espaço, que pode muito bem ser atribuído à percepção que as pessoas têm (ou que virão adquirir) a respeito desse espaço. (CASTELLO, 2007, p. 12)

Devedor da tradição filosófica da Fenomenologia, *lugar* emergiu para a disciplina arquitetônica ao final dos anos 1970 com a fundamental contribuição do teórico norueguês Christian Norberg-Schulz em que, partindo da obra de Martin Heidegger, evocou a fenomenologia para criticar as limitações das abordagens funcionalistas. Para Norberg-Schulz, o suposto cientificismo da doutrina modernista visava atingir um conhecimento neutro e objetivo, mas que acabou por redundar em formulações demasiadamente abstratas e reducionistas em que se perdiam de vista

o mundo-da-vida cotidiana, que deveria ser a verdadeira preocupação do homem em geral e dos planejadores e arquitetos em particular. (...) A fenomenologia foi concebida como um “retorno às coisas” em oposição a abstrações e construções mentais. (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 445)

Sua concepção do fenômeno de lugar constitui a acepção mais clássica de uma construção teórica transdisciplinar que hoje já abarca

praticamente meio século<sup>20</sup>; geralmente associada à idéia de *paisagem*, o constructo teórico de Norberg-Schulz constitui a fundamentação para o chamado *lugar da aura* (CASTELLO, 2007, p. 19), assim denominado por Lineu Castello em sua classificação de três tipos de lugares que servirá de base para a análise dos estudos de caso propostos.

Para Castello,

Há um grupo de interações entre pessoas e ambiente no qual se pode ressaltar o papel que desempenha a dimensão espacial, uma dimensão que envolve fenômenos relativos à natureza física dos lugares, à sua constituição material, à objetiva morfologia de que são feitos – um papel que acentua as experiências relativas a uma “aura” de que se cerca o lugar (...). Material ou abstrata, esta aura terá sido adquirida em função de qualificações naturais, fruitivas, sensoriais, paisagísticas, enfim, será uma aura estimulada por elementos do imaginário espacial local. (CASTELLO, 2007, p. 17)

Norberg-Schulz por sua vez argumentou sobre a *estrutura* inerente a todo e qualquer *lugar* que pode ser classificada por *paisagem* – relativo aos lugares naturais – e *assentamento* – elementos criados pelo homem “que transformam a natureza em ‘paisagem cultural’” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 448); do mesmo modo Castello separa os lugares da *aura natural* e *cultural*. A estrutura ainda pode ser analisada segundo as categorias de *espaço* e *caráter*: enquanto *espaço* se refere aos elementos propriamente tridimensionais, o *caráter* de um lugar comporta um conceito mais amplo, definido por adjetivos que indicariam, por um lado “(...) uma atmosfera geral e abrangente e, por outro, a forma e a substância concreta dos elementos que definem o espaço” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 451).

A análise da estrutura do lugar é o que torna capaz a compreensão da essência do lugar, o *genius loci*; conceito basilar do fenômeno de lugar sob a ótica de Norberg-Schulz, o entendimento do “espírito do lugar” torna possível revelar os significados existenciais de um determinado ambiente construído. Deste modo, “O propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo

---

<sup>20</sup> Pode-se associar as “pioneiras tentativas” de Kevin Lynch em “isolar a importante qualificação ambiental que o planejador urbano norte-americano denominou de ‘imageability’” as primeiras intenções de circunscrever o conceito de lugar (CASTELLO, 2007, p. 14).

latente no ambiente dado”. Em suma, fazer arquitetura “significa concretizar o *genius loci*” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 454; 459).

O segundo grupo de lugares é aquele que se configura pelos estímulos do imaginário temporal local, no qual

(...) as interações estabelecidas entre as pessoas e o ambiente envolverão fenômenos de natureza mais subjetiva, fenômenos que absorvem as histórias de um lugar (...) e que ressaltam o papel executado pela dimensão temporal, uma dimensão que embora carregada de imponderabilidades, envolve também as formas materiais que abrigam tais abstrações (CASTELLO, 2007, p. 17).

A estes lugares Castello deu a denominação de *lugares da memória*, que podem receber a distinção – já preconizada por Kevin Lynch – de lugares da memória *tradicional* ou *histórica*. Os lugares relativos à memória tradicional seriam aqueles cujas propriedades sensíveis estariam ligados a uma *narrativa* histórica popular, engendrando lendas, histórias e tradições da vida cotidiana. Já os lugares da memória histórica, seriam os espaços percebidos por sua condição material, que configurados pelo patrimônio construído apresentam sua própria história (CASTELLO, 2007, p. 22-23).

Finalmente, o terceiro tipo de lugar é aquele que ressalta propriedades do “imaginário social local”. Chamado de *lugar da pluralidade*, trata-se de “(...) uma situação que é compartilhada pelas duas anteriores [aura e memória], mas que se origina primordialmente da interação entre pessoas-pessoas” (CASTELLO, 2007, p. 18); é o lugar onde prevalece a dimensão social. O lugar da pluralidade, diz Castello, é “O lugar do lazer, do prazer, da mistura, do contrastante, dos “outros”, das diferenças (...)” (CASTELLO, 2007, p. 23).

Tal classificação de lugar pode ainda ser dividida entre *heterotópicos* e *privatópicos*. A pluralidade heterotópica – termo que resgata noção de *heterotopia*<sup>21</sup> empreendida por Michel Foucault – é constituída de espaços compartilhados por uma ampla diversidade de pessoas, “significando o uso por diferentes grupos étnicos ou sociais de um lugar em que convergem os ‘outros’, como em ‘shopping malls’, museus, grandes estações de transporte” (CASTELLO, 2007, p.

---

<sup>21</sup> Para Foucault, as heterotopias tinham valor essencial para a compreensão da sociedade, pois “(...) podem fornecer as percepções mais agudas a respeito da ordem social” (CASTELLO, 2007, p. 24).

24). Já *privatopia*<sup>22</sup> refere-se a contextos espaciais compostos por grupos homogêneos de pessoas, cujas melhores ilustrações seriam aquelas fornecidas por ambientes unidimensionais, como ocorre, muitas vezes, em um “(...) campus universitário, ou nos casulos dos condomínios cercados (...)” (CASTELLO, 2007, p. 24). Castello ainda chama atenção para o fato de que nestas entidades exclusivistas,

Bem ao contrário das interfaces heterotópicas, que induzem a mudanças, a transgressões, a quebras de comportamento, o espaço do cotidiano homogêneo se marcaria pelos grilhões das excessivas limitações comunitárias<sup>23</sup>. (CASTELLO, 2007, p. 24)

Não seria um equívoco, portanto, afirmarmos que os lugares que aqui abordaremos, caracterizados enquanto espaços (semi)públicos, enquadram-se entre os *lugares da pluralidade heterotópica*. Castello, por sua vez, aponta para a condição determinante da pluralidade para a constituição de um *lugar urbano*, sendo um ingrediente inerente aos demais tipos de lugar. Aura e memória, além de serem passíveis de uma série de gradações entre si – contribuindo mutuamente para a percepção de lugar –, apenas se tornam lugares urbanos na medida que angariam instâncias de pluralidade: “são todos lugares plurais”, argumenta Castello, “são centros de diversidade, locais onde, por força de serem inerentemente coletivos, se oferece, se troca, se constrói uma Pluralidade” (CASTELLO, 2007, p. 18).

Deste modo,

A pluralidade assume um papel de fenômeno determinante, condição *sine qua non* na constituição de lugar, visto que, sendo o lugar uma construção social, sua pluralidade é o que necessariamente estará a lhe garantir a dimensão social indispensável em sua experiência. (CASTELLO, 2007, p. 18)

Enfim, podemos nos aproximar de uma síntese para a idéia de lugar que aqui vamos nos deter: um espaço identificável,

---

<sup>22</sup> O termo *privatopia* tem origem na publicação homônima, de Evan McKenzie (1994), em que o planejador urbano discute o atual tema dos encasulamentos privativos.

<sup>23</sup> Castello ainda aprofunda a questão das *privatopias*: “Com frequência, os lugares dessas comunidades individualizadas excluem e constroem barreiras defensivas, desenvolvem meios de repressão, criam equipamentos de vigilância, enfim, são espaços que se definem ‘contra’ os ‘outros’. Isto é: agem em contraposição à alteridade” (CASTELLO, 2007, p. 24).

caracterizado por estímulos ambientais e culturais<sup>24</sup> – concretos ou abstratos – e capaz de ser compreendido e experienciado coletivamente por uma diversidade de pessoas.

### **Estudos de caso: à procura da autonomia**

Cuidaremos cada vez mais de nossos edifícios se neles houver algum nível significativo; se houver limites definidos para nossos interesses; se neles efetivamente podemos *habitar* seus espaços, tomando-os como nossos de modo satisfatório; se com eles podemos estabelecer conexões com o que sabemos, acreditamos e pensamos; se podemos compartilhar nossa presença com os outros, com nossa família, nosso grupo ou nossa cidade; e, sobretudo, se houver alguma sensação de drama humano, de êxtase, de tensão ou de colisão de forças, de modo que o envolvimento perdure. (BLOOMER & MOORE, 1977, p. 105)

Face ao crescente e diversificado processo de commodificação da cultura e da vida urbana que vem sendo empreendido nas últimas décadas, o olhar pontual e acurado sobre como as pessoas estão – de fato – se apropriando destes novos lugares pode conferir luzes para novas reflexões. É neste sentido, que se propõe a análise dos estudos de caso propostos, em que, tendo em vista a massiva aceitação e assimilação dos chamados edifícios icônicos, se aventa a hipótese de que estes estejam se concretizando como verdadeiros *lugares da pluralidade*. Tal fato abriria a possibilidade de os vislumbrarmos como *constructos sociais* capazes de se integrar ao cotidiano de suas respectivas cidades e adquirir vida própria, até mesmo de modo independente do atual processo de commodificação.

Vimos anteriormente que a capacidade de identificação é um dos aspectos cruciais para o florescimento da percepção de lugar, fato que se coloca na base de muitos dos novos lugares criados na cidade contemporânea através do recurso de *criação de marca* com o chamado *branding*. Assim, é inequívoco afirmar que o edifício icônico contempla facilmente esta condição: devido a sua freqüente imagem potente, é capaz de impregnar todo o espaço circundante da *aura* mencionada por Castello, chegando ao ponto de ser verbalmente

---

<sup>24</sup> Sem almejar esgotar todas as possibilidades, Castello apresenta em seu livro uma série de possíveis estímulos que propiciam a percepção de lugar, incluindo propriedades como: narrativas pessoais e coletivas; fama adquirida (por um determinado lugar); dons naturais; presença de edifícios históricos; acontecimentos políticos; manifestações das tradições locais; emoções coletivas que cercam certos espaços ou edifícios (como estádios, por exemplo); oferta de serviços e conveniências, etc. (CASTELLO, 2007, p. 16)

expresso através do referido *wow-factor*. Ainda que esta propriedade de engendrar a percepção de lugar possa vir a ser um ponto relevante a favor do ícone, restringir-se somente a tais pontos significaria fortalecer as críticas apresentadas por Ibelings e Mateo.

Por outro lado, a singular conjuntura do meio arquitetônico à qual Koolhaas e Eisenmann se referiram – caracterizado por um ambíguo culto ao indivíduo, o *starchitect* – e cientes de que os edifícios icônicos são, em grande parte, resultantes do arbítrio individual decorrente deste vertiginoso incremento de status e poder, cabe-nos refletir sobre o atual papel do arquiteto enquanto agente cultural: perguntamos, então, de que forma as escolhas projetuais de alguns dos mais destacados arquitetos contemporâneos têm conseqüências para a conquista de uma autêntica autonomia? Seriam estes edifícios capazes de transpor o *individualismo selvagem* – uma das marcas distintivas da arquitetura contemporânea segundo Rafael Moneo (MONEO, 2000, p. 198) – para atingir um significado público? Como os arquitetos se distanciam – ou, até mesmo, se apropriam – da lógica da commodificação para subvertê-la?

Acertadamente, Kent Bloomer e Charles Moore, na obra *Body, Memory, and Architecture* (1977), afirmam que a percepção de lugar não pode apenas emergir da imagem, mas sim da experiência que este lugar é capaz de suscitar:

A experiência de estar em um lugar ocorre no tempo, é muito mais do que visual, e é geralmente tão complexa como a imagem que permanece na nossa memória.

Pelo menos até certo ponto, todo verdadeiro lugar pode ser lembrado em parte porque é singular, mas também porque afetou nossos corpos e gerou suficientes associações para mantê-lo no nosso mundo pessoal. E, obviamente, a verdadeira experiência, que a memória carrega, é bem mais duradoura do que a rapidez da câmera fotográfica (...) <sup>25</sup>. (BLOOMER & MOORE, 1977, p. 106-7)

Deste modo, a análise dos estudos de caso visa aferir, para além de suas respectivas imagens sedutoras, a capacidade de tais edifícios atingirem autonomia em relação à lógica reducionista da commodificação – considerada enquanto uma valoração meramente

---

<sup>25</sup> Devido a dificuldade de tradução, optamos por uma tradução mais livre especificamente para a última frase deste trecho, que acreditamos não ter comprometido o sentido que assim se apresenta no original em língua inglesa: “And, of course, the real experience of it, from which the memory is carried away, lasts much longer than the camera’s 1/125th of a second (...)”

imagética e mercantilista da arquitetura – e igualmente (re)conquistar a condição de *constructos culturais* capazes de promover experiências arquitetônicas relevantes e – tomando emprestada a expressão de Bloomer e Moore – criar lugares memoráveis.

Cabe dizer que a escolha de estudos de caso parte da compreensão que a qualidade arquitetônica não pode ser generalizada por um fenômeno amplo, como Jencks insiste em afirmar que o Edifício Icônico faz parte de um novo paradigma que reconecta a arquitetura com um sentido mais amplo de “natureza”, mais precisamente com “a idéia de um cosmo em expansão, cosmogênese” (JENCKS, 2005, p. 205). Ao contrário, concordamos que a qualidade arquitetônica somente pode ser garantida por meio de um juízo crítico que aborde a experiência proporcionada pelo artefato produzido em sua intrínseca singularidade, o qual, pode e deve (quanto mais bem sucedido) atingir dimensão universal.

Neste sentido, a análise dos estudos de caso seguirá três ênfases co-relacionadas. Num primeiro nível, partimos da clássica aceção de lugar para destacar a relação que tais edifícios estabelecem com a *paisagem*, seja ela natural, construída ou composta de ambos. Neste aspecto, as contribuições de Norberg-Schulz, a respeito da estrutura do lugar e de seu caráter, assumem papel preponderante, mas também comparecem outras fontes mais relacionadas a estruturação visual do ambiente urbano e seus diversos níveis de escala e estratos significativos, entre os quais podemos destacar o aporte *collagiste* de Colin Rowe e Fred Koetter e seus exemplos de edifícios compostos e ambíguos, a idéia de visão serial de Gordon Cullen contemplando a aproximação aos estudos de caso, a complexidade e contradição de Robert Venturi e as *ambíguas posturas* das edificações.

No segundo nível examinamos a questão da utilização do edifício e de como a organização do programa interfere na sua apropriação pelas pessoas e no ativamento das relações e trocas de experiências inter-pessoais. Esta segunda abordagem, direcionada especificamente para o aspecto congregador do edifício enquanto espaço público, visa se ater à *pluralidade* que este pode suscitar através de estratégias projetuais, como densificação e compactação de suas funções, criação de *piazze* e/ou átrios como centros

gravitacionais, percursos sugeridos e a relação do corpo e movimento no espaço, entre outros recursos.

Por fim, a terceira ênfase lida com os *elementos significantes*, como iconografias, estruturas formais, fragmentos tipológicos, entre outros componentes simbólicos apresentados pelos estudos de caso (aí também incluídos os próprios estímulos provenientes da noção *lugar*, sejam estes físicos, culturais ou históricos), e a respectiva amplitude pública que tais elementos podem atingir. Complementarmente, partindo do pressuposto de que edifícios icônicos também podem configurar constructos culturais relevantes, almejamos transpor as abordagens estritamente iconográficas, ou até mesmo pré-iconográficas, que freqüentemente emergem das críticas ao *ícone* para propor um exercício mais ambicioso, em que flertamos com interpretações que lidem com a dimensão iconológica, conforme clássica concepção elaborada por Erwin Panofsky (1976), e sua respectiva relação com a dimensão institucional do edifício. Conscientes de que trata-se de tarefa das mais difíceis, adotamos como estratégia a apropriação das interpretações que consideramos mais relevantes dos críticos e arquitetos que já se debruçaram anteriormente sobre a análise dos estudos de caso escolhidos.

O que procuramos explorar é a capacidade dos edifícios icônicos se relacionarem com contexto – (novamente) físico, cultural, histórico – e, no caso de uma relação positiva, alcançar uma sinergia, uma ‘amplificação’ do sítio. Não se trata, obviamente, de magnificar o edifício icônico, mas também apresentar suas fragilidades e limitações. Entretanto, ao contrário do que afirmam os críticos mais ferrenhos sobre uma intrínseca condição unívoca do *ícone*, suspeitamos que tais edifícios podem ser dotados de uma *sensibilidade plural* capazes de reforçar o senso de lugar em seu sentido *lato*.

Bloomer e Moore afirmam que “Os verdadeiros lugares sobre a Terra (...) são suscetíveis a leituras contínuas, o que significa muitas leituras, que é quase certamente dizer que são complexos e ambíguos” (BLOOMER & MOORE, 1977, p. 107). Em outras palavras, para os autores, estes lugares decorrem de uma “coreografia da colisão” de múltiplos estímulos e valores que estabelecem contato

com as diversas identidades presentes no lugar e, deste modo, os tornam ambientes passíveis de serem habitados por indivíduos, grupos ou até mesmo por uma cidade inteira. Tal sensação do *habitar* é o que traduz, talvez de forma mais sintética, o senso de lugar. Este é o sentimento que estamos a procurar nos edifícios icônicos.



2.

Antecedentes do ícone



2.1. Escravo Atlas. Galleria dell'Accademi, Florença. Michelangelo Buonarroti

## 2.1. Michelangelo: arquitetura como organismo dinâmico

Quando Michelangelo afirmou que seu projeto para San Giovanni dei Fiorentini, em Roma, superava gregos e romanos, o conceito de Renascimento fora superado; no momento em que é concebível a superação da antigüidade, ficou aberta a porta à filosofia moderna de livre experimentação e progresso ilimitado. (ACKERMAN, 1997, p. 36)

Dotado de extraordinária força criativa, Michelangelo é considerado uma personalidade ímpar e responsável como nenhum outro arquiteto de sua época pelo desenvolvimento da dimensão psicológica que caracteriza a arquitetura do *cinquecento*. Sua atitude, razoavelmente heterodoxa diante do conceito do *decorum* vitruviano e crítica ao abstrato sistema de proporções do Primeiro Renascimento (ACKERMAN, 1997, p. 20; 32), apresentou como inovação a inclusão da dimensão existencial na forma arquitetônica. Almejava a criação de edifícios percebidos como organismos dinâmicos, “concebidos como se as massas construtivas fossem formas orgânicas e, como esculturas, suscetíveis de serem modeladas e talhadas, de expressar movimento, de criar sinfonias de luz, sombra e textura” (ACKERMAN, 1997, p. 25).

Por afinidade ao tema da presente dissertação, nos detemos no estudo de sua obra, sobretudo devido à intencionalidade escultórica de sua arquitetura – como um modo de pensamento estético, e não meramente ao caráter escultórico que certamente outras arquiteturas do passado já carregavam; complementarmente, a postura de Michelangelo torna-se parte de nosso interesse na medida em que possibilita o desenvolvimento futuro de manifestações afins ao fenômeno do edifício icônico. Em primeiro plano, no ambiente de crise instituído pela Reforma, Michelangelo fomenta a superação do postulado metafísico do Renascimento e sua substituição por um dramático *fazer artístico* individual. Num segundo, como consequência da referida intencionalidade escultórica, exploramos a tensão existente entre tectonicidade e a busca pelo “organismo plástico único”, como se refere o crítico e historiador da arte Giulio Carlo Argan.

É sabido que Michelangelo funda sua arte no estudo da anatomia humana: entretanto a diferença entre o mestre florentino e seus predecessores, e que introduz, segundo as palavras de James Ackerman (pelo menos num plano conceitual), “uma ruptura consciente e total com os princípios da arquitetura do Quattrocento”, encontra-se numa visão orgânica (ou fisionômica) do entendimento do corpo humano. As teorias do primeiro renascimento que associavam formas arquitetônicas e anatomia, tributárias da Antigüidade clássica, promoviam uma analogia abstrata, de cunho cosmológico, que pensavam o corpo como um microcosmo, feito à imagem de Deus, que replicaria a harmonia do universo, sendo somente compreendido em sua “perfeição” através da matemática em termos proporcionais ou geométricos.

Em Michelangelo, em parte considerável de sua obra, a analogia anatômica ocorre em plano consideravelmente mais concreto, exigindo uma arquitetura que, também baseada na anatomia, almejava um “desejo de restauração da indivisibilidade da forma humana” (ACKERMAN, 1997, p. 31) em que as partes de um edifício se equivaleriam “sintomaticamente, não com as proporções gerais ideais do corpo humano, senão com suas funções” e que “a referência aos olhos, nariz e braços sugerem, inclusive, uma idéia de mobilidade; o edifício vive e respira” (ACKERMAN, 1997, p. 26). Ackerman enfatiza que Michelangelo era consciente das limitações do conceito tradicional da figura humana renascentista e aponta o seu desejo (expresso por *Condivi*) de escrever um tratado de anatomia concentrando-se nos *moti e apparenze* humanas<sup>26</sup>.

Ainda que os feitos de Bramante tenham sido notáveis, imprimindo uma nova ênfase na espacialidade interior e tridimensionalidade dos elementos sólidos [2.2], além de formar toda uma geração de discípulos, estes não configuraram “uma mudança fundamental na teoria da arquitetura” e, diferente do que faria Michelangelo, “Bramante seguia pensando em termos de proporção e razão matemática, como demonstra sua tendência a por em evidência o jogo recíproco das distintas partes de um edifício” (ACKERMAN, 1997, p. 33).



2.2. Tempietto de San Pietro in Montorio. Roma. Donato Bramante (1508)

---

<sup>26</sup> “o uso das palavras *moti* (evocadora de ‘emoções’ e também de ‘movimentos’) e *apparenze*, implica que Michelangelo havia destacado os efeitos psicológicos e visuais das funções corporais.” (ACKERMAN, 1997, p. 31)

Mas o que levou Michelangelo a ter uma visão tão distinta da anatomia humana, capaz de desafiar a autoridade da Antigüidade Clássica e a harmoniosa imagem do universo renascentista? Para entender os motivos de Michelangelo é necessário decifrar seu pensamento artístico recorrendo às contribuições de Giulio Carlo Argan que substanciam a busca do mestre florentino por uma “arquitetura-escultura”.

A atitude anticlássica de Michelangelo tem na sua origem um conceito neoplatônico: é o *furor* de Marsilio Ficino “que põe em crise o conceito de espaço como síntese de sujeito e objeto, e substitui a estabilidade e o equilíbrio por uma tensão profunda entre dois termos opostos”. Como consequência, o artista perde autoridade e a imagem criada por ele não é mais a “verdade” ou uma “revelação da natureza”, mas apenas mais uma entre as infinitas imagens possíveis. É por isso que para Buonarroti, desfeita a crença numa teoria do espaço dada *a priori*, o conceito<sup>27</sup> “(...) é todo interior à consciência individual e é, além disso, inteiramente humano; não é revelação sobrenatural, mas um grau de eleição alcançado mediante o drama moral da existência” (ARGAN, 1999, p. 316).

Em clara referência a Alberti, Michelangelo entendia o *desenho* como “uma imagem separada de toda matéria” e ponto comum de todas as artes. Contudo, a diferença, que agrega à sua obra esse sentido dramático, é “o problema da libertação da matéria”. O desenho seria, então, “o fim último ao qual todas as artes devem ser reconduzidas mediante a superação da matéria e dos procedimentos técnicos” (ARGAN, 1999, p. 319). Isso explica, ao menos em parte, porque, suas expressões artísticas, tendem à natureza da escultura. Recordando que, para Michelangelo, o corpo é o *carcer terreno* da alma e a arte “o processo que se cumpre na matéria e que tem como objetivo definir e dar forma a idéia”, é justamente a escultura “a arte que manifesta mais diretamente o processo ideal do artista: *che là più cresce u’più la pietra scema*”<sup>28</sup> (ARGAN, 1999, p. 319). Ou seja, o conceito mais aparece, mais é libertado, conforme mais a pedra (ou a matéria) é destruída.

---

<sup>27</sup> (...) Panofsky observa que a palavra idéia (...) é cuidadosamente evitada por Michelangelo, que utiliza sempre o termo conceito; e isso porque, como conhecedor profundo do neoplatonismo, ele se recusa a aplicar à forma artística - que certamente sublima a matéria, mas é inseparável dela - um termo que indica explicitamente a transcendência mais absoluta. (ARGAN, 1999, p. 316)

<sup>28</sup> “porque ela cresce mais ali onde a pedra mais diminui”

Comparado à teoria do primeiro renascimento, ocorre, portanto, uma inversão: o processo não ocorre mais de cima para baixo, mas de baixo para cima. Por isso, a arte de Michelangelo coincide com a sua vontade de transcendência<sup>29</sup>, pois, como limite de suas aspirações, a “salvação” é apenas possível mediante o dramático fazer artístico individual que, por sua vez, é reduzido a pura espiritualidade, ou ausência de materialidade.

É esta dialética entre *espiritualidade* e *materialidade* que, enfim, fornece a Michelangelo o distanciamento necessário do real (natureza) para o florescimento de seu não-convencionalismo, de suas distorções, tanto do corpo humano quanto do vocabulário clássico da arquitetura. Se, no ideal de Michelangelo (o *desenho* como superação da matéria), o conceito é reduzido à espiritualidade pura, a matéria, por sua vez, “não é considerada na multiplicidade infinita de seus aspectos físicos [como por exemplo, a gravidade], mas reduzida ao denominador comum da massa, que serve de contraponto dialético do desenho” (conceito), sendo convertida em “mera materialidade, ou carência de espiritualidade” e deste modo explica-se porque a arquitetura de Michelangelo “não revela nunca o problema estático ou estrutural, a referência a uma necessidade prática ou técnica” (ARGAN, 1999, p. 314).

Isso também explica porque “pondo continuamente em jogo experiências amadurecidas em outras artes, Michelangelo rompe com todos os sistemas tradicionais de construção formal, tanto em arquitetura como em pintura e escultura”, permitindo-lhe superar os “procedimentos técnicos inerentes a cada arte” (ARGAN, 1999, p. 319; grifo meu). De fato, Summerson alerta que quando passa a se dedicar à arquitetura, Michelangelo já era um escultor experiente, com tão amplo domínio da prática que lhe permitia transcender a autoridade da antiguidade clássica (SUMMERSON, 1994, p. 47), e que lhe forneceu a licença necessária para trabalhar a gramática vitruviana com liberdade, sobretudo valorizando a sintaxe (as sombras, texturas, noção de escala, etc.) (ACKERMAN, 1997, p. 289).

“Ao abrirem-se as portas para a livre experimentação”, coloca-se a questão da individualidade do artista que tem como

---

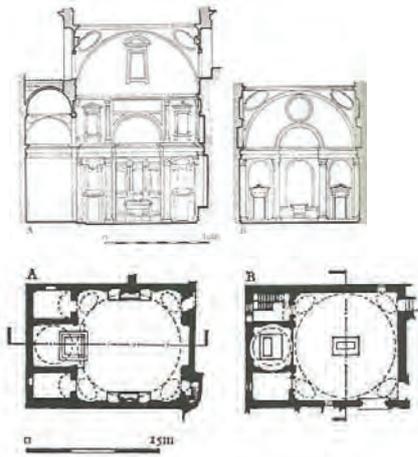
<sup>29</sup> “(...) o *furor* de Michelangelo é anseio de fé – como se apenas além de toda experiência pudesse se abrir uma possibilidade de salvação. (...) Michelangelo busca no jogo poderoso dos músculos os sinais de uma vida feita de impulsos morais, a expressão de uma vontade e de uma consciência que querem transcender os limites terrenos (...)” (ARGAN, 1999, p. 315)

consequência última, na atualidade, a possível fragilidade que pode representar o “individualismo selvagem”, tão caro aos *starchitects*, presente na arquitetura contemporânea. É verdade que Michelangelo não fora o único a subverter a harmonia clássica: Rafael e, sobretudo, Giulio Romano já haviam feito, mas não é sem motivos que Michelangelo viria a tornar-se o ponto de referência dos artistas da poética iluminista do *sublime*: como exemplo máximo do “artista inspirado” é ele quem “leva o núcleo do problema da universalidade do criado à individualidade do artista” (ARGAN, 1998, p. 48). Ao introduzir-se a subjetividade das escolhas do artista que não mais pretende se submeter ao cânone, “podemos afirmar que, no pensamento íntimo de Michelangelo, o problema artístico confina com o problema moral, ou seja, com o problema do ‘fazer’” (ARGAN, 1999, p. 315)

Daí que não é possível dizer de forma alguma que a arte de Michelangelo seja a expressão de sua pura individualidade, afinal, não era possível ser anticlássico sem ser clássico. O anticlassicismo, argumenta Argan, nasce precisamente da incapacidade de concretizar o classicismo, que, na sua nova dimensão supra-histórica (pretendida por Michelangelo), “não é o antigo, se não a observância de determinadas normas ou regras deduzidas de uma generalização e uniformização dos diversos conhecimentos do antigo” que é, em si, a própria práxis, a experiência concreta da arte, para a qual o Maneirismo busca uma “dignidade intelectual (...), para compensar a crise da teoria.” (ARGAN, 1999, p. 374; ARGAN, 1998, p. 48).



2.3. Sacristia Nova, parede oeste com monumento funerário de Lorenzo de Medici. Basílica de San Lorenzo, Florença (1519)



2.4. A – Sacristia Nova, Michelangelo (1519). B – Sacristia Antiga, Filippo Brunelleschi (após 1421). Plantas e Cortes. Basílica de San Lorenzo, Florença

Enfim, a experiência artística de Michelangelo opera dialeticamente entre o coletivo e o individual (regra x liberdade) que só se torna possível quando se tem como referência um compromisso com a história: lição que muitos de nossos contemporâneos, sob a égide de um individualismo estilístico, parecem não ter compreendido, configurando uma atitude essencialmente clássica ao fundar uma linguagem individual extremamente seletiva, domesticando a história, muitas vezes encurralando-se numa pretensa representação de mundo. E repetindo o estilo indefinidamente, esquecem-se da lição do mestre italiano de que “não pode existir uma perfeição fixa, constante, que uma vez alcançada só possa ser repetida; tal repetição seria apenas técnica, mecânica, e a forma [arte] não teria valor.” (ARGAN, 1999, p. 317).

### **Começo em Florença: primeiras descobertas**

O início da carreira arquitetônica de Michelangelo<sup>30</sup> – nesta altura já como o mais destacado artista florentino – ocorre por volta de 1515 com o projeto para a fachada não executada da Igreja de San Lorenzo em Florença. Almejando conciliar arquitetura e escultura, o resultado, entretanto, não convenceu o artista e tampouco foi realizado:

a força dos relevos e estátuas que devia abrigar havia consumido sua delicada trama arquitetônica. Mais tarde Michelangelo preferiria considerar os próprios edifícios como se fossem uma escultura e não apenas um marco para ela. (ACKERMAN, 1997, p. 279)

Desfeito o contrato para o projeto da fachada, será na solução para a Nova Sacristia [2.3], também em *San Lorenzo*, onde será possível perceber a força da inventividade de sua atitude anticlássica pela primeira vez em arquitetura. Da mesma forma que o anticlássico somente era possível como contrapartida do clássico, Michelangelo recorre à Sacristia Velha, de Brunelleschi, como uma fonte segura para criar uma armação plástica capaz de acolher a sua intervenção [2.4]. As formas de Michelangelo encaixam-se e pressionam com força

<sup>30</sup> A eleição pontífice, em 1513, de Leão X, um Medici, e a morte de Bramante em 1514 são os principais indutores de sua aproximação com a arquitetura. Por um lado, o todo-poderoso Bramante motivado por conflitos com Michelangelo, não lhe permitiu qualquer atividade arquitetônica até a sua morte. Já o novo papa, tinha motivos estratégicos na escolha de Michelangelo para conduzir o programa figurativo e arquitetônico previsto pelos Medici para Igreja de San Lorenzo, o seu principal monumento em Florença. Apesar da participação na guerra de independência de Florença em forças opostas às dos Medici, esta opção serviu para mantê-lo na Toscana, longe de Roma e do encargo da tumba do predecessor de Leão X, Julio II.

as superfícies que na Sacristia Antiga eram planos puros. A serenidade do antigo é contraposta àquela, que segundo Argan, seria a primeira grande descoberta arquitetônica de Michelangelo: “a forma como força” (ARGAN, 1999, p. 321).

A tensão, entre limites estáticos e formas dinâmicas, é evidenciada sobremaneira pelas fantásticas edículas que flutuam nas extremidades do recinto [2.5], uma versão pessoal de Vitrúvio, a princípio intolerável e, por isso mesmo, um símbolo de sua emancipação das convenções clássicas (ACKERMAN, 1997, p. 84). Tal criação, como transformação de formas tradicionais e agora unidas por meio de uma anatomia arquitetônica, adverte Ackerman, somente adquire sentido pelo fato da fantasia de Michelangelo estar submetida a uma rigorosa disciplina (clássica), caso contrário, nada significaria, tornaria-se apenas uma inovação descontrolada (ACKERMAN, 1997, p. 84).

Raros são os desenhos perspectivos de Michelangelo: evitava imaginar edifícios a partir de um ponto fixo. O que no Renascimento era a regra e parte de um sistema que considerava o espaço como estático, o artista florentino via como dinâmico, atento ao movimento do observador, tanto interior quanto exterior ao edifício, e às condições ambientais, como a luz. É na Biblioteca Laurenziana que esta nova concepção espacial amadurece: em grande parte devido ao “novo” posicionamento do cliente, o papa Clemente VII, preocupado com o fator utilidade (ACKERMAN, 1997, p. 90) e dificuldades técnicas impostas pelo programa e condições do local escolhido. As sucessivas mudanças no projeto comprovam a versatilidade de Michelangelo frente a exigências técnicas e funcionais que servem “como inspiração para dar um novo espírito a motivos existentes”, as contingências, as dúvidas passam a ser as fontes de um caminho projetual que deixou de ser claro, definido *a priori*. Em um sentido moderno, o arquiteto passa a buscar “a máxima expressividade dentro dos limites impostos pelo programa” (ACKERMAN, 1997, p. 91). Na mesma direção Argan aponta que

A sala e o vestíbulo da Biblioteca Laurenziana [2.7 e 2.8] são o ponto de partida da arquitetura do Maneirismo, isto é, de uma arquitetura que se desvincula da obrigação de representar plasticamente o espaço da natureza e não conhece outro espaço a não ser o que a própria forma, ao determinar-se, determina. (ARGAN, 1999, p. 322)



2.5. Sacristia Nova, edícula na parede norte.



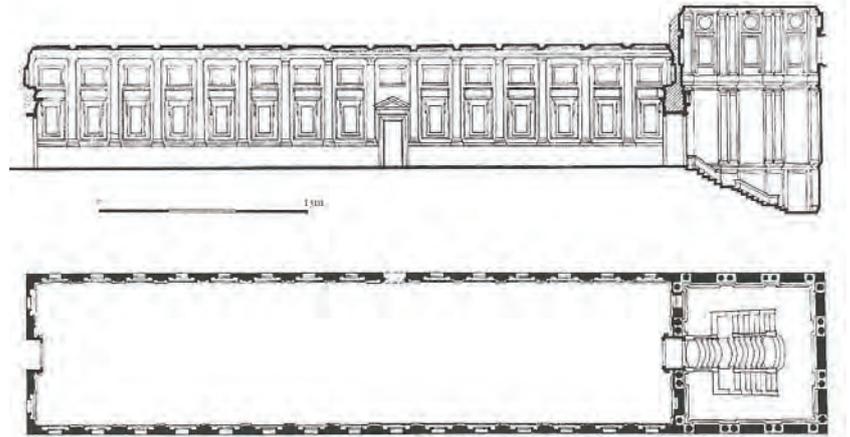
2.6. Biblioteca Laurenziana, desenho de Michelangelo para seção de livros raros (não-executado)



2.7. Biblioteca Laurenziana, sala de Leitura.



2.8. Biblioteca Laurenziana, Ricetto, parede leste



2.9. Biblioteca Laurenziana, corte e planta. Basílica de San Lorenzo, Florença (iniciada em 1525)

Deste modo, Michelangelo conduziu todo o conjunto a uma seqüência de espaços contrastantes, definindo cada recinto “com um pronunciado caráter individual” (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 140).

Como área destinada apenas ao acesso e circulação, o ricetto [2.8] colocava menos limitações ao desenvolvimento dos recursos expressivos e, deste modo, é aqui onde surgem, na obra de Michelangelo, os primeiros sinais de uma arquitetura entendida como um organismo plástico modelado como massa escultórica. Tudo parte conhecida articulação mural onde “colunas afundam irracionalmente em paredes cujo relevo é perversamente enfatizado por janelas cegas” (SUMMERSON, 1994, p. 60). Ainda que o ricetto seja um recinto prismático, este resulta, na verdade, parcialmente subvertido – como assinala Ackerman:

as sombras e indicações dos elementos salientes e entrantes lhe conferem massa escultórica. Esta consciência da terceira dimensão é o que dá ao projeto essa inusitada qualidade espacial, já que o recinto não é uma articulação de quatro muros, e sim uma unidade orgânica: nos ângulos poderia se dizer que as elevações se acoplam, não se encontram. (ACKERMAN, 1997, p. 105)

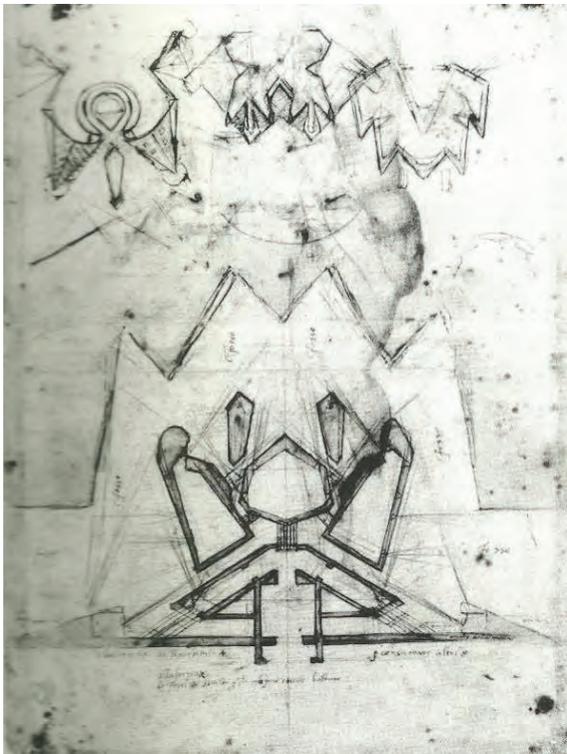
Último elemento do projeto concebido por Michelangelo<sup>31</sup>, a escada do ricetto parece esparramar-se em sentido contrário ao acesso, propiciando uma “difícil” transição até a sala de leitura – é o ponto de partida do eixo pelo qual se desloca o observador: pela primeira vez, o movimento estava implícito em um edifício

<sup>31</sup> Realizado posteriormente por Ammanati a partir de uma maquete realizada por Michelangelo

renascentista (ACKERMAN, 1997, p. 284). Pelos seus motivos plásticos e sua forma irracional, a escada sugere, mais uma vez, um distanciamento das leis tectônicas e é encarado de fato como um objeto escultórico que visa representar uma massa em movimento, cuja força parece acorrentada pelas balaustradas, carregada do “espírito cinético” que propicia o movimento do espectador e desperta suas emoções (ACKERMAN, 1997, p. 283). Tais emoções, como magistralmente aponta Norberg-Schulz, implicam no profundo significado existencial que perpassa toda obra de Michelangelo, ou seja: “a luta individual para alcançar o significado existencial”, que na Biblioteca, após cruzar o “intolerável” espaço do *ricetto*, é atingido através do intelecto e do conhecimento representado pela serena harmonia da sala de leitura (NORBERG-SCHULZ, 1999, P 140, 141).



2.10. Estudo para o bastião do Portão em Prato d'Ognissanti, Florença. Casa Buonarroti, Florença



2.11. Plano para as fortificações do Portão Prato, Florença. Casa Buonarroti, Florença



2.12. Plano para as fortificações do Portão Prato, Florença. Casa Buonarroti, Florença

### **As Fortificações de Florença e o poder da fisionomia**

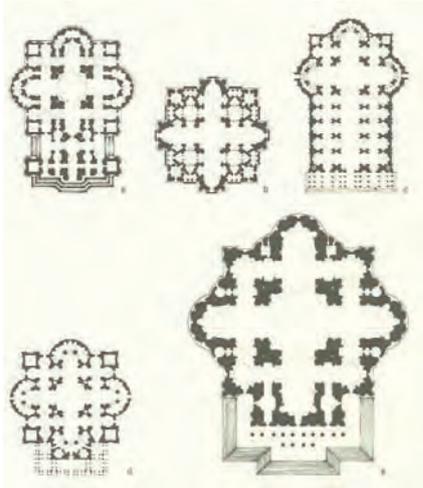
Os sucessivos desenhos de Michelangelo para as fortificações de Florença não viriam a ser construídos [2.10; 2.11 e 2.12]. Entretanto, estes não são de menor interesse. Elementos essenciais à segurança das cidades da época, Michelangelo buscou introduzir uma série de inovações na construção de fortificações, conciliando duas exigências antagônicas: defesa e ataque. Vislumbrando as potencialidades – até então inéditas – da planificação para o ataque, seus desenhos apresentam formas com impressionante aspecto zoomórfico. Pode-se dizer que é o exemplo mais concreto na arquitetura de Michelangelo onde se sugere uma relação imediata de funções fisiológicas de fantásticas formas zoomórficas. Ao desassociar-se das convenções geométricas, temos, pela primeira vez, uma situação análoga ao expressionismo (e conseqüentemente ao edifício icônico), um verdadeiro precursor da *onomatopéia figural*<sup>32</sup> de Porphyrios: “Os bastiões são monstros marinhos devoradores, pensados para aterrorizar o inimigo tanto pela sua forma quanto pela sua função.” (ACKERMAN, 1997, p. 284).

É bem verdade que, embora considerada uma arte, a guerra dispensava as lições da antiguidade e dos precedentes históricos<sup>33</sup>; e ainda que parte dos motivos destas “agressivas formas biológicas” fosse puramente visual, a solução imaginada contemplaria o constante movimento radial dos projéteis e, obrigando a considerar o movimento em seu interior, seu dinamismo ajudou também a superar a concepção estática da arquitetura do *Quattrocento*.

---

<sup>32</sup> “Como uma técnica de representação, o Expressionismo é fundamentalmente baseado na onomatopéia figural. (...) Arquitetura é então totalmente ordenada seguindo uma operação que destaca semelhança fisionômica (...)” (PORPHYRIOS, 1982, p. 42).

<sup>33</sup> Os estudos de Michelangelo para as fortificações se situam “entre os primeiros exemplos da arquitetura militar da Idade Moderna, precisamente em seu momento mais indeciso e criativo, num momento em que nenhuma fórmula definitiva havia sido estabelecida pela experiência. Ao contrário das outras artes, as lições da antiguidade clássica e das gerações precedentes, não tinham validade alguma” (ACKERMAN, 1997, p. 119)



2.13. Projetos para a basílica de São Pedro em Roma: a. Antonio da Sangallo (1539); b. Bramante (1506); c. Rafael (1517); d. Peruzzi (c. 1513); e. Michelangelo (1546)



2.14. Vista aérea da basílica de São Pedro. Roma



2.15. Corte da cúpula de São Pedro

### **Michelangelo em Roma: unificação plástica versus linguagem clássica**

O poder de Bramante sobre o círculo arquitetônico de Roma e o gosto que este disseminara pelo *decorum* vitruviano entre as classes cultas era tamanho que, enquanto estivesse vivo algum de seus discípulos, Michelangelo fora impossibilitado de executar qualquer obra de relevância em Roma. E talvez não seja por acaso que a reordenação do *Campidoglio*, seu primeiro projeto de relevância em Roma, seja uma de suas composições mais respeitadas com a antiguidade, sobretudo no uso do vocabulário. Ainda assim Michelangelo foi capaz de lançar uso de inovações que colaboraram a ampliar o repertório clássico, como o uso da diagonal e da elipse, mas sobretudo pela engenhosa utilização da ordem colossal.

O Capitólio, centro político de Roma, tinha em São Pedro (fig. 14) sua contraparte religiosa: um colossal empreendimento que Michelangelo assume o controle aos 71 anos. Descartando os projetos realizados por Rafael, Peruzzi e Sangallo, retorna à concepção de planta central com que Bramante [2.13] havia iniciado a nova basílica quando seu estilo alcançara a maturidade. Como lembra Norberg-Schulz, a composição de Bramante – uma expansão de espaços a partir do centro –, ainda podia ser definida como “uma adição hierárquica de unidades espaciais completas” (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 126). Foi esse desenvolvimento radial que permitiu Michelangelo conceber as fachadas exteriores com máxima

liberdade, como um bloco escultórico, visto que boa parte ainda encontrava-se inacabada.

Embora a grande contribuição de Michelangelo esteja expressa sobretudo exterior pensado como corpo coerente, sua intervenção visava também à unidade interna, procurando transformar o interior em um contínuo espacial [2.13]. Entretanto, as modificações espaciais que são introduzidas por Michelangelo, simplificando o esquema de Sangallo, unificaram o espaço interior, retomando a idéia de controle do observador com a finalidade de que todas as circulações internas reconduzissem ao núcleo da composição. Estas acarretaram, enfim, uma “solução extraordinariamente simples e muito mais econômica” (ACKERMAN, 1997, p. 201) e consideravelmente mais persuasiva.



2.18. São Pedro; vista das diagonais e ordens colossais de 30m



2.16. Detalhes do exterior



2.17. Detalhes do exterior

Com retorno à planta central de Bramante, permitindo, a partir da praça, uma franca visão da cúpula que “resume e conclui o edifício inteiro” (ARGAN, 1999, p. 323), Michelangelo procurava enfatizar seu sentido simbólico como centro do mundo cristão [2.14 e 2.15]. A distinção, entretanto, era que, enquanto para Bramante a cúpula era a origem de todo o projeto, para Michelangelo deveria ser o seu destino, seu resultado. Daí que todo o sistema expressivo empregado por Michelangelo corresponde, ao contrário de Bramante, a um empuxo para o alto, “uma libertação progressiva da impulsão do peso” (ARGAN, 1999, p. 323).

Uma inspirada ruptura do dogma clássico vai além deste “jogo antigravitacional”: no corpo do edifício, a partir da introdução de faces diagonais<sup>34</sup>, Michelangelo funde hemiciclos com os ângulos do quadrado de Bramante [2.18] – reação ao predomínio das figuras geométricas regulares em arquitetura, tranfiguradas por uma espécie de “corpo muscular” (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 127) “tão coerentemente organizado que quase não se podiam distinguir as distintas funções e características estruturais do interior” (ACKERMAN, 1997, p. 203)<sup>35</sup>. Na articulação empregada, as ordens, agora verdadeiramente colossais<sup>36</sup>, haveriam de ser exclusivamente expressivas, e advogam, diz Ackerman, apenas a favor da unidade global do edifício

Complementarmente, nesta busca por uma forma global unitária, Michelangelo parece suprimir as referências a tectonicidade pelo modo em que a materialidade em São Pedro é trabalhada. Nenhum outro artista soube tirar tanta vantagem da textura do travertino [2.16 e 2.17], inclusive exagerando suas qualidades: Michelangelo estava muito mais preocupado com os efeitos de luz e sombra do que com uma construção geométrica do espaço; suas

---

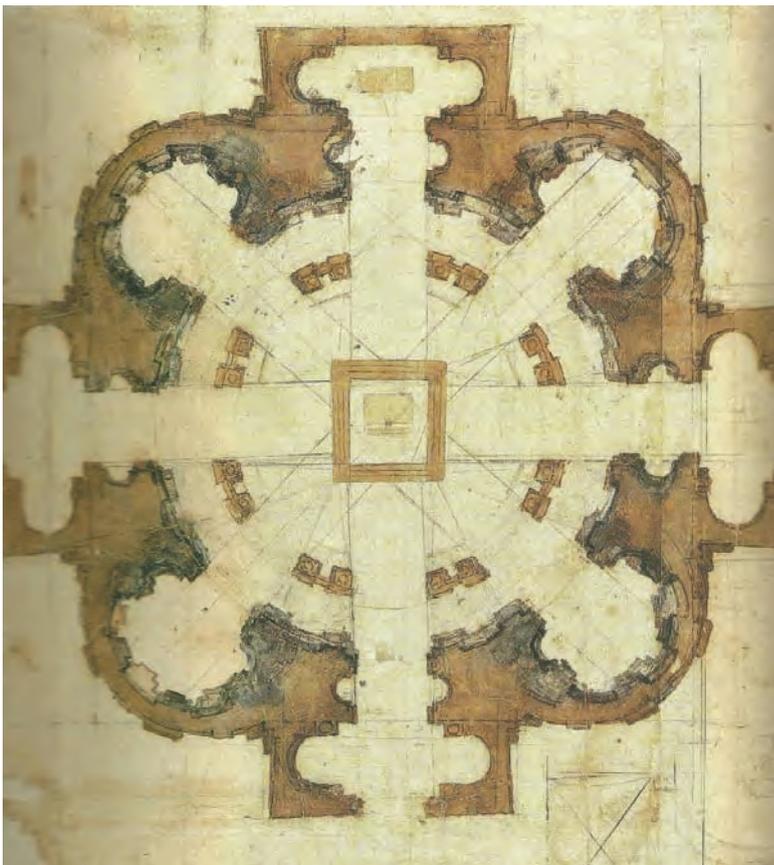
<sup>34</sup> É importante ressaltar que “em planta, os pilares se formam essencialmente como imagens especulares dos pilares do cruzeiro. Mas, ao contrário destes, suas faces diagonais exteriores não formam um ângulo de 45º, mas foram desenhados seguindo o princípio de que a linha reta é a menor distância entre dois pontos, sem considerar o ângulo resultante, transgredindo deste modo as leis renascentistas da geometria e proporção. (ACKERMAN, 1997, p. 202; tradução livre)

<sup>35</sup> A expressão de força muscular segue na grande cúpula. “Imaginada como um colossal nu arquitetônico” (ARGAN, 1999, p. 314), conduz os acentos verticais provenientes da grande massa escultórica, que passam dramaticamente pelas colunas duplas externas do tambor, através de nervos góticos que brotam à superfície da calota, convergindo à lanterna, onde completam seu movimento ascendente como “clímax e resolução dinâmica de toda a composição” (ACKERMAN, 1997, p. 215).

<sup>36</sup> As pilastras do Campidoglio têm 14m de altura, enquanto as de São Pedro têm 30m.

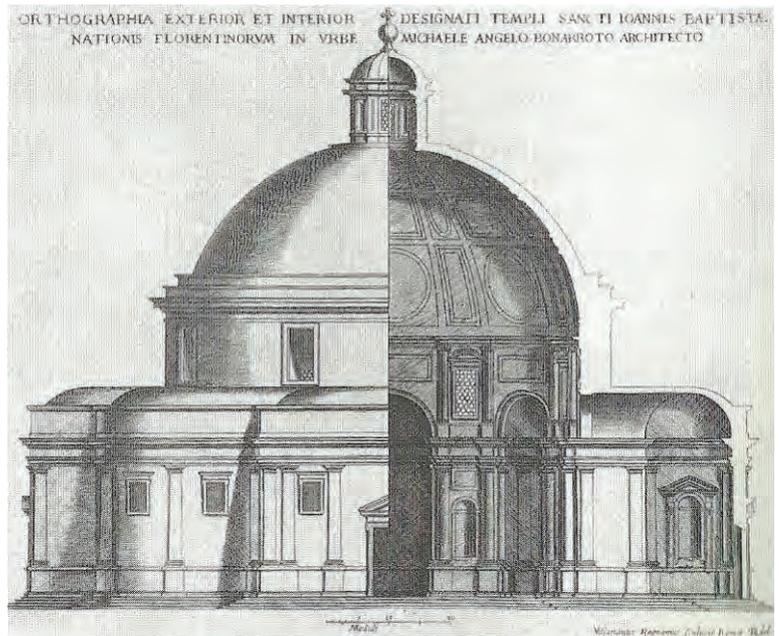
obras, imaginadas como organismos, tinham que expressar força física, muscular. Para isso ele “evita de forma evidente qualquer ênfase na unidade (cantaria ou alvenaria). Dissimula as juntas todo o possível para evitar conflitos entre as partes e o todo (...)” (ACKERMAN, 1997, p. 38).

Ao final, a Basílica de São Pedro expressa o conflito de duas forças antagônicas, a sugerência de formas estáticas, representadas pela centralização do interior, e dinâmicas representadas no movimento contínuo do invólucro exterior.



2.19. Projeto de Michelangelo para San Giovanni dei Fiorentini. Roma (1559)

Nos seus últimos anos de vida, Michelangelo Buonarroti é dominado pela intensidade de seu sentimento religioso; como conseqüência, toda tensão e dramaticidade empregadas em suas obras anteriores, tanto em arquitetura como escultura, são substituídas por uma contenção das forças e pela busca de soluções mais serenas. Reflexo desta atitude em arquitetura é o projeto para igreja de San Giovanni dei Fiorentini para a colônia florentina em Roma [2.19]. Infelizmente não realizado, o projeto de Michelangelo para San Giovanni (que também já havia sido objeto de estudo de



2.21. Projeto final de Michelangelo para San Giovanni dei Fiorentini, corte e elevação exterior, gravura de Valérien Regnard

Antonio da Sangallo, o Jovem), partia de uma planta centralizada que superpunha duas cruzes: a principal, que hierarquiza as entradas e atribui a função de circulação, e a secundária (com giro de 45 graus), responsável pela hierarquia secundária das capelas (ACKERMAN, 1997, p. 225).

Mais do que em nenhum outro projeto de Michelangelo pode-se perceber o teor escultórico que sua obra visava alcançar e que culminaria magistralmente em San Giovanni. Para este objetivo, utilizava técnicas próprias da escultura, o que também serve como explicação para uma nova atitude compositiva derivada da introdução de um recurso projetual que, em alguma medida, não deixa de ser análogo às alterações tecnológicas atuais que tornaram possíveis as formas complexas da arquitetura contemporânea. Michelangelo executava maquetes em argila onde estudava a distribuição das massas e seus efeitos tridimensionais, de luz, e de ritmo. Tal método tinha duas importantes conseqüências; a primeira, mais óbvia, pela condição plástica do material argiloso que tornava irrealizável a aplicação de relações matemáticas e proporcionais, é o predomínio da forma global sobre as partes: “apenas o conjunto era possível estudar em argila” (ACKERMAN, 1997, p. 37); a segunda conseqüência, mais implícita, seria a superação da correspondência



2.20. J. Le Mercier, vista da maquete definitiva de Michelangelo para San Giovanni

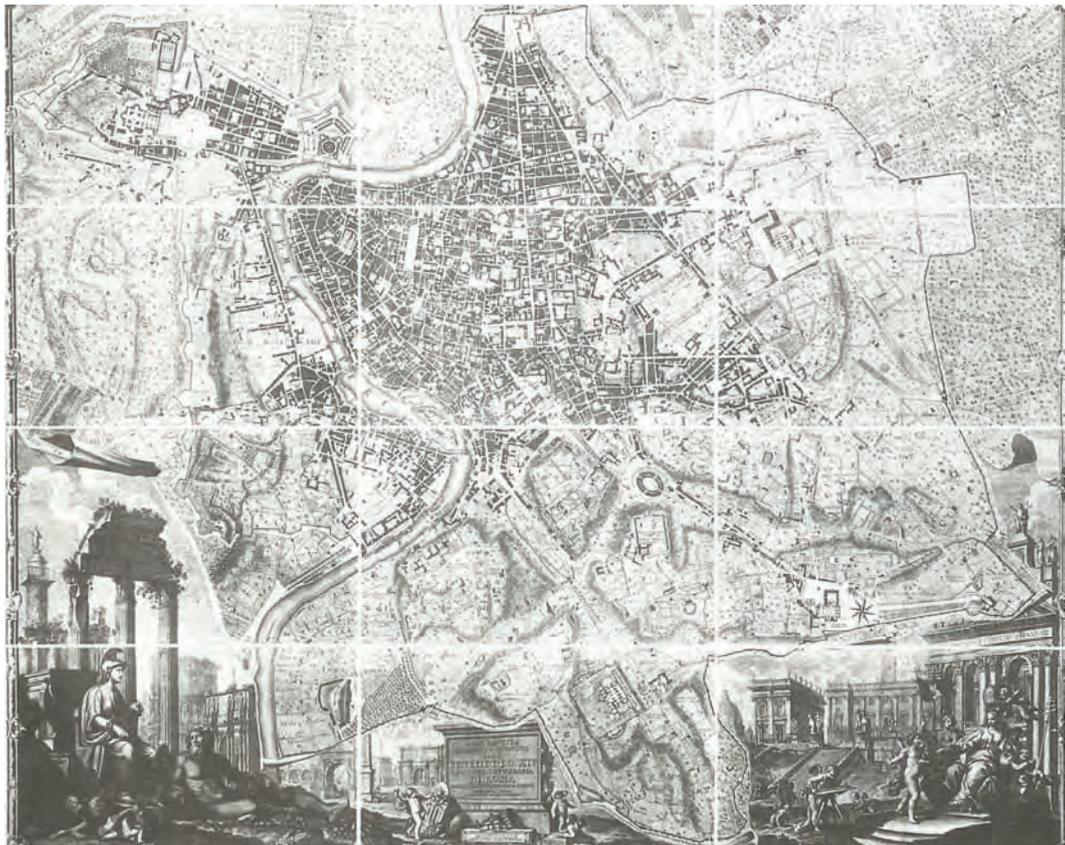
entre espaço interior e forma exterior<sup>37</sup>. Ainda que no interior se buscasse uma articulação mais expressiva, mas mesmo assim bastante equilibrada, os desenhos do exterior parecem atestar a culminação da vontade de Michelangelo em privilegiar a plasticidade do conjunto (ACKERMAN, 1997, p. 237) [2.20 e 2.21].

Em San Giovanni dei Fiorentini, mais do que um tratamento de articulação de elementos clássicos, é patente o predomínio de uma arquitetura de formas límpidas dispostas à luz.

---

<sup>37</sup> Somente depois de definida a forma global, se estabeleceriam os detalhes e as articulações, que em San Giovanni são reduzidos ao mínimo (fig. 21 e 22). Ao contrário de São Pedro, o exterior é privilegiado pela força das amarrações horizontais em contraposição às pequenas pilastras elevadas sobre alto podium e a cúpula tende a materialidade abstrata.





2.22. Giovanni Battista Nolli, Plano de Roma, 1748

## 2.2. As formas persuasivas da arquitetura barroca

Reconheçamos que na situação conflitiva da época (...) A adesão dos indivíduos a uma religião, a uma política, a um governo, a algum dos setores de opinião que se enfrentam não pode ser menosprezada. (...) Os que atuam em defesa e fortalecimento de alguma das partes em disputa se esforçam para atrair as massas para a ideologia que sustentam. Há toda uma variedade de correntes ideológicas, de católicos, protestantes e outros grupos religiosos; há as da monarquia francesa, da espanhola, etc.; há também as dos grupos privilegiados e não privilegiados, dos ricos e pobres, centralistas e foralistas etc. Tem razão Argan quando afirma que a adesão a uma determinada postura contém uma *eleição ideológica* e que, como esta acarreta consequências para o jogo das forças em luta, cada parte trata de atrair para si ideologicamente o maior número possível de adesões, e em virtude disso, já que “pode determinar deslocamentos de massas e comprometer o equilíbrio das forças políticas, a persuasão ideológica (religiosa ou política) se converte em um modo essencial do exercício da autoridade. (MARAVALL, 1997, p. 138)

A completa e radical transformação cosmológica, da relação entre homem e universo ocorrida no século XVII, tem suas origens na revolução científica de Copérnico e Galileu, na revolução filosófica de Descartes, e na – não menos importante – reforma protestante. É sobretudo a crise religiosa do século XVI que, ao desarticular a unidade religiosa católica, dispõe o homem diante de um dilema moral, de escolha entre duas formas de comportamento. A partir desta cisão, a visão unitária do universo renascentista começa a ruir e é, paulatinamente, substituída pelo problema da existência humana e da vida em sociedade, já que esta passa definitivamente a ser a condição humana. O homem passa a ser mediado por escolhas que acarretam em sua colocação na esfera social, que ganha em dinamismo, e desta forma, ainda que não fossem arbítrios amplamente individuais (pois as alternativas estavam conformadas como grandes sistemas ideológicos), pode-se considerar que o mundo barroco era “pluralista” na medida em que brindava ao homem uma opção entre diferentes alternativas, fossem estas religiosas, filosóficas, econômicas ou políticas” (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 168).

Como o comportamento se exprimirá na esfera social, a organização desta, argumenta Argan, se tornará essencial para as ideologias que disputam adesões. Nos casos das doutrinas católicas e reformadas, já não se tratará da “lógica providencial do universo” e sim em conduzir as escolhas e os comportamentos humanos: “já que há controvérsia, ambas as partes buscam argumentos que possam orientar a escolha e impedir as dissidências. Em suma, persuadir agora é bem mais importante que demonstrar” (ARGAN, 2004, p. 49). Assim se coloca o objetivo primeiro da cultura e da arte barroca, e que se constitui, em suas conseqüências sobre a forma arquitetônica, de grande interesse para o tema da presente pesquisa: a persuasão.

### ***Comover os afetos: a imaginação e a “ampliação” do clássico***

Resultado da nova segurança atingida pela Igreja com o movimento da contrarreforma, o barroco caracterizava-se por ser “uma concepção de arte em parte intrinsecamente popular, em parte apoiada pela classe cultural dirigente, mas com consideração pelas massas” (HAUSER, 1997, p. 41) que visava promover a incorporação ativa do público, a sua adesão às causas da Igreja, enfim, a sua participação na crença católica. Mais propriamente, a persuasão da arquitetura barroca – e aqui ocorre o ponto de contato mais específico em relação ao tema do Edifício Icônico – ocorre através de suas duas características principais, conforme nos apresenta Argan, pelo

seu aspecto espetacular e cenográfico, que impõe à massa, comove-a, operando o “movimento dos afetos”; e o seu aspecto prático ou funcional, determinado por fins específicos, aos quais a arquitetura corresponde paulatinamente. Espetacularidade e funcionalidade não são elementos contraditórios: na medida em que visa a estimular a imaginação e os sentimentos, a espetacularidade tem um objetivo prático, alcançado precisamente pela ostentação de amplos e imponentes ‘efeitos’ formais. (ARGAN, 2004, p. 270)

Podemos observar que o que diferencia a propaganda barroca dos períodos precedentes é a sua amplitude, intensidade e multiplicidade de meios, sob a estrutura de uma “política de imagens” funcional, na qual as imagens têm valor e podem servir para finalidades tanto boas quanto perversas; a arquitetura, veremos a seguir, perdendo seu atributo maneirista de forma, irá, em conjunto, compor esse escopo de imagens barrocas (ARGAN, 2004, p. 56; CASTEX, 1994, p. 247).

Cumprindo uma função determinada,

a arte [barroca] não é mais do que uma técnica, um método, um tipo de comunicação ou relação; mais especificamente, é uma técnica de persuasão que deve levar em conta não só as próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público a que se dirige. (ARGAN, 2004, p. 35)

Caracteriza-se assim, fato conhecido, o viés populista da cultura barroca, que “diante de seu destinatário se propõe a comovê-lo”, a tocá-lo a partir de dentro, impressioná-lo, direta e imediatamente (MARAVALL, 1997, p. 146)<sup>38</sup>. A arte, agora, complementa Argan, “pretende exaltar certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador (...) e o artista já não se esforça em ver ou sentir, mas apenas em fazer ver e sentir” (ARGAN, 2004, p. 35).

Como uma de suas conseqüências indiretas, e novamente não menos importante para nós, pode-se dizer que a própria arte da época, assim como a difusão das correntes artísticas e de gosto, desenvolve-se por meio da propaganda.

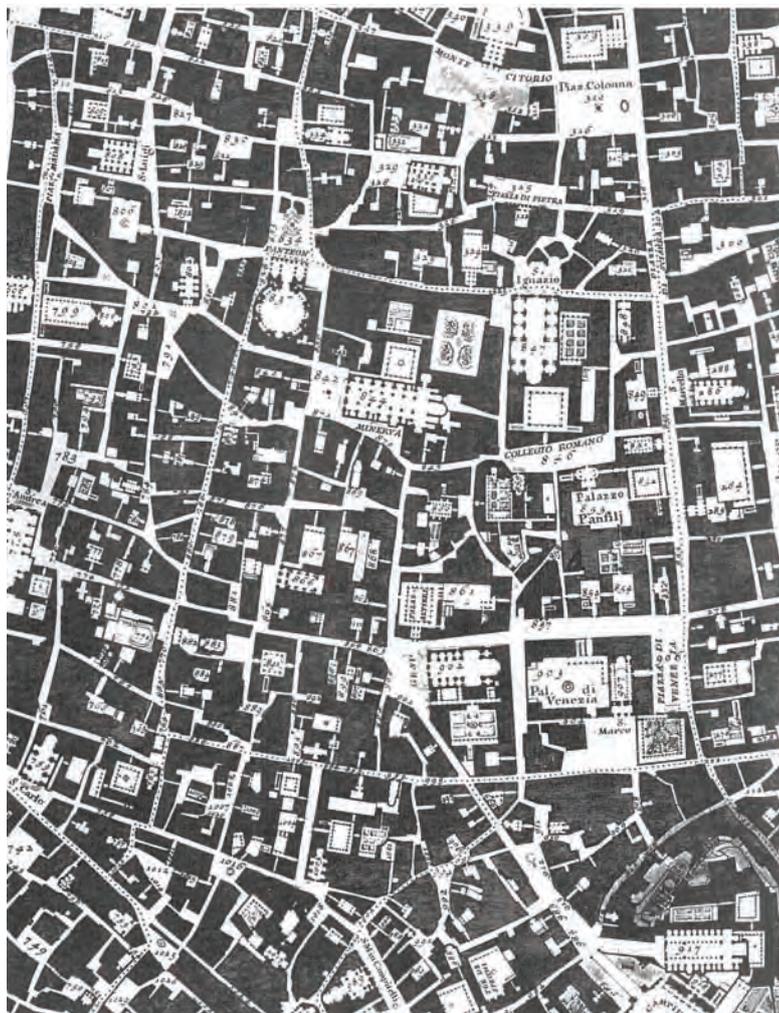
No século XVII, as relações culturais ocorrem, no campo figurativo, como uma propagação quase epidérmica de certos tipos de imagem ou de certos modos de discurso – e quase sempre por intermédio do fator intelectualmente nulo, mas psicologicamente poderoso, da moda. O próprio fato de que o fim declarado das poéticas barrocas seja o maravilhamento, que implica a suspensão das faculdades intelectivas, demonstra em que zona da mente humana a propaganda pretende agir mediante a imagem: na imaginação, considerada a nascente e o impulso dos “afetos” ou dos sentimentos, que, por sua vez, serão o móvel da ação. (ARGAN, 2004, p. 60)

Portanto, é *na* e *a partir* da imaginação que opera o artista barroco. O processo de especialização e autonomização das disciplinas conduz à arte a tarefa de fenomenizar a realidade, de colocar tudo em imagens, e isso – é importante lembrar – ocorre em uma realidade ampliada que não mais coincide apenas com as formas concretas da realidade visível: agora também as imagens produzidas pela imaginação possuem valor de realidade, pois “quanto mais a

---

<sup>38</sup> É interessante notar que Maravall aponta como um dos recursos para comover o público a sua inclusão como partícipe na obra, “com isso se consegue algo assim como torná-lo cúmplice da mesma”. Analogamente, isso pode ser notado de alguma forma, em arquitetura e museologia através da ampliação da interatividade, aplicada justamente como forma de atrair maior público aos museus.

ciência tem por fim (e não por princípio) a verdade, tanto mais se afirma que a arte não pode ter outro fim que não a ficção” (ARGAN, 2004, p. 50). E, de fato, o classicismo barroco é uma ampliação da cultura clássica, não mais como representação da natureza e sim como uma “ampliação dos limites do possível”.



2.23. Giovanni Battista Nolli, Fragmento do Plano de Roma (1748)

Isto posto, a convergência da arte barroca com a retórica católica acontece na medida em que, como fim, a arte almeja exercitar a imaginação, “porque sem imaginação não há salvação. Postular a salvação significa admitir que a salvação é possível, significa imaginar-se salvo, ou seja, imaginar-se além da contingência da realidade cotidiana”. Enfim: a finalidade da imaginação é “persuadir de que algo irreal possa tornar-se realidade” (ARGAN, 2003, p. 242). Contudo, a imaginação válida não é fantasia

ou capricho<sup>39</sup>. A arte barroca, diz Argan, é arte de aparência, de visão, “não é nem quer ser a representação do verdadeiro, mas um modo de valer-se das aparências da verdade para outro fim, que é e só pode ser um fim de ‘persuasão’” (ARGAN, 2004, p. 266). Por isso, seu fundamento é o da verossimilhança, pois a única imaginação não arbitrária é aquela das coisas possíveis ou verossímeis que, segundo a *Retórica* de Aristóteles<sup>40</sup>, é a imaginação fundada sobre o que já aconteceu, ou seja, fundada sobre a experiência da história e da natureza. Não significa submissão à regra, mas um reencontro com a liberdade criativa do clássico: “a imaginação é um modo ‘natural’ e ‘histórico’ de fazer arte” (ARGAN, 2004, p. 267).

Coloca-se assim, os motivos pelos quais a arte barroca promove a ampliação da cultura clássica e que, por sua vez, tornou-se, como argumenta Argan, o próprio meio de que se valeram os artistas para a recuperação de sua autonomia:

(...) Na revalorização da práxis colaborou o próprio rigorismo contra-reformista que negava à arte o direito de elaborar conteúdos próprios e a reduzia a instrumento de propaganda religiosa. A cultura artística barroca superou esta condição subordinada e se considerou como a grandiosa reconquista de uma autonomia que tinha suas razões na própria história da arte e também, de um classicismo que não era mais a fidelidade a um modelo senão a irrupção do presente na evocação do passado e na prefiguração do futuro. (ARGAN, 1999, p. 138)

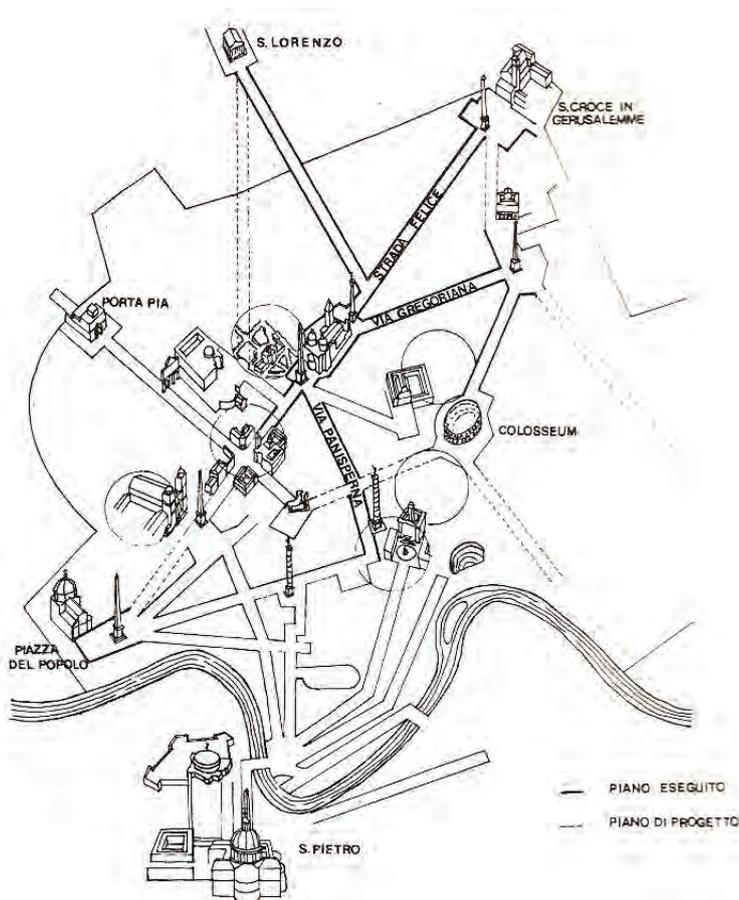
### ***Persuasão e arquitetura clássica***

Embora dificilmente aplicável à arquitetura, ligando-se predominantemente através do artifício da alegoria, o conceito de verossimilhança, que permite esta livre revalorização do Clássico a que se propõe sobretudo Gian Lorenzo Bernini, explica as grandes alterações sintáticas da composição arquitetônica: “se a arquitetura deve ser persuasiva, se deve servir-se de palavras conhecidas para dizer coisas novas, então tudo pode ser modificado, exceto o vocabulário” (ARGAN, 2004, p. 41). Ou seja, reafirma-se a linguagem clássica porque ela tinha valor, não mais como forma, mas sim como imagem dotada de significado comunicativo.

---

<sup>39</sup> Até o século XVI a imaginação era o contrário do conhecimento, o falso conhecimento; revalorizado sente-se a necessidade de limitá-lo e ordená-lo. (ARGAN, 2004, p. 40)

<sup>40</sup> “Sendo uma técnica da persuasão, a arte encontra um sustentáculo conceitual – e um modelo operacional – não só na *Poética*, mas também na *Retórica* de Aristóteles e no *De oratore* de Cícero, que deriva dela” (ARGAN, 2003, p. 242).



2.24. Plano de Sisto V, diagrama realizado por Sigfried Giedion

Provavelmente mais que qualquer outra arte, a arquitetura era aquela que deveria se relacionar diretamente com o programa persuasivo da Igreja, pois, lembra-se que persuasão era *persuasão a participar, a aderir* às causas da igreja; assim, contra as “heresias” da iconoclastia e do individualismo reformista, a Santa Sé vislumbrou a uma nova ênfase e revalorização da imagem e do culto de massas. A construção de muitas igrejas foi o artifício empregado e estas, como núcleos essenciais da nova organização do traçado e da vida das cidades, tornam-se espaços urbanos por excelência, sobretudo de Roma, tomada como modelo para as demais capitais que viriam a ser reestruturadas, caso de Londres e Paris.

O culto, para ser efetivo em seu objetivo – a persuasão como meio para atingir um modo de vida –, demandava que os fiéis vivessem empaticamente na arquitetura; deste modo, as igrejas tornaram-se os *lugares* vitais da propaganda católica. Observamos assim, como na tendência de interiorização do espaço urbano que podemos observar nas cidades do século XXI, que no século XVII

(...) o espaço urbano já não é apenas o das ruas e das praças: o espaço interno de uma igreja, de um adro, um pátio ou uma escadaria de palácio não é menos urbanístico pelo fato de ser fechado e não aberto. Ele é também um espaço social e a vida da cidade circula igualmente nesses espaços fechados. (ARGAN, 2004, p. 125)

E ocorre desta maneira, sobretudo porque “a oposição público/privado não tem o sentido que hoje lhe conferimos, um sentido que foi lentamente conformado no século XVIII e fixado no XIX” (CASTEX, 1994, p. 251), fato que foi consagrado nos 12 desenhos do Plano de Nolli de 1748 (fig. 1), onde estão representados todos os espaços acessíveis ao público em Roma, sejam eles abertos ou fechados.

Mas não somente o espaço interno é revalorizado como também a forma urbana: resignificada dentro da concepção de cidade-capital. Ainda no século XVI, Sisto V alça Roma, a partir de seu prestígio, à condição de centro espiritual e supranacional e fundamento de equilíbrio de um incipiente sistema de Estados nacionais; sendo também destino de visitantes de todos os lugares, Roma é reconsagrada como cidade santa, tornando-se igualmente artifício de propaganda política e religiosa. Expressão visível de uma autoridade superior e transcendente a cidade-capital deveria substituir a confusão labiríntica de suas vias, cedendo lugar a uma imagem simples, clara e global que facilitasse o seu acesso e a circulação entre os monumentos que lhe conferiam a grandiosidade requerida – no caso as basílicas, os objetos de devoção dos peregrinos (CASTEX, 1994, p. 251). Domenico Fontana foi o técnico que comandou a reestruturação da qual sobressaem dois novos tipos urbanos, a avenida e a praça, espaços de amplas perspectivas regulares, delimitados pelas fachadas, que uniformizam o tecido urbano enquanto os monumentos contrastam como destaques pontuais (fig. 2 e 3). Desta nova concepção de cidade surge também uma nova idéia de fachada, que deixa de ser o plano de fechamento do volume, para tornar-se limite do espaço aberto<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Com a reestruturação de Fontana abandona-se o viés proporcional da fachada em relação ao edifício: “(...) mesmo no campo urbanístico vale o princípio da definição do espaço por meio de limites marginais, e não por massas e volumes plásticos, que se tornará crucial para a arquitetura. Assim, a fachada não é mais calculada segundo o volume plástico do edifício a que pertence; é uma superfície que pode ser ilimitadamente extensa (é freqüente o caso de ampliação das antigas fachadas: em Roma, por exemplo, o palácio Falconieri, cuja fachada foi quase duplicada por

### **Fachada: um convite a entrar**

Sob a inovadora concepção, as novas igrejas de Roma, imbuídas do anseio à persuasão, buscam então constituir suas fachadas como elementos de apelo. Como fato visual, passam a pertencer “mais à rua ou à praça que ao edifício de que fazem parte” (ARGAN, 2004, p. 121), e devendo prestar-se às condições de vista do observador – frontal, tangencial ou como foco de perspectiva –, “convida-o” a entrar. Destituídas do estatuto da forma e, portanto, podendo eximir-se de uma relação *estrutural* com o interior, estas fachadas passam paulatinamente a adquirir autonomia. Foi ainda no limiar entre Maneirismo e Barroco com a fachada projetada e executada entre 1571 e 1575 por Giacomo della Porta para a Igreja do Gesù [2.25] (projeto de Vignola) e a Igreja de Santa Susanna [2.26], de Carlo Maderno que se definiu o conceito da fachada independente do interior, passando de uma idéia arquitetônica da fachada para uma concepção urbanística em que o tema da entrada, ou da passagem, é desenvolvido em torno da porta. Este tema torna-se então crucial, mas não apenas: a fachada tem um significado simbólico, não carrega somente o convite ao acesso do ambiente sagrado que representa, como também persuade a sentir-se simplesmente partícipe deste ambiente ou, em termos mais amplos, compartilhar da mesma fé; e deste modo “entra-se’ na igreja simplesmente passando diante dela” (ARGAN, 2004, p. 42).

Pouco a pouco, as frontarias, até então reduzidas ao *desenho* maneirista, passam a ser desenvolvidas plasticamente, assumem amplamente a condição de “diafragmas” e deixam de ser barreiras, tornam-se organismos que põem em comunicação o profano espaço das ruas e o sagrado espaço da igreja. Como espetáculo, atraindo os olhares, estes organismos plásticos rechaçam as atribuições meramente cenográficas, e se constituem de fato como organismos urbanísticos essenciais que, resultantes de impulsos em direção tanto ao interior quanto ao exterior através das típicas formas côncavas e convexas do barroco, mediam a articulação entre dois tipos de espaços de igual valor urbanístico (ARGAN, 2004, p. 126). Entre os mais brilhantes exemplos desta atitude em relação às frontarias estão as igrejas de Santa Maria della Pace [2.27], de Pietro da Cortona, e Sant’Andrea al Quirinale [2.29], de Bernini.

---

Borromini), e sua forma arquitetônica é definida pela sucessão rítmica das janelas” (ARGAN, 2004, p. 74).



2.25. Fachada da Igreja del Gesù, Roma. Giacomo della Porta (1571-75)



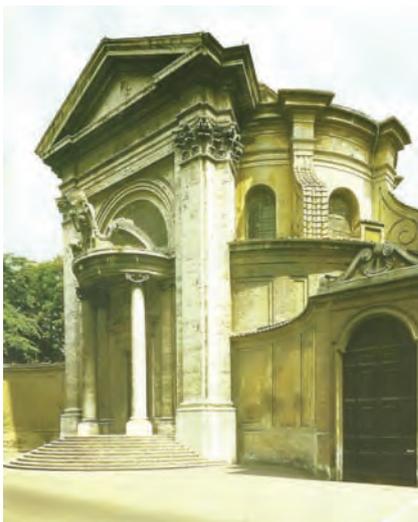
2.26. Igreja de Santa Susanna, Roma. Carlo Maderno (1597-1603)



2.27. Igreja Santa maria della Pace, Roma.  
Pietro da Cortona (1656-7)



2.28. Planta da piazzetta de Santa Maria della Pace, desenho de Paolo Portoghesi



2.29. Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, Roma.  
Gian Lorenzo Bernini (1658)

Suplantaram a urbanística de Fontana que praticamente reduzia a aparência dos edifícios à forma do traçado: a partir de então a plástica arquitetônica do edifício excepcional (monumento) passa também a qualificar o espaço urbano, praticamente fazendo interpenetrar espaço exterior da rua e interior da igreja.

No caso de Cortona, a fachada se expande para fora de seus domínios e incorpora, além da relação exterior-interior, a própria articulação do espaço urbano, engendrando uma pequena *piazza* [2.28], que harmoniza dentro da composição os acessos às vias que chegam no largo, fazendo que se correlacionem com pórtico curvo (uma homenagem à Bramante) que por sua vez introduz uma leve ambiguidade que manifesta “tudo o que esta fachada não quer ser: um edifício isolado no espaço de um pátio” (CASTEX, 1994, p. 257). Se antes a fachada era a representação de um espaço interior, agora se dá o processo inverso, a fachada é repetida no interior, e sustentando a idéia de igualdade urbanística entre os distintos ambientes, fica evidenciado que

a relação entre interior e a fachada também é fundamental: se, como sempre ocorre na arquitetura barroca, a fachada não é nada mais que uma moldura e um desenvolvimento do tema do portal, isto é, do acesso à igreja – valendo, pois, como um convite aos fiéis –, não se deve esquecer que o eixo da entrada conduz diretamente ao altar-mor e que nele se conclui a perspectiva que se tem da igreja ao entrar. Na igreja de Sant'Andrea al Quirinale, Bernini sublinha essa relação perspectiva e ideológica, separando entre si o espaço do altar-mor e o da igreja por meio de um aparato monumental, com colunas geminadas em um grande frontão, que pode ser considerado como uma ‘fachada interna’, pois de fato recupera o tema da fachada que dá para a rua. (ARGAN, 2004, p. 126-7)



2.32. Igreja de Santa Maria in Campitelli, Roma. Carlo Rainaldi (1661-67)



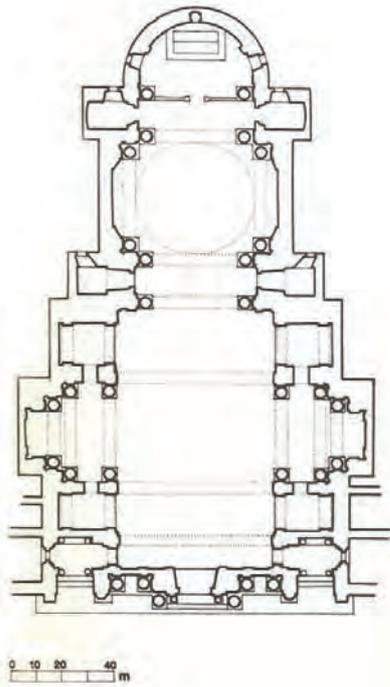
2.30. Interior da Igreja de Santa Maria in Campitelli (vista em direção ao altar)



2.31. Interior da Igreja de Santa Maria in Campitelli (vista em direção a porta de acesso)

### **O espaço ditado pela experiência**

Efetivamente, no decorrer do desenvolvimento da arquitetura barroca romana, o espaço interior passa a abandonar o caráter tectônico para assumir cada vez mais um caráter cenográfico, ou seja, prevalece a estrutura de um espaço puramente visual, com grande preocupação com a funcionalidade; a noção de espaço passou a ser ditada pela experiência (ARGAN, 2004, p. 123), e como “a função essencial, nesse aspecto, é a propagação por meio da prédica, que obviamente requer, por razões acústicas e visuais, que a igreja seja antes de tudo uma sala de aula” (ARGAN, 2004, p. 292), observa-se a decadência das construções de plantas centrais em prol das plantas longitudinais. Tal fato não decorre apenas pela referência ao templo pagão implícita nas primeiras, caso das igrejas *della Pace* e *al Quirinale* mencionadas logo acima, mas sobretudo pelas exigências



2.33. Planta baixa da Igreja de Santa Maria in Campitelli

funcionais do culto de massas, pela qualidade congregacional que se queria privilegiar, objetivo primordial da contra-reforma católica.

Podemos ainda observar que a arte barroca preocupa-se

mais com o modo ou a eficácia da persuasão do que com a verdade das coisas nas quais ela quer persuadir a crer, seja porque a verdade dessas coisas está dada a priori, não necessitando ser demonstrada, seja porque o seu interesse não está mais voltado para a indagação das verdades supremas, mas sim para os processos da mente humana e os modos de comunicação e persuasão. (ARGAN, 2004, p. 266)

Isso explica uma outra via do abandono da construção tectônica do espaço e que tem na Igreja de Santa Maria in Campitelli um exemplar paradigmático [2.31]. O edifício projetado por Carlo Rainaldi foi o primeiro concebido especificamente para cultos de massa que concluem as procissões. Símbolo de proteção contra a peste, a igreja de Campitelli – “erigida em memória e como expiação da profanação da Hóstia, perpetrada por um soldado luterano na época do saque a Roma”, considerada, então, como uma “peste espiritual” – representava a estabilidade e permanência da fé católica.

Por isso a proliferação de colunas, tanto na fachada quanto no interior [2.30 e 2.31], não mais como elementos de sustentação ou como as formas plásticas de uma função estática. A coluna, símbolo de firmeza, pelo desenvolvimento da técnica construtiva, passa a ser o “símbolo da solidez da fé” (ARGAN, 2004, p. 122), e sua repetição ocorre como técnica persuasiva, assim como no discurso retórico, fato notório não apenas em *Campitelli*, mas também evidente em outras Igrejas como na *dei Santi Vincenzo ed Anastasio* [2.34], de Martino Longhi.

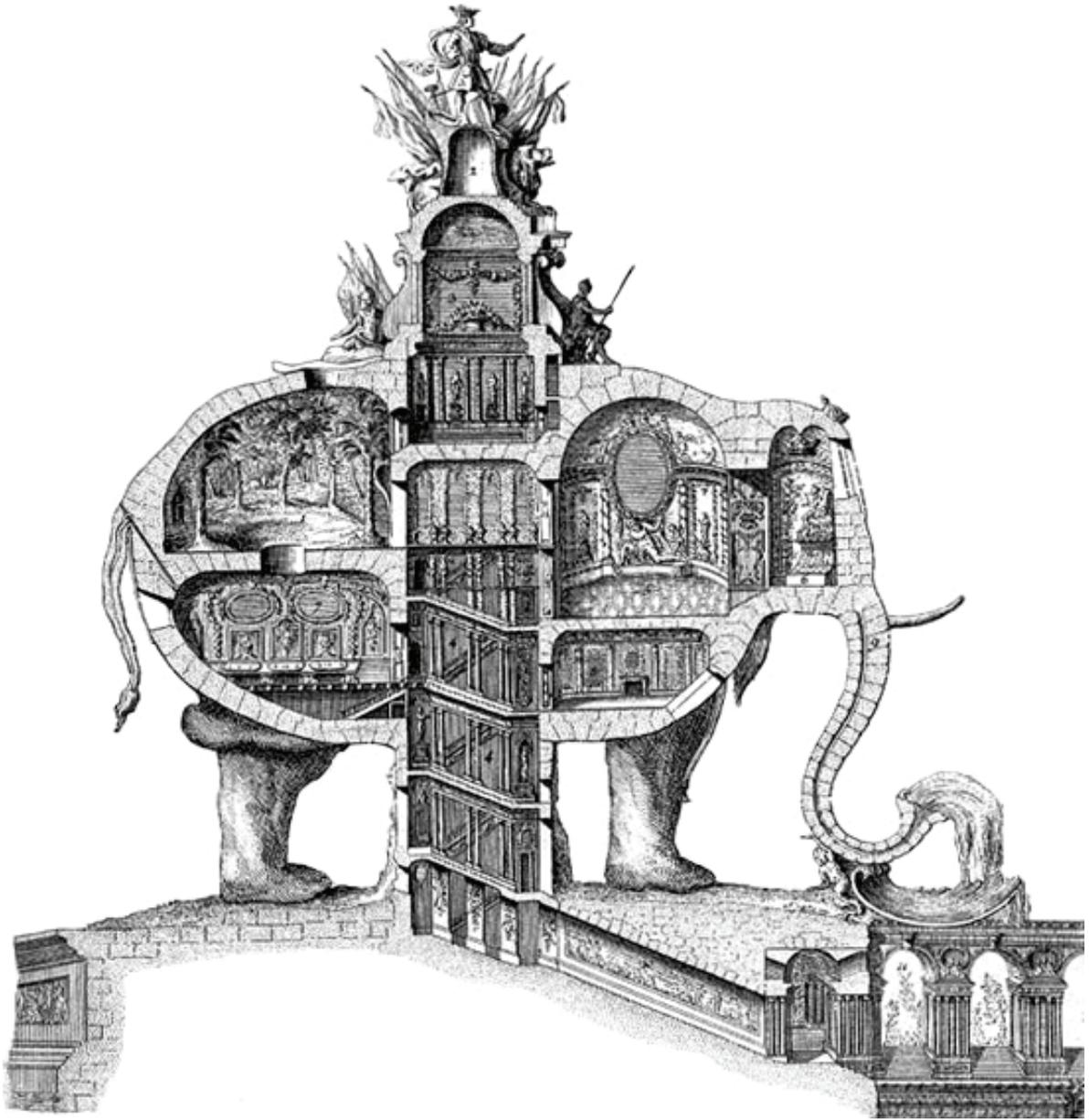
Prevalecendo o fator dimensional sobre o proporcional, o espaço interior que adquiriu uma liberdade de concepção inimaginada até aquele momento, foi concebido “independentemente de qualquer sistema tipológico e estudada em relação ao movimento das massas dos fiéis” (ARGAN, 2004, p. 44) permitindo a Rainaldi, inclusive, ignorar amplamente a correspondência entre cúpula e a área do altar, privilegiando o aspecto visual da composição [2.33]. Pode-se considerar Santa Maria in Campitelli precursora, juntamente com a influência de Borromini, do posterior desenvolvimento das plantas livres do barroco

alemão e do domínio do “open-poché” (segundo o neologismo de Venturi) no barroco francês (ARGAN, 2004, p. 124; CASTEX, 1994, p. 252).



2.34. Igreja dei Santi Vincenzo ed Anastasio, Roma. Martino Longhi (1646-50)



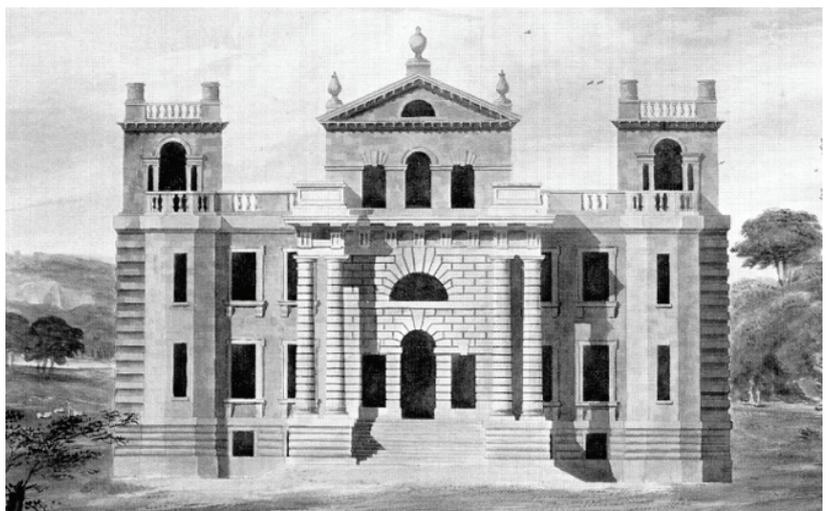


2.35. Charles-François Ribart. L'éléphant triomphal, grand kiosque a la gloire du roi. (1758)

### 2.3. Expressionismo: forma e comunicação

Por afirmação ou por negação, por insistência num estilo ou em uma técnica, pelo recurso às formas puras ou à ornamentação, a história da arquitetura nos mostra como cada momento vem definido por uma posição concreta a respeito à questão básica da expressividade. Em última análise, a preocupação pela recuperação da expressividade e pela busca de uma nova monumentalidade na arquitetura moderna significa o ressurgimento de um problema não solucionado – o do “caráter” – levantado na segunda metade do século XVIII e marginalizado pelo movimento moderno. (MONTANER, 1998, p. 92)

Embora a retórica do barroco tenha permanecido bastante viva até o final do século XVII, será na tardia vertente inglesa onde se encontrarão os primeiros sinais de contenção frente aos excessos do rococó. Com o “pluralismo estilístico” de John Vanbrugh e Nicholas Hawksmoor, o gosto tanto pela arquitetura clássica quanto pelos castelos medievais, evidencia-se o caminho aberto pelo pensamento empírico inglês: a possibilidade “de se *aprender* da experiência histórica à luz de questões estéticas relevantes” (AYDOS, 2003, p. 50). É neste sentido que Frampton detecta um “espírito purificador” em Castle Howard, obra de Hawksmoor (FRAMPTON, 1997, p. 5), também presente nas últimas casas de Vanbrugh [2.36] que, segundo John Summerson, “estava cada vez mais obcecado pela idéia de uma pura relação entre massas como um grande recurso de efeito” (SUMMERSON *apud* AYDOS, 2003, p. 50; nota de rodapé).



2.36. Seaton Delaval, Northumberland. John Vanbrugh (1720-9)

Na França, por sua vez, Blondel consolida em meados do século XVIII o desejo de uma restauração purificadora da sintaxe clássica preconizada por Cordemoy. Adepto à proporção e disposição correta das ordens clássicas e crítico dos dispositivos formais barrocos, Cordemoy já antecipara, em seu *Tratado*, “a preocupação de Jacques-François Blondel com a expressão formal apropriada e com uma fisionomia diferenciada para ajustar-se ao caráter social variável de diferentes tipos de construção” (FRAMPTON, 1997, p. 5). No entanto, seria Blondel, em seu ímpeto de revalidação dos códigos clássicos, que introduziria aos chamados arquitetos visionários conceitos de *composição*, *tipo* e *caráter*; muito embora este último já conquistara um sentido diferente para Ledoux e Boullée pela influência – através de Condillac – do empirismo de Locke, como nos explica Anthony Vidler:

[Ledoux confere] à idéia de caracterização um papel determinante na formação da sua estética, menos nos termos de Blondel – como uma moldura para um programa decorativo – do que como uma força totalizante que controla a forma interna e a expressão externa de um edifício. Para Ledoux, como para muitos de seus contemporâneos, caracterização era sinônimo de comunicação, um requisito de parte do arquiteto na busca por um modo apropriado de “falar aos olhos”. Boullée, na verdade, definiu caráter precisamente deste modo<sup>42</sup>. (VIDLER *apud* AYDOS, 2003, p. 114)

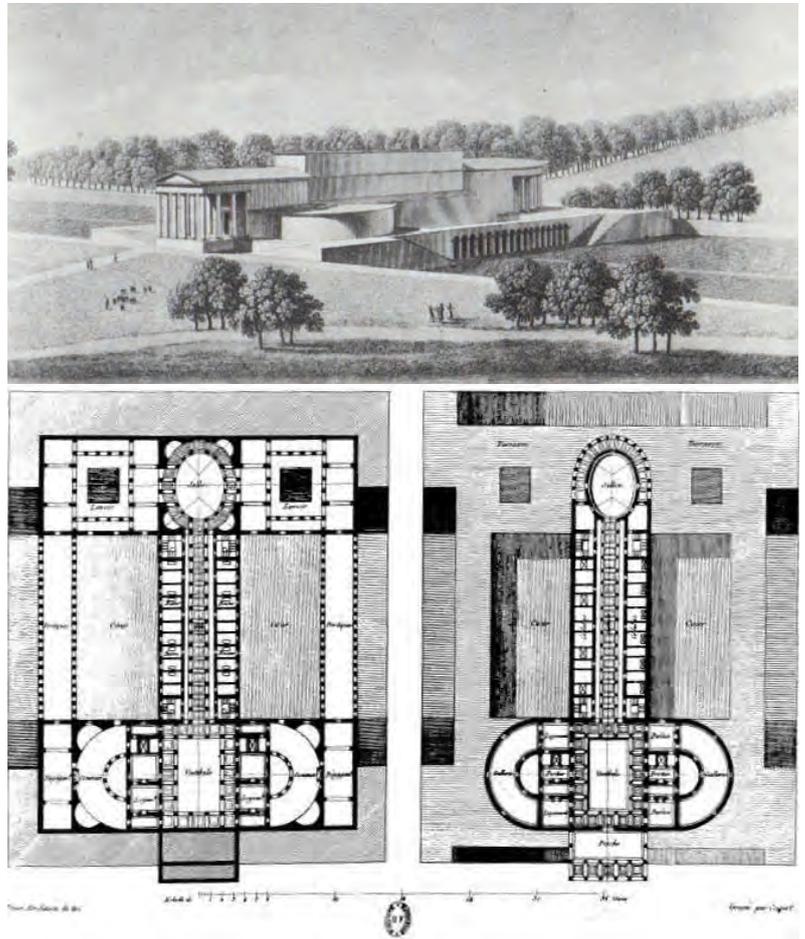
Neste sentido, Frampton observa que uma das influências de Boullée foi a obra de Le Camus de Mezières, *Le Génie de l'Architecture ou l'Analogie de cet Art avec nos Sensations*<sup>43</sup> que já em 1780 afirmava que “cada objeto possui um caráter que lhe é próprio, e que mesmo uma simples linha, um simples contorno é suficiente para expressá-lo” (MEZIÈRES *apud* PORPHYRIOS, 1982, p. 43); uma idéia também presente na cidade ideal de Ledoux, Chaux, que ampliou o conceito de fisionomia arquitetônica como modo de comunicação da respectiva função do edifício tanto pela aplicação de símbolos convencionais como por meio do *isomorfismo*. Este último recurso, ainda que de modo muito limitado, é exposto no curioso caso da planta baixa em forma de pênis do *Oikema* [2.37] uma estrutura que

---

<sup>42</sup> Vidler aponta que tal mudança, “de critérios acadêmicos para empíricos, era evidentemente baseada na percepção da natureza como uma fonte de sensações poderosas e, desse modo, como a origem das idéias, uma noção derivada de Locke através de Condillac. (VIDLER *apud* AYDOS, 2003, p. 114)

<sup>43</sup> O caráter da arquitetura, ou a analogia dessa arte com nossas sensações

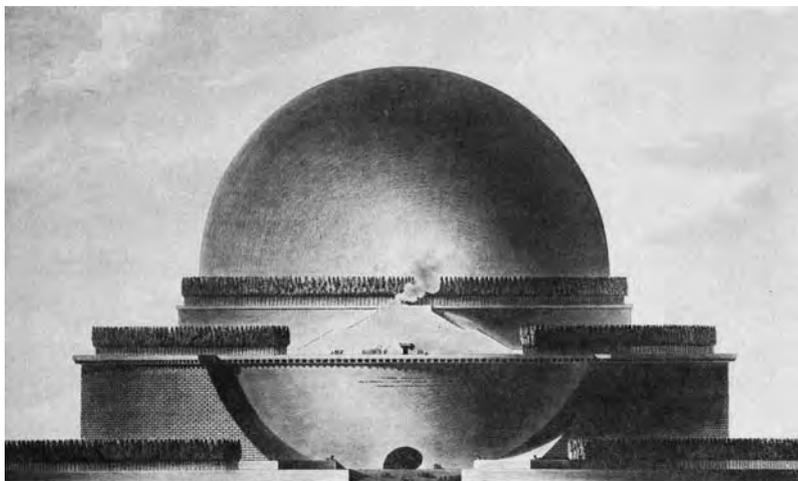
abrigaria um lugar destinado à “libertinagem, cuja curiosa finalidade social era induzir à virtude por meio da saciedade sexual” (FRAMPTON, 1997, p. 8).



2.37. Projeto para Oikéma, Chaux. Claude Nicolas Ledoux (1804). Perspectiva e plantas baixas

É, portanto, a substituição de uma idéia de caracterização baseada na *convenção* por uma caracterização de *sensações* que inaugura, em termos modernos, uma técnica de comunicação predominantemente mediada pela subjetividade. Fundada na força estereométrica do objeto, a técnica, enquanto uma “busca de conteúdos inerentes à forma do edifício como *coisa em si*” (ARGAN, 1992, p. 37), tem como exemplo primordial o cenotáfio para Newton [2.38] quando, em 1785, Boullée despiu o edifício de sua vestimenta clássica fazendo-o brilhar em formas desnudas de ornamentos. Logo, pode-se afirmar que os arquitetos visionários franceses institucionalizam uma técnica comunicativa que acabaria por culminar na poética expressionista do

século XX e que é, como afirma Werner Sewing, “a fonte do eventual efeito emocional do *architainment*<sup>44</sup> contemporâneo” (BRÜDERLIN, 2005, p. 61).



2.38. Projeto para Cenotáfio de Isaac Newton. Etienne-Louis Boullée (1784)

### **Formação do Expressionismo**

Orbitando em torno dos círculos vanguardistas do *Arbeitsrat für Kunst*<sup>45</sup> (depois absorvido pelo *Novembergruppe*) e do secreto epistolário *Die Gläsernen Kette*, o Expressionismo, como movimento arquitetônico articulado durou muito pouco, eclodindo logo após o primeiro pós-guerra e desarticulando-se em seguida com a consolidação do racionalismo no início dos anos 20, muito embora seus efeitos tenham repercutido durante todo o desenvolvimento da arquitetura moderna. A partir de uma Alemanha destroçada pela guerra, estes grupos vislumbraram uma total transformação da relação entre arte, território e sociedade em meio a oportunidade aberta pela revolução alemã de 1918 que levou a queda do Kaiser. “(...) Divididos entre uma utópica visão da tecnologia moderna e uma nostalgia romântica pelo *Volk*” (COLQUHOUN, 2002, p. 87), os arquitetos expressionistas alemães procuraram estabelecer uma aliança entre vanguarda artística e esquerda política, postulando uma libertária restauração da unidade entre arte e povo em moldes

---

<sup>44</sup> Jogo com as palavras inglesas *architecture* e *entertainment* (entretenimento, diversão, espetáculo)

<sup>45</sup> Enquanto na versão brasileira da obra *Arte Moderna* de Giulio Carlo Argan encontra-se a tradução – provavelmente literal – como *Conselho de Trabalho para a Arte*, Wolfgang Pehnt no seu *La Architektur Expressionista* preferiu adotar uma tradução que conotasse o teor político que o grupo ambicionava exercer: no caso, *Conselho Operário para a Arte*, já que a organização era “virtualmente o ‘Soviet Artístico’” (PEHNT, 1975, p. 89). Já *Die Gläsernen Kette* pode ser traduzido como “Cadeia de Cristal”

neo-medievais sob a liderança – paradoxal – da figura do arquiteto romântico. Sob a influência do poeta Paul Scheebart, almejava-se uma nova reunião – quase mística – entre homem e natureza, que tinha no vidro o símbolo de um futuro livre do materialismo da “velha sociedade”.

É verdade que seus primeiros sinais já haviam sido percebidos antes da primeira grande guerra quando aparecem as primeiras menções do termo “expressionista” em conexão com a arquitetura e as contribuições iniciais de arquitetos como Bruno Taut – que viria se tornar o líder do grupo – no jornal *Der Sturm*: conhecida plataforma dos artistas expressionistas alemães das correntes *Die Brücke* (Dresden, 1905) e *Der Blaue Reiter* (Munique, 1911), das quais, diga-se, os arquitetos herdariam grande parte do seu programa. No mesmo período, Taut envolve-se diretamente em importante capítulo do desenvolvimento da *Deutscher Werkbund* no qual coloca em jogo um princípio fundamental para a estética do expressionismo – nosso principal foco de interesse neste tema – sobre o qual fala Kenneth Frampton:

A Exposição Werkbund de Colônia, em 1914, deu expressão a uma cisão ideológica, dentro da Werkbund, entre a aceitação coletiva da forma normativa (*Typisierung*), por um lado, e, por outro, o “desejo de forma” (*Kunstwollen*), expressivo e afirmado individualmente. Essa oposição, refletida no contraste entre o Festhalle neoclássico de Behrens e a forma orgânica do teatro de Van de Velde, era comparável, em muitos aspectos, à diferença entre a fábrica modelo de Gropius e Meyer e o fantasmagórico pavilhão de Bruno Taut para a indústria de vidro; um paralelismo que confirma que a cisão afetou mais de uma geração de *designers* da Werkbund. Onde Behrens e Gropius tendiam a uma modalidade normativa, a clássica, Van de Velde e Taut manifestavam um *Kunstwollen* de livre expressão em seus edifícios. (FRAMPTON, 1997, p. 139) [2.39 a 2.42]



2.42. Pavilhão do Vidro na Exposição Werkbund. Bruno Taut (1914)

Embora não constiuisse propriamente uma novidade de Bruno Taut, como podemos perceber na palavras de Frampton, o conceito de *Kunstwollen*, então propagado pelos escritos de Wilhelm Worringer<sup>46</sup>, seria o ponto de partida para uma revalorização do gótico e da tradição romântica sobre a qual é fundada a arquitetura expressionista. Somada a apreciação das críticas de Ruskin e Morris sobre a redução do ato criativo à mera produção utilitária e a exaltação da subjetividade do artista, seriam estes os pressupostos que serviriam de fundo para os expressionistas alemães introduzirem toda uma nova morfologia de linhas oblíquas e curvas tensas e livres dando origem à produção de projetos radicais caracterizados por

<sup>46</sup> Originário de Alois Riegl, o conceito de *Kunstwollen* teria importância para Worringer por sugerir a correspondência entre expressão *artística* e grupo étnico. Sua obra, *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e Empatia), publicada em 1908, apresenta a dialética de dois grandes grupos étnicos que formariam a cultura européia: a clássica (mediterrânea) e a cultura romântica (nórdica). Estas duas culturas seriam expressões, respectivamente, das duas categorias que dão nome à publicação e representariam duas atitudes antitéticas em relação à natureza: “os povos mediterrâneos, para os quais a natureza é clara, acolhedora, não apresenta problemas, assumem-na como modelo universal, imitam-na, representam-na no equilíbrio perfeito, na harmonia dos seus aspectos visíveis; os povos nórdicos, para os quais a natureza é misteriosa e ameaçadora, e se revela apenas por meio de signos ou indícios, partem destas vagas intuições para se orientarem na incerta dimensão do mundo” (WORRINGER *apud* ARGAN, 1984, p. 147)

É neste sentido que se origina a revalorização do Gótico por Worringer, para quem, aponta Colquhoun, “as pessoas deixaram de apreciar o Gótico porque estavam presos a um horizonte clássico” (COLQUHOUN, 2002, p. 89).



2.39. Festhalle, Exposição Werkbund. Peter Behrens (1914)



2.40. Fábrica Modelo, Exposição Werkbund. Walter Gropius e Adolf Meyer (1914)



2.41. Teatro Werkbund. Henry Van de Velde (1914)



2.43. Observatório Einstein, Potsdam. Erich Mendelsohn (1919-1921)



2.44. Maquete para indústria têxtil em Leningrado. Erich Mendelsohn (1925)



2.45. Pavilhão de exposição. Wenzel Hablik (1920)

vivas formas expressivas, esculturais e, sobretudo, de grande teor figurativo.

Pode-se dizer, contudo, que os seus feitos não viriam a se constituir em “uma sintaxe unitária” (FERNANDES, 2002, p. 493). De fato, ao propor uma oposição deliberada a todo tipo de ordem dada *a priori*, em claro combate às vertentes normativas da época, não seria difícil imaginar, como conclui Bruno Zevi, de que um “movimento de raízes essencialmente psicológicas não podia elaborar meios figurativos aptos a construir uma linguística” (ZEVI *apud* ARGAN, 2004, p. 191).

### **Onomatopéia figurativa**

A respectiva impossibilidade de uma unidade estilística<sup>47</sup> do expressionismo explica-se por outra via se excluirmos o predominante tema da natureza, considerando-o sob a forma de uma poética própria, a qual, segundo Demetri Porphyrios, estaria radicada no artifício formal da *onomatopéia figurativa*, distintivo do que o autor grego classifica como *Expressionismo Fisionômico*<sup>48</sup>. Na opinião de Porphyrios, trata-se de um dispositivo bastante simplista, mas que permitiu ao expressionismo ser, como afirma Alan Colquhoun – enquanto um expediente caracterizado pela recusa à linguagem constituída e que confere, supostamente, uma dimensão popular às suas obras devido à ênfase na figuratividade da forma global do edifício – “uma permanente e recorrente tendência na arquitetura moderna” (COLQUHOUN, 2002, p. 89). Tendência esta que se estende, em alguma medida, até os dias de hoje.

Deliberadamente crítico, Porphyrios esclarece o princípio estético que subjaz ao expressionismo:

Como uma técnica de representação, o Expressionismo é fundamentalmente baseado na onomatopéia figurativa. Com devota zombaria, ele contempla a dimensão figurativa da forma, designando

<sup>47</sup> “Como Ian Boyd Whyte observou, o movimento tem sido geralmente definido mais em termos do que não é (racionalismo, funcionalismo, etc.) do que daquilo que realmente seja” (COLQUHOUN, 2002, p. 89; tradução livre)

<sup>48</sup> No quarto capítulo de *Sources of Modern Eclecticism*, Demetri Porphyrios distingue dois modos de significação da arquitetura moderna: a onomatopéia e a metáfora estilística. O onomatopéico, por sua índole sensacionalista, estaria atrelado ao expressionismo, que se dividira em dois “submodos”, o Expressionismo Fisionômico (foco deste capítulo e ligado ao “figurativo”, tende a exarcebamento do teor fisionômico das formas), e o Expressionismo Abstrato, que estaria envolvido em uma “hipersensibilização abstrata” (PORPHYRIOS, 1982, p. 43) das formas, cores, texturas, etc. e manifestando-se na arquitetura sobretudo através do Brutalismo dos anos 50. Para o modo metáfora estilística, ver nota 47.

como sua tarefa a compilação de um inventário de fisionomias. Portanto sua arquitetura, libertando-se de todas as convenções estilísticas, lança-se sobre a região de uma visibilidade motivada: sensacionalismo é a sua filosofia; onomatopéia é a sua técnica.

As casas de Kropholler em forma de Arca de Noé ou de bonde, o pavilhão do jardineiro de Vorkink e Wormser em Oostvoorne [2.46] ou o projeto de Mendelsohn para uma fábrica de carroceria de automóvel [2.47], todos apontam claramente a determinação de alinhar a arquitetura, através de uma operação onomatopéica, ao mundo da sensualidade fisionômica. Arquitetura é então totalmente ordenada de acordo a uma operação que realça o aspecto, a correspondência, a semelhança, a similaridade, a identidade fisionômica. (PORPHYRIOS, 1982, p. 42)

Percebe-se que a colocação de Porphyrios não está muito distante do conceito semiótico de ícone, enquanto signo que contém alguma semelhança com o objeto que representa, o que atesta a similitude com o fenômeno do ícone arquitetônico contemporâneo. Por outro lado, ainda que Jencks, indo ao encontro de Mèziere, favoreça o caráter sugestivo do edifício icônico, denominando-o como um “significante enigmático” capaz de provocar os mais variados tipos de associações imagéticas, Porphyrios rechaça qualquer diferença conceitual entre edifícios dotados de distintos níveis de abstração formal, sejam estes fisionomias sugerentes ou explícitas, procurando tornar mais clara a propriedade de abandono da linguagem implicada no recurso da *onomatopéia figural*:

Tal operação onomatopéica pode, evidentemente, variar em escala de sua densidade sensual: pode-se encontrar obras executadas com uma fidelidade minuciosa em relação a fisionomia do modelo e outras onde um simples contorno é suficiente para ativar em nossas mentes a fisionomia aludida. O projeto de Lequeu para um estábulo de vacas [2.48] ou o Terminal TWA de Saarinen [2.49] podem servir como exemplos de tal escala onomatopéica. Mas não devemos ser enganados pela aparente contradição destes extremos. Cada um deles comunica em preto e branco a mesma imagem da experiência fisionômica: o primeiro descreve a fisionomia do modelo em sua pletora de atributos sensíveis; o segundo descreve a fisionomia do modelo mas nos seus traços específicos, nas exultantes, marcas voláteis de sua individualidade (PORPHYRIOS, 1982, p. 42).



2.46. Pavilhão do Jardineiro, Oostvoorne (Holanda). Pieter Vorkink e Jacobus Wormser (1918)



2.47. Projeto para uma fábrica de carroceria de carros. Erich Mendelsohn (1914)



2.48. Projeto para estábulo. Jean-Jacques Lequeu (c. 1820)



2.49. Terminal da TWA no aeroporto JFK, Nova York. Eero Saarinen (1956-1962)

### **Caracterização fisionômica versus expressão elevada**

Embora a diferença dos respectivos níveis de abstração, que acarreta maior ou menor liberdade interpretativa da forma arquitetônica, a correspondência entre os extremos expostos acima fica evidente quando se percebe que tanto a forma explícita do projeto de Lequeu – acentuada ainda mais pela presença de um grande vaso no topo – quanto as formas aladas da obra de Saarinen apresentam um objetivo comum: o anseio pela comunicação direta, no caso, do informe acurado do caráter do edifício em termos de suas destinações utilitárias.

Pode-se dizer que o terminal de Saarinen, ao explicitar a possibilidade comunicativa de um expressionismo vulgar e pragmático, estava suficientemente distante das idealistas aspirações do expressionismo enquanto movimento militante, dele restando apenas sua poética formal. Por outro lado, parece difícil estabelecer alguma relação direta entre programa e caracterização em grande parte da produção expressionista dos anos 10 e 20, como nas estalactites do *Grosses Schauspielhaus* de Hans Poelzig [2.50], nas *Stadtkronen* de Taut [2.51] ou nas fantasias orgânicas de Finsterlin [2.52]. Neste sentido, convém lembrar o próprio estreitamento que o conceito de caráter assumiu no século XIX, decorrente da noção de estilo, quando esquemas de manual foram repetidos exaustivamente vinculados a determinados programas que nem sempre se adequavam às demandas funcionais. Ao contrário, pela própria índole libertária do programa expressionista, caráter de forma alguma estaria associado a alguma convenção acadêmica – prontamente combatida através da subjetividade do arquiteto – ou à utilidade prática – um reflexo do “utilitarismo burguês” ao qual se pretendia superar.

Por isso é possível explicitar uma outra afinidade do Expressionismo, enquanto movimento articulado, com a estética do *sublime* dos arquitetos visionários, mais especificamente com a respectiva idéia de “elevação”: tema não menos importante para nós, sobretudo por sua propensão à monumentalidade. Ainda que, na própria diversidade do Ecletismo, o nacionalismo fora um tema presente que transcendia à questão utilitária, tal fato decorreu – mais propriamente – sob o artifício dos “estilos nacionais”

convencionados e carregados de símbolos explícitos; os arquitetos do primeiro Expressionismo, por sua vez, almejavam a expressão de temas morais elevados onde

o elemento expressivo ocupava o primeiro lugar entre os fatores determinantes de um projeto particular, fosse esta expressão do destino ideal do edifício, da nação, da época, do “espírito do mundo” ou da “vivacidade subjetiva”. A expressão não era entendida neste contexto como um reflexo ou um esclarecimento dos elementos objetivamente demonstráveis do projeto, mas como uma espécie de super-elevação, de síntese simbólica de elementos heterogêneos.” (PEHNT, 1975, p. 21).

Sempre recordando que, “em todos os casos, o transmissor da expressão – o edifício – deve aparecer como uma entidade arquitetônica plenamente esculpida” (PEHNT, 1975, p. 21).

Ou seja, da mesma forma que buscava para cada edificação uma forma expressiva de um “significado-função” (estereometria), Boullée, evocando as emoções do sublime, também estava obcecado em imaginar monumentos vastíssimos de um “Estado onipotente, dedicados à adoração do Ser Supremo” (FRAMPTON, 1997, p. 8); comparativamente, o caráter do edifício expressionista ambicionava manifestar a tendência idealista (e até mesmo transcendente) do movimento. Em outras palavras, recorria-se ao edifício como veículo panfletário de um futuro utópico, símbolo de um novo *zeitgeist* a ser conquistado.

Talvez por isso que Porphyrrios afirme, tão categoricamente, que o “Expressionismo não alterou nenhum dos princípios que o subjetivismo iluminista forjou institucionalizar, exceto, evidentemente, suas particularidades doxográficas – isto é, as temáticas ou matérias que sustentam seu status histórico” (PORPHYRIOS, 1982, p. 43). Para Porphyrrios, o Expressionismo seria uma tentativa de restaurar, através da subjetividade (já renunciado na Art Nouveau), a antiga “aura” do objeto singular perdida pelo desenrolar da modernidade e da produção em série. De fato, sabe-se que ambas correntes foram influenciadas pela teoria do *Einfühlung*<sup>49</sup> de Theodor Lipps que postulava “a projeção quase mística do ego criador no objeto de arte” (FRAMPTON, 1997, p. 113) capaz

<sup>49</sup> No caso dos expressionistas, o conceito de *Empatia* ocorreu através da influência dos textos de Wilhelm Worringer. “Num ensaio publicado na *Der Sturm* em 1911, Worringer atribuiu a toda pintura Modernista um primitivo e teutônico ‘desejo de expressão’ (Ausdrucks wollen). No seu anterior e extremamente influente livro *Abstração e Empatia*, Worringer renunciou um nascente movimento Expressionista (...)” (COLQUHOUN, 2002, p. 88).



2.50. Grosses Schauspielhaus, Berlim. Hans Poelzig (1818-19)



2.51. Desenho para *Arquitetura Alpina*. Bruno Taut (1919)



2.52. Sonho de cristal (Raum aus Glas). Hermann Finsterlin (1920)

de gerar uma reação empática no observador, ao projetar a si mesmo sobre a obra de arte.

### **Expressionismo e comunicação popular: táticas e contradições**

Pertinente em sua reconstrução das origens da poética do expressionismo, o viés excessivamente crítico de Porphyrios peca ao subestimar as técnicas que suscitariam o “abandono da linguagem” por parte de seus componentes. Ao dizer “que a onomatopéia fisionômica estava para Mendelsohn como a caricatura motivada estava para Kirchner” (PORPHYRIOS, 1982, p. 43) Porphyrios expõe a afinidade estética entre arquitetos e pintores do Expressionismo. Porém, ao deixar de lado suas preocupações programáticas, hesita em valorar a pertinência do dado fisiômico, como um acréscimo no arsenal de recursos comunicacionais, em prol da defesa da prática e do discurso aaltiano, sustentado pela história<sup>50</sup>. Paradoxalmente, a respectiva renúncia à linguagem constituída é decorrente do próprio ímpeto original da primeira corrente pictórica expressionista, a *Die Brücke*, em estabelecer uma relação concreta com a sociedade. Como movimento engajado que era, o *Die Brücke* postulava, antes de tudo, o problema da *arte como comunicação*.

Por esta sonhada aproximação, a *Brücke* recorreu tanto a uma abordagem direta da realidade – expondo temas relacionados à vida cotidiana – quanto a técnicas enraizadas na tradição alemã. Especialmente a xilogravura era apreciada pelo seu caráter artesanal e popular por representar “um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem” (ARGAN, 1992, p. 238). Mas, principalmente, é a própria natureza das gravuras expressionistas, oposta a “apatia” impressionista, que expressa a busca por uma arte

---

<sup>50</sup> “Atento ao perigo que a proliferação a esmo de hieroglifos gestuais poderia alimentar – um perigo que se provou uma assombrosa realidade durante a fantasia gestual dos anos 50 e 60 – Aalto manteve firme sua convicção que, em arquitetura, a passagem da representação para a significação tinha que ser atrelada e mantida dentro da esfera de um contínuo discurso estabelecido pela história. (...) Em sua sedimentada pluralidade, a história se tornaria a fonte que recorda e, recordando, individualiza.

As colunas da sauna na Villa Mairea, do pavilhão finlandês na exposição universal de 1937 ou da Villa Carré (...) não pedem emprestado suas riquezas figurativas nem da fisionomia emotiva de um mundo não-arquitetônico, nem da arrogante comemoração da abstração, mas da própria história da arquitetura.” (PORPHYRIOS, 1982, p. 44)

Também é importante lembrar que Porphyrios chama atenção para o fato de que Aalto não era completamente alheio à técnica da onomatopéia; mas esta comparecia de forma episódica em suas obras, não como estratégia que domina a forma global do edifício mas em fragmentos que institui o que Porphyrios chama de *instâncias onomatopéicas*.

socialmente engajada, transformadora e, especificamente, popular justamente pela crença na matriz onomatopéica da sua (e de toda) comunicação, como expõe Giulio Carlo Argan:

Ao realismo que capta, contrapõe-se um realismo que cria a realidade. Para ser criação do real, a arte deve prescindir de tudo o que preexiste à ação do artista: é preciso recomeçar a partir do nada. (...) Em suas obras, porém, percebe-se uma espécie de incômodo, de indisfarçada rudeza, como se o artista nunca tivesse desenhado e pintado antes daquele momento. Por que se recusa toda linguagem constituída, por que a expressão se dá de modo deliberadamente penoso, excessivo, sem nuances? Na origem da linguagem, não existem palavras que tenham um significado, mas apenas sons que assumem um significado. O Expressionismo alemão pretende ser precisamente uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que ele se dirige. (ARGAN, 1992, p. 237)

Em contrapartida, a pesquisa a que Argan se refere acabou por tomar um rumo distinto com o posterior posicionamento do grupo *Der Blaue Reiter* que ao radicalizar a pesquisa formal promoveu uma distinta posição do artista que passou a impregnar o movimento quando, mais tarde, a arquitetura assumiu o papel de protagonista: a arte, então, já não seria uma “comunicação de um homem a outro” mas sim visões proféticas da expressão do mundo interior do artista; o espiritual, também latente na mitologia de Scheerbart, passa a dominar a cena e parece evocar, mais uma vez, o ideal sublime.

Diferentemente da “Die Brücke”, o “Der Blaue Reiter” não possuía uma forte unidade estilística. A busca de uma espiritualização do artista, de sua arte e, em consequência do mundo é o que garantia ao grupo sua unidade. (...) Segundo esses artistas, a manifestação espiritual na arte não conheceria qualquer tipo de condicionamento cultural ou social e seria mesmo totalmente independente de condições técnicas especiais. Dependeria apenas da ‘necessidade interior’ do artista, ou seja, de sua capacidade de expressar em formas e cores sua intuição do espírito universal. (...) Essa compreensão de arte traria consigo, ainda, uma postura fundamentalmente cosmopolita (...) uma vez que, para esses artistas, toda arte que seguisse o postulado de uma ‘necessidade interior’ estaria compartilhando de uma espécie de ‘linguagem universal’ que não conhecia fronteiras culturais ou territoriais. (MATTOS, 2002, p. 50)

Decorrente deste desenvolvimento conceitual é o posicionamento ambíguo dos arquitetos expressionistas; isto porque,

apesar do sentimento de solidariedade – reforçado pelo drama da guerra – e da ambição de uma restauração orgânica de arte e sociedade, assistiu-se, contudo, a uma radical ênfase na individualidade entre seus componentes que destacava, inclusive, o papel “criativo e libertário” do inconsciente<sup>51</sup> como elemento fundamental da busca pela “*radix*, a raiz da atividade criativa<sup>52</sup>” (PEHNT, 1975, p. 95). Neste sentido, o programa comum instituído em torno do *Arbeitsrat für Kunst* foi incapaz de competir com o individualismo e acabou por escancarar os limites de uma técnica comunicativa, sobre a qual argumenta Wolfgang Pehnt:

Os arquitetos do expressionismo queriam se aproximar do povo, mas produziam uma “arte para artistas” altamente individualista. Procuravam chegar a uma arquitetura anônima com que todos pudessem se identificar. Mas o modo de abordar esta tarefa não levou ao anonimato mas a algumas idéias que, pelo seu caráter chamativo, foram capazes de atrair os olhares do público. (...) Contudo, empregaram métodos que, no melhor dos casos, somente podiam satisfazer as sofisticadas necessidades artísticas dos connoisseurs. (PEHNT, 1975, p. 22)

Enfim, a analogia com os mais frágeis edifícios icônicos contemporâneos<sup>53</sup> parece inevitável no sentido que, uma vez enraizado o gênio do arquiteto romântico que propagava o idiosincrático e o revolucionário no interior da arquitetura moderna – e não podemos esquecer que o programa inicial da Bauhaus era herdeiro dos ideais expressionistas – estavam plantadas as bases para o desenvolvimento dos atuais *starchitects* com suas criações individuais e exclusivistas. Criações que, como as do expressionismo que Pehnt oportunamente lembrou, ao serem fundamentadas sob uma base sensacionalista, acabam implicitamente por supervalorizar os significados primários de suas formas. Apesar da validade da atratividade popular destas formas, é fato que tais edifícios dificilmente conseguem transpor o nível de uma comunicação mais rasa, uma herança da pretensão expressionista de uma relação

---

<sup>51</sup> Neste sentido, esta ênfase na individualidade teria como propósito um desejo de libertação da dominação massificadora e homogeneizante do desenvolvimento burguês

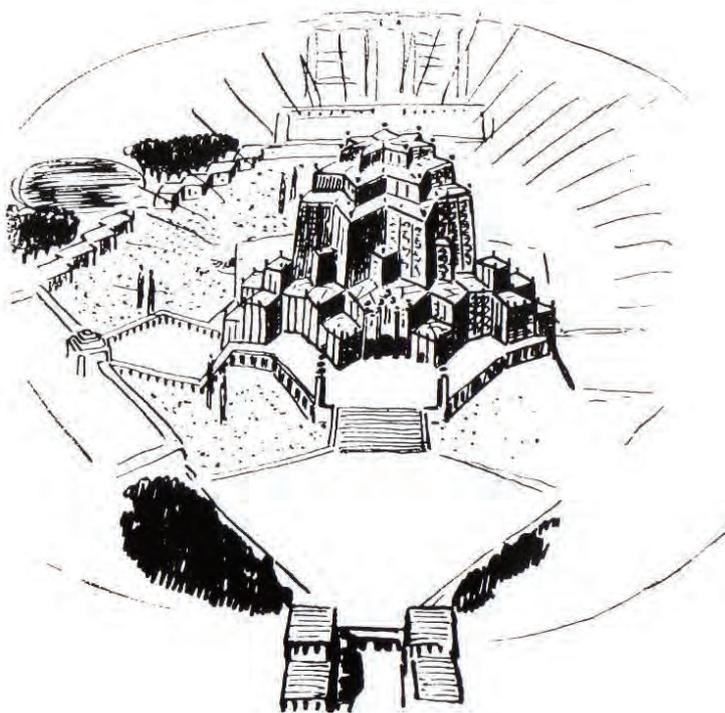
<sup>52</sup> Wolfgang Pehnt complementa, lembrando que, mais tarde, “Taut (...) falava de um fluxo místico que tinha muito a ver com as origens do universo. A arquitetura era vista como algo que emanava de alguma força primitiva e misteriosa” (PEHNT, 1975, p. 95)

<sup>53</sup> Resumidamente, nos referimos deste modo àqueles edifícios que têm seus significados restritos apenas aos recursos “onomatopéicos”; ou, pré-iconográficos ou iconográficos, em oposição ao iconológico, para utilizarmos a terminologia usada por Panofsky.

orgânica com o povo, pois os significados mais profundos – quando presentes de fato – se mantêm restritos aos poucos “iniciados”.

### **Coroas da cidade e ornamento moderno**

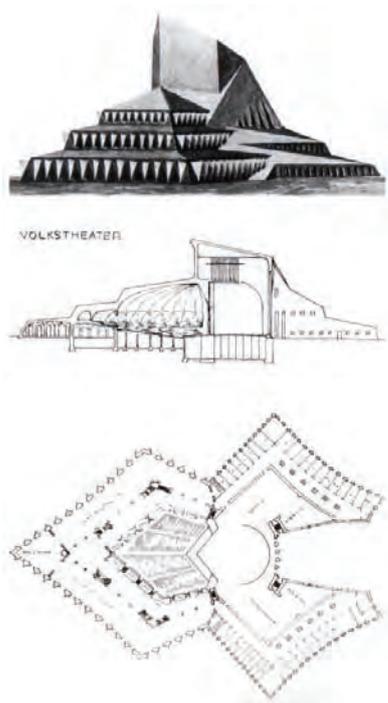
Entre as propostas do movimento expressionista, já sob papel outorgado à arquitetura como meio capaz de agrupar todas as formas artísticas, destaca-se a idéia da *Stadtkrone*. Ainda que compartilhada por outros integrantes, a imagem ideal da “coroa da cidade” foi primeiramente apresentada por Bruno Taut<sup>54</sup> [2.53] que a “vislumbrou como ‘um edifício cristalino de vidros coloridos’ que ‘brilharia como um diamante cintilante’ sobre cada nova cidade jardim, uma versão secular da catedral medieval” (COLQUHOUN, 2002, p. 91). A *stadtkrone* seria o edifício-síntese das aspirações do expressionismo; símbolo culminante de uma nova identidade cívica que refletiria o caráter transcendental da novíssima unidade social<sup>55</sup>.



2.53. Haus des Himmel (Casa do céu). Bruno Taut (1919)

<sup>54</sup> O conceito de *stadtkrone* foi publicado pela primeira vez por Bruno Taut em um artigo na *Der Sturm* de fevereiro de 1914 intitulado “Uma Necessidade” e posteriormente desenvolvida sob a forma de dois livros (*Die Stadtkrone* e *Arquitetura Alpina*) preparados durante o período de reclusão durante a Primeira Guerra Mundial. Cabe ressaltar que o conceito compreendia não apenas o intuito de um espaço comunitário mas também, como imagem ideal, propagava a ambição de uma restauração simbiótica de cidade e natureza além de conformar uma unidade orgânica com a totalidade das proposições urbanas de Taut.

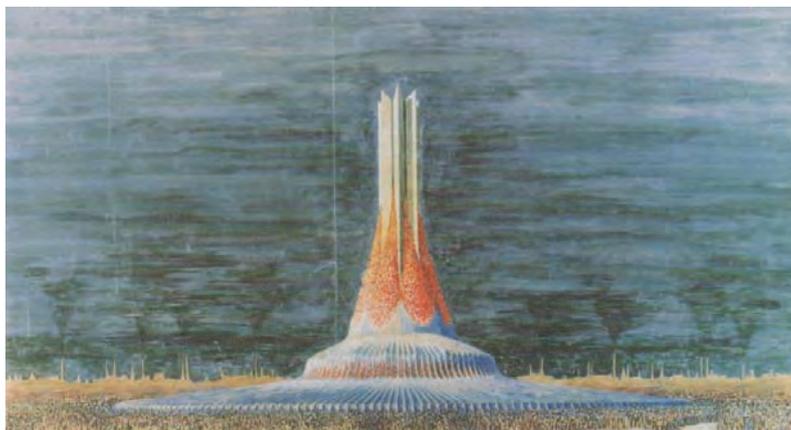
<sup>55</sup> Este simbolismo do vidro representaria, segundo Robert Hughes, um projeto democrático e pacifista, cuja “própria imagem exaltada de vulnerabilidade de um novo contrato social ficaria para sempre intacto”. (HUGHES, 1980, p. 178)



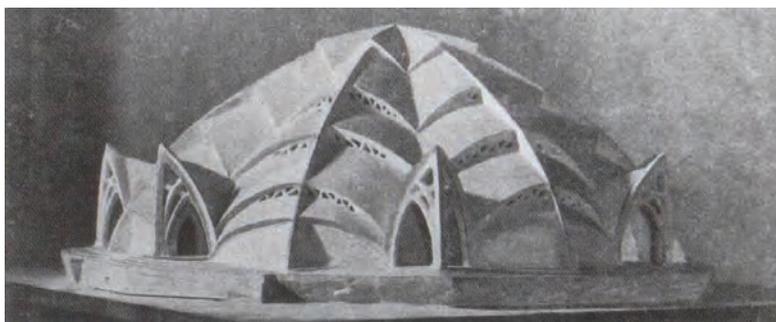
2.54. Projeto para um Teatro do Povo. Wassily Luckhardt (1921). Perspectiva, corte e planta.

A idéia da *stadtkrone* – e aqui ressaltamos outro ponto de contato com o edifício icônico contemporâneo devido ao seu caráter populista – pode ser relacionada com projetos concretos do período pós-primeira guerra na medida em que pretendiam atuar como “condensadores sociais” (COLQUHOUN, 2002, p. 93). Especialmente pela afinidade com o conceito de *obra-de-arte total* wagneriana, o tema do teatro assumiu um papel preponderante entre as realizações expressionistas, com destaque para o já mencionado *Grosses Schauspielhaus* de Berlim, projetado por Hans Poelzig em 1919 para o diretor Max Reinhardt, integrante do movimento *Teatro do Povo*.

Além do projeto de Poelzig, Colquhoun salienta que outros três projetos merecem atenção (em especial para nós) pelo “uso do novo modo expressionista em comunicar diretamente com o público num nível emotivo” ao “serem imaginados como símbolos e instrumentos de uma nascente era da cultura de massa, servindo a propósitos comerciais, festivos, recreativos ou religiosos” (COLQUHOUN, 2002, p. 95); seriam estes: o projeto do Teatro do Povo [2.54], de Wassily Luckhardt (que em 1919 já havia apresentado sua *stadtkrone* ideal sob o nome de “Torre da Alegria”) [2.55]; o projeto Sternkirche de Otto Bartning [2.56]; e o Goetheanum [2.57], de Rudolf Steiner, localizado na cidade de Dornach.



2.55. Torre da alegria. Wassily Luckhardt (1919)



2.56. Sternkirche (Igreja da estrela). Otto Bartning (1922)



2.57. Goetheanum, Dornach. Rudolf Steiner (1924-8)

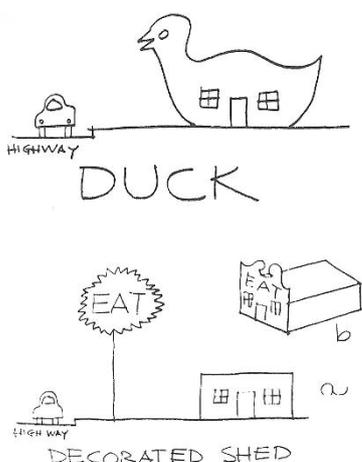
Embora seja reconhecido que o expressionismo tenha ocupado uma posição de coadjuvante a partir dos anos 20, pode-se dizer que suas *stadtkronen* tiveram especiais conseqüências para o desenvolvimento tardio da arquitetura moderna. Coincidindo com a tese de Porphyrrios acerca da tentativa do expressionismo de uma restauração da aura do objeto singular, é possível conferir à poética formal do expressionismo um importante papel na transmutação do ornamento tradicional em ornamento moderno. Para este fato, Marcos Moraes de Sá atenta para as duas vias predominantes da ornamentação moderna; a primeira consistindo na substituição do artifício tradicional pela expressividade dos materiais como uma forma de “ambientar e caracterizar o espaço<sup>56</sup>” (SÁ, 2005, p. 96), hipótese que concordaria com o *expressionismo abstrato* de Porphyrrios.

---

<sup>56</sup> Neste meio destaca-se a força expressiva do vidro (bastante associado ao Estilo Internacional) e do concreto, relacionado, por sua vez, com o brutalismo que o utilizou para a valorização plástica dos elementos e do sistema estrutural, contendo aí uma outra interpretação para o ornamento moderno. Processo semelhante pode ser percebido em outras partes da edificação, em especial as instalações no caso da chamada arquitetura high-tech e cujo exemplo paradigmático é o Centro Georges Pompidou, muito embora Venturi já tivesse acusado, em *Aprendendo com Las Vegas*, o exagero expressionista das falsas instalações mecânicas na obra brutalista de Crawford Manor de Paul Rudolph. Nestes exemplos, diz Sá, “entende-se que teria



2.58. "Patinho" de Long Island. Apresentado em *Aprendendo com Las Vegas*.



2.59. Pato e Galpão decorado. Ilustração de *Aprendendo com Las Vegas*.



2.60. Peso para papel - miniatura da Casa da Música

A segunda via – mais importante para o presente tema – “diz respeito à transformação da própria obra arquitetônica em ornamento<sup>57</sup>” (SÁ, 2005, p. 100) materializada sob uma forma global escultural, coincidindo, deste modo, com o *expressionismo fisionômico*.

Quem primeiro atentou para este aspecto da forma moderna foi Robert Venturi<sup>58</sup> em *Aprendendo com Las Vegas*, ainda que procurando criticar os excessos do brutalismo em solo americano. Para Venturi, os arquitetos modernos, ao negarem programaticamente o ornamento tradicional, acabaram por projetar, inconscientemente, “prédios que *eram* ornamentos” devido, sobretudo, “aos meios escassos disponíveis das formas abstratas e elementos funcionais sem adornos” (VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR, 2003, p. 203; 182). Tal manifestação, à qual Venturi denominou *pato*<sup>59</sup> [2.58 e 2.59] (em oposição à categoria do *galpão decorado* por ele defendida), ocorre “Quando os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa são submersos e distorcidos por uma forma simbólica global, (...), que se converte em escultura (...)” (VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR, 2003, p. 118).

Como conseqüência, Sá afirma que a ênfase na livre forma arquitetônica acarretou a perda do caráter tectônico e da noção de escala do edifício, ocorrendo, então, a transformação da forma em objeto. Para ilustrar seu raciocínio, Sá apresenta como exemplo a comparação entre maquetes de arquiteturas do passado, como o templo grego, e de exemplares (a-TECTÔNICOS) modernos e contemporâneos: nas primeiras sempre será mantido o status de maquete, enquanto os últimos, devido à exclusão dos elementos tradicionais de arquitetura<sup>60</sup>, poderão ser percebidos como objetos utilitários ou decorativos, ou como no exemplo [2.60], transformados meramente num peso de papel.

---

havido uma transformação da aparência formal do ornamento, um deslocamento semântico, uma resignificação do mesmo.” (SÁ, 2005, p. 96)

<sup>57</sup> “A força arquetípica do ornamento seria tão intensa que, ao se resolver abolir o ornamento, ele teria deixado de ser parte da composição para passar a ser o todo, ser a composição inteira, a obra passaria assim a ser um grande ornamento” (SÁ, 2005, p. 100)

<sup>58</sup> Ver nota 13.

<sup>59</sup> “(...) em homenagem ao ‘Patinho de Long Island’, avícola em forma de pato, ilustrado por Peter Blake em seu livro *God’s Own Junkyard*” (VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR, 2003, p. 118).

<sup>60</sup> Em relação a este ponto, não devemos esquecer do também importante aporte do neo-plasticismo holandês, cuja radical abstração pretendeu reduzir toda composição arquitetônica a uma sintaxe elementar e a-TECTÔNICA, encontrando-se aí uma outra via para a condição objetual da arquitetura moderna.

## Pavilhões e poética expressionista

Deste modo, a mudança de escala, a característica obje-tual e a aparência inusitada concorrem para acentuar o caráter de monumento destes edifícios; o “*pato*”, alerta Venturi, “é a edificação especial que é um símbolo” (VENTURI, SCOTT BROWN & IZENOUR, 2003, p. 118). Sugere-se, então, uma possível explicação para sua afinidade com a atitude de determinados arquitetos que, por meio da condição especial – escultural –, visam dotar suas obras de acentuada carga simbólica e de ambição panfletária; um recurso que flerta, em parte, com o tema da *elevação* da arquitetura dos visionários franceses.

Neste sentido, o pavilhão de exposições<sup>61</sup>, como um amplo laboratório para as plurais experimentações da arquitetura moderna – dando seguimento ao debate suscitado no episódio já citado da Exposição Werkbund de 1914 –, mas também campo de domínio de arquiteturas vulgares [2.64], apresenta especial interesse para nós na medida que também foi um campo fértil para a atitude destes arquitetos citados acima, possibilitando a própria continuidade da pesquisa expressionista, em especial das formas prenunciadas nas especulações fantásticas de Finsterlin, Mendelsohn e Scharoun. Cabe lembrar que o próprio Bruno Taut funda a arquitetura expressionista, na exposição da Werkbund, utilizando o pavilhão do vidro não apenas como um veículo de propaganda para o setor da indústria que o financiou, mas praticamente como um pretexto para expressar os valores místicos e elevados do movimento.

Devido a suas próprias características, o pavilhão, diz Moisés Puente,

permite quase tudo (...). O próprio cliente (...) procura um arquiteto singular para um edifício singular (...) [cujo] objetivo é representar em uma área limitada – em um edifício de tamanho reduzido que normalmente não exige um grande desenvolvimento programático – a casa de um país, uma cidade, um acontecimento ou uma indústria. (PUENTE, 2000, p. 8)

Através de sua própria definição histórica – um *anexo* situado marginalmente a uma edificação principal – viabiliza-se “o que não é permitido em outros lugares” (PUENTE, 2000, p. 10). Seu caráter é, portanto, tanto supérfluo quanto ornamental e festivo e seu

<sup>61</sup> Também podem ser incluídos por afinidade, alguns pequenos programas excepcionais, como pavilhões de parques, para abrigar restaurantes, bares, etc.



2.61. Pavilhão dos Estados Unidos, Exposição Universal de Montreal. Richard Buckminster Fuller (1967)



2.62. Pavilhão da República Federal Alemã, Exposição Universal de Montreal. Frei Otto (1967)



2.63. Pavilhão Breda, XXX Feira Internacional de Milão. Luciano Baldessari (1952)



2.64. The National Cash Register building, Feira Internacional de Nova Iorque (1939)

domínio, o do espetáculo, da auto-exibição: “Assim como para as barracas dos feirantes, o importante é ser notado, atrair o espectador para o que está anunciando.” (PUENTE, 2000, p. 10). No ambiente efêmero das grandes exposições, que segundo Puente raramente possibilita o conhecimento prévio das edificações contíguas, o pavilhão geralmente ignora o “lugar”, estabelecendo poucas relações com seus vizinhos. Junto com o programa vulgarizado de um “espaço de passagem” e seu aspecto – muitas vezes – a-tectônico e inusitado, o pavilhão sugere, em alguma medida, uma antecipação das conhecidas generalizações e críticas feitas aos seus parentes edifícios icônicos [2.61 a 2.63].

Tirando proveito desta condição “auto-suficiente” do gênero, Le Corbusier, quando convidado para realizar o espaço da Philips na exposição universal de 1958 em Bruxelas, ergueu um dos mais significativos pavilhões já realizados [2.66]. Suas formas surpreendentes, que expressam a idéia de uma tenda tecnológica de aço e concreto pré-moldado, de modo algum se relacionavam com as edificações próximas; ao contrário, clamavam inequivocamente pela atenção do público. Porém, mais do que um edifício, estas formas afirmavam categoricamente o *lugar* da experiência memorável que Corbusier queria abrigar: o *Poème Electronique* [2.65]. Provavelmente sua mais radical experiência no sentido de uma “obra-de-arte total”, o *poème* era um espetáculo audiovisual<sup>62</sup> “de experiências sensoriais diretas com o espectador. (...) Um verdadeiro bombardeio de cor, vozes e imagens (...)” (PUENTE, 2000, p. 135).

---

<sup>62</sup> A peça audiovisual consistia na projeção de imagens selecionadas por Le Corbusier (que abordavam vagamente o tema da existência humana) sincronizada com a composição de música eletrônica produzida por Edgar Varèse, considerada uma das primeiras obras do gênero. No intervalo entre as apresentações, uma peça de música concreta recepcionava o público; criada por Iannis Xenakis, que à época trabalhava, ainda como arquiteto, no ateliê da Rue de Sèvres, sendo o principal responsável pela execução do pavilhão.



2.65. Pavilhão da Philips, Exposição Universal de Bruxelas. Le Corbusier (1958)

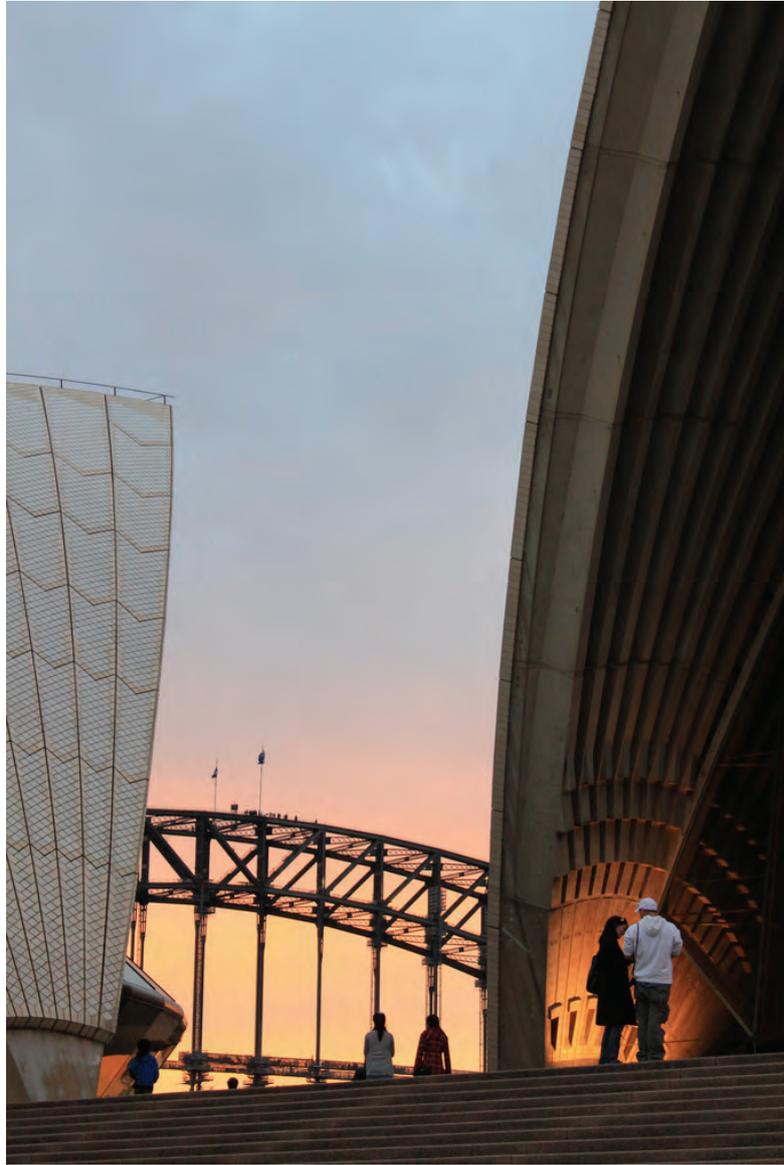


2.66. Interior do Pavilhão Philips durante apresentação do *poème électronique*.

Não por acaso, o retorno do expressionismo, em meados dos anos 50, ocorre por meio de edifícios portadores de programas excepcionais e de grande simbolismo, que tiveram como inspiração as grandes exposições, como sugere Miles Glendenning:

A arquitetura de exposições (e parques temáticos ao estilo Disneyland) também forneceram aos arquitetos uma indicação crucial sobre como atingir significados em edifícios simbólicos agora que eles abriram mão dos estilos históricos como um método abreviado de comunicação. Na nova arquitetura do espetáculo, não era mais suficiente fornecer imagens poderosas. Estas imagens também necessitavam estar integradas com a retórica ideológica espetacular. Agora os arquitetos que queriam transmitir uma mensagem narrativa o fizeram cada vez mais através de metáforas. Pelo final dos anos 50 e nos 60, a arquitetura tanto dos grandes edifícios monumentais e dos pavilhões de exposições passaram a contar com o mesmo vocabulário de metáforas, raras vezes sutis, mas freqüentemente escandalosos. (GLENDENNING, 2010, p. 36)





2.67. Sidney Opera House

## 2.4. Nova monumentalidade: em prol da vida comunitária

(...) é possível atingir o aparato emocional do homem comum? Será ele apenas suscetível a jogos de futebol e corridas de cavalo? Não cremos. Existem forças inerentes ao homem que vêm à superfície quando se tenta evocá-las. O homem comum, com um século de falsificada educação emocional por trás dele, pode não ser arrebatado subitamente pela simbologia contemporânea da pintura e escultura. Mas sua sensibilidade inerente, todavia inconsciente, pode ser lentamente despertada pela expressão original de uma nova vida comunitária. Isto pode ser realizado com um conjunto de centros cívicos e com grandes espetáculos capazes de fascinar as pessoas. (GIEDION, 1984, p. 60)

A partir de meados dos anos 40, passam a surgir, no ambiente disciplinar da arquitetura, movimentações críticas que visavam superar as notáveis insuficiências da arquitetura moderna desenvolvida sob a hegemonia do ideário racionalista. Sob o pretexto da busca por uma maior expressividade, visava-se ao atendimento de uma nova série de requisitos: como uma maior identificação com o homem comum; a valorização da história, do contexto e da escala humana; uma maior presença do “emocional”; etc.

Em meio a um contexto teórico plural, onde também habitavam tanto a continuidade do programa racionalista quanto anseios românticos e anti-urbanos que combatiam o “exclusivismo do paradigma maquinista” (MONTANER, 2001, p. 36), as colocações de Sigfried Giedion tinham como temas centrais o resgate da monumentalidade e do conceito da *Gesamtkunstwerk* em uma nova reunião entre artistas e foram agrupadas sob a forma de dois artigos emblemáticos que apresentam especial interesse para o presente tema do edifício icônico: *The Need for a New Monumentality* e o programático *Nine Points on Monumentality*, este último em parceria com Fernand Léger e Josep Lluís Sert.

Para Giedion, mais do que a idéia de representação estatal, a razão desta nova monumentalidade tinha, em consonância às especulações do expressionismo, um profundo viés popular, de restauração da relação entre o “homem comum” e arquitetura, visando a reabilitação do sentido “mais amplo” de vida comunitária perdida então pela “pseudo-monumentalidade” do ecletismo. A nova monumentalidade, em síntese, deveria valorizar a “vida emocional

da comunidade” constituindo-se em edifícios que representassem “a vida social, cerimonial e comunitária” e, ao deixarem para trás o paradigma funcionalista, fossem “mais do que uma realização funcional” (GIEDION, 1984, p. 54).

Este sentido deveria ser resgatado por meios co-relacionados: a promoção da *integração das artes* para a construção de *centros cívicos* – que apelariam ao “aparato emocional” das pessoas por meio do resgate do “senso de comunidade” e (curiosamente) através do caráter congregador e fascinante do “espetáculo<sup>63</sup>”, não mais abrigados em “fortuitas feiras universais” como sintetiza Giedion:

Todas as pessoas são suscetíveis a símbolos. Nossa época não é exceção. Mas estes que governam devem saber que espetáculos, os quais conduzirão as pessoas de volta a uma então vida comunitária negligenciada, devem ser reincorporados em centros cívicos, estes que nossa civilização mecanizada sempre considerou desnecessários. Não mais em fortuitas feiras universais, as quais na sua forma presente perderam seu velho significado, mas novíssimos centros cívicos devem ser o lugar para eventos emocionais coletivos, onde as pessoas jogam um papel tão importante quanto o do próprio espetáculo, e onde surgirá uma unidade entre arquitetura, as pessoas e os símbolos veiculados pelos espetáculos. (GIEDION, 1984, p. 60)

A concepção fornecida por Giedion é, ainda que implícita, muito próxima do teor populista e persuasivo da *stadtkrone* expressionista enquanto condensador social e de sua relação com o conceito de obra-de-arte total. Como argumentou Colquhoun, as idéias de Giedion evocam o “(...) conceito germânico de *Volk*. Sua descrição de centro cívico remete à [concepção] de *Volkhaus* de Taut, ainda que sua fonte mais imediata fosse Le Corbusier” (COLQUHOUN, 2002, p. 213).

Complementarmente, a partir dos anos 50, assiste-se entre outras mudanças na prática arquitetônica, como à introdução de “novidades no tratamento [formal] dos edifícios” (MONTANER, 2001, p. 41) com ênfase na diversificação e individualização das fachadas e – mais importante para nós – no livre tratamento das coberturas. Este último recurso, que também pode ser magnificado, a partir da colocação de Montaner, como a utilização de “formas globais de caráter escultórico”, podiam (ou não) estar conjugadas sobre grandes

---

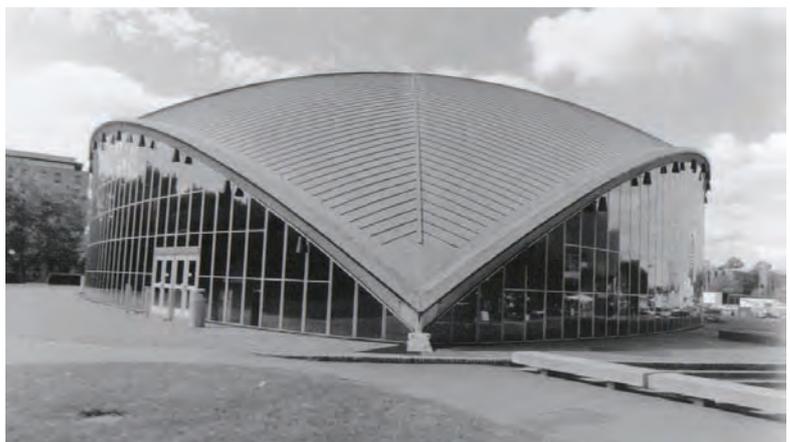
<sup>63</sup> Giedion, em *The Need for a New Monumentality*, fornece como exemplo de espetáculo as fontes de água e luzes apresentados nas grandes feiras universais.

plataformas horizontais e se manifestou em obras como o – já mencionado – Terminal TWA; o Auditório Kresge no MIT (1954), o ginásio de hóquei da Universidade de Yale (1956-1959), o Terminal Dulles em Dallas (1958-1962), todos de Saarinen; o Auditório para Exposição Internacional da Feira de Berlim (1957), de Hugh Stubbins; a Ópera de Sydney, de Jørn Utzon (1957-73); a Filarmônica de Berlim (1963), de Hans Scharoun; e o Conjunto de piscinas cobertas para os Jogos Olímpicos de Tóquio (1964) de Kenzo Tange. Importante notar a presença do caráter público e congregador das funções exercidas pela maioria das obras listadas acima. [2.68 a 2.74]

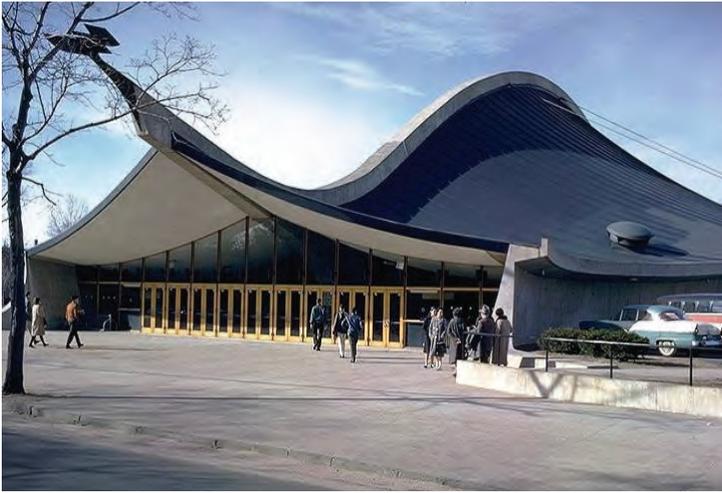
Como afirma Montaner,

Esta idéia escultórica havia sido anunciada por Le Corbusier em seus projetos para o palácio da Sociedade das Nações em Genebra (1927) e para o Palácio dos Soviets em Moscou (1931). E havia sido magistralmente sugerida por Alberto Giacometti em sua escultura de pequeno formato *Projet pour une place* (1930-1931). (MONTANER, 2001, p. 37)

Assim, vale lembrar que esta diluição dos limites entre arquitetura e escultura moderna, também seria resultado, segundo Von Moos, do impacto tanto em Giedion quanto em Corbusier, do aporte de Carola Giedion-Welcker, esposa de Giedion, em seu livro *Plastik des XX. Jahrhunderts* (Escultura do século XX) de 1955, para quem tanto escultura quanto arquitetura deveriam servir para “configurar com maior riqueza a vida pública” (GIEDION-WELCKER apud WEIGEL, 2005, p. 142)



2.68. Kresge Auditorium, MIT, Cambridge (Massachusetts). Eero Saarinen (1953-1955)



2.69. Ginásio para hóquei no gelo, Universidade de Yale, New Haven. Eero Saarinen (1953-58)



2.70. Terminal do Aeroporto Dulles, Chantilly (EUA). Eero Saarinen (1958-63)



2.71. Ginásios Olímpicos, Tóquio. Kenzo Tange (1964)



2.72. Sala de Congressos, Berlim. Hugh Stubbins (1956-57)



2.73. Sydney Opera House. Jorn Utzon (1957-73)



2.74. Filarmônica de Berlim. Hans Scharoun (1956-63)



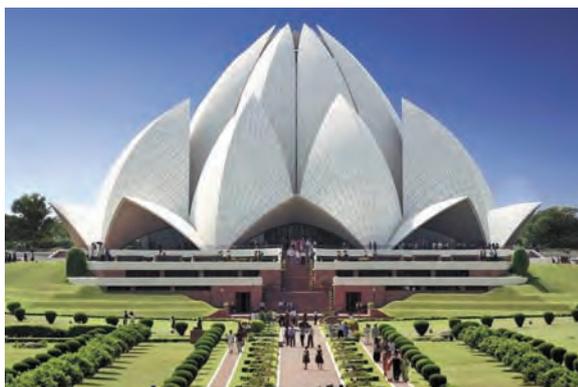
2.75. Capela de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp. Le Corbusier (1950-55)

### **Templos para as artes, “síntese e unidade”; arqui-escultura**

Se as propostas de Giedion, como podemos perceber, tiveram grande impacto nos arquitetos mais jovens, também é possível dizer que esta guinada rumo a novas formas expressivas não seria possível sem a contribuição contundente do grande mestre. Com a conclusão da Capela de Notre-Dame-du-Haut [2.75], em Ronchamp, Le Corbusier desenhou um fato excepcional nos rumos da arquitetura moderna, desencadeando uma ampla repercussão prática que configurou-a como o ponto de partida de toda uma nova atitude para com edifícios religiosos que, em certa medida, libertando-se das tipologias tradicionais, substituiu-as por uma ênfase no trato escultórico da forma global. Esta nova atitude acabou por produzir diversos “descendentes”, obras como a *Chiesa della Autostrada* e *Chiesa di Longarone*, de Giovanni Michelucci, a Igreja de Peregrinação de Gottfried Böhm e outras, em alguma medida divergentes (ainda que de clara filiação expressionista), como o exemplar de maior filiação formal à *stadtkrone* ideal de Luckhardt (e não por acaso em forte consonância com o “sublime”) que é a Catedral de Brasília de Oscar Niemeyer; o modelo de formas e silhuetas expressivas também se tornaria referência para outras doutrinas religiosas como podemos atestar na proposta de Gropius para uma mesquita em Bagdá e o tardio Templo de Lótus (1976-1986), de Fariborz Sahba, construído em Nova Délhi para abrigar a ecumênica fé Bahá’í, com evidentes semelhanças à Opera House de Sydney. [2.76 a 2.79]



2.76. Chiesa dell'autostrada del Sole, Florença. Giovanni Michelucci (1960-64)



2.78. Templo de Lotus, Nova Delhi. Fariborz Sahba (1986)



2.77. Catedral Nossa Senhora de Fátima, Brasília. Oscar Niemeyer (1959)

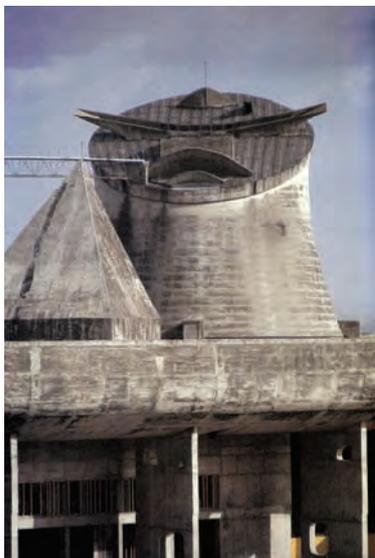


2.79. Igreja de peregrinação, Neveles (Alemanha). Gottfried Böhm (1963-72)

Pode-se dizer que Ronchamp expressa o ponto culminante da transformação iconográfica da arquitetura de Corbusier que começou a tomar forma na sua pintura a partir de 1925. Desde então, a suposta universalidade dos *objetos-tipo* de sua modernidade purista, ilustrada por objetos industrializados cotidianos, passa a perder importância para a crescente presença do que Corbusier chamou de “*objets à réaction poétique*” [2.80], um novo arsenal de formas naturais e artesanais que visavam carregar de significado e simbolismo o teor existencialista de seu “retorno à natureza”. Esse processo seria resultado de influências diversas, desde o dadaísmo e o surrealismo – especialmente de Max Ernst – às obras de Braque, Picasso, Léger e também da pintura metafísica italiana. Conjugado com o crescente interesse pela figura humana e o intercâmbio disciplinar entre suas diferentes atividades artísticas, passam a surgir na sua arquitetura formas escultóricas autônomas e surpreendentes; como a cobertura de Ronchamp, a que se refere von Moos ao citar Giedion, que é “como um pássaro que paira” (MOOS, 1979, p. 254); ou ainda as capelas em forma de orelha ou persicópio que herdaram sua aparência de um tema



2.80. Escultura em madeira n. 5. Le Corbusier e Josef Savina (1947)



2.81. Assembléia de Chandigarh. Le Corbusier (1951-63)

bastante presente na escultura de Corbusier dos anos 40 e que, por sua vez, são mutações de contornos de estudos figurativos de sua pintura.

Neste sentido, este desenvolvimento de Corbusier é semelhante ao que Sá se refere como um processo de “desreconhecimento” da forma moderna, que teria ocorrido quando a arquitetura passa a abrir mão de suas referências arquetípicas e que teve conseqüências naqueles arquitetos e arquiteturas mais disciplinares<sup>64</sup>. Surgem, assim, em algumas *arquiteturas de continuidade*, como em certas obras de Le Corbusier ou de Aalto, o que Porphyrios chama de *instâncias onomatopéicas*: fragmentos escultóricos em uma variedade de formas que remetem a elementos arquetípicos resignificados, como, no lugar da cúpula tradicional, o hiperbolóide – uma espécie de torre de arrefecimento de central elétrica – que abriga a sala da assembléia de Chandigarh [2.81]. Ou ainda, o exemplo da cúpula invertida da câmara dos deputados de Niemeyer.

Retomemos, contudo, o fenômeno do tratamento do edifício como uma forma global escultórica, pois aí pode-se encontrar a raiz de uma atitude bastante cara ao desenvolvimento da arquitetura moderna tardia que acabaria por culminar no surgimento dos arquitetos celebridades e de seus edifícios icônicos.

O combate da arquitetura moderna contra o ornamento que iniciara em princípios do século XX e que tinha como objetivo o resgate de sua relevância através da propagação de suas virtudes técnico-funcionais – capaz de fornecer respostas eficientes às demandas sociais – passa a ganhar, a partir dos anos 30, uma feição diferente: a crescente ameaça à importância da arquitetura no mundo contemporâneo, resultante da popularização dos meios de reprodução de imagens, faz com que parte da arquitetura moderna responda não mais (ou, alguns casos, não apenas) em termos de expressão de uma técnica eficiente, mas que vai convergindo com a

---

<sup>64</sup> Indo ao encontro deste processo, von Moos chama a atenção que por volta de 1925, Max Ernst havia “concluído suas séries de gravuras intitulada *Histoire Naturelle*, reinventando, por assim dizer, a morfologia da natureza sobre a base de uma fantástica e surrealista transformação de formas e padrões a partir do mundo das plantas e dos animais. Em suas pinturas dos anos subseqüentes, Le Corbusier cada vez mais jogou com relações e contrastes surpreendentes entre formas naturais e artificiais, introduzindo uma sensação de ‘objeto mágico’ remanescente do Dadaísmo ou da ‘pittura metafísica’ italiana.” Esta nova atitude, complementa von Moos, estaria presente pela primeira vez em objetos curiosos (seixos, conchas, ossos...) como “bibelôs levemente surrealistas arranjados com o mobiliário do Pavilhão do *l’Esprit Nouveau*. (MOOS, 1979, p. 286)

problemática exposta por Giedion no início dos 40 – mais precisamente – com a reivindicação por imagens mais persuasivas, de maior empatia com o homem comum, que justificassem “a sua presença e sua importância no moderno mundo da produção de imagens” (SÁ, 2005, p. 115)

A reação de Corbusier frente a esta ameaça será sintetizada por sua ênfase na obra de arte total, através dos conceitos de “síntese” e “unidade”, como meio de valorização da arquitetura. É fato, entretanto, que a proximidade de Le Corbusier com a idéia da *gesamtkunstwerk* não era uma novidade na sua obra: o conceito não era dirigido apenas às diferentes expressões artísticas, mas também deveria abarcar toda constituição da era da máquina. Assim como os mais utópicos expressionistas, para Le Corbusier “o ambiente físico da sociedade moderna deveria, na sua totalidade, transformar-se em uma ‘Gesamtkunstwerk’ em harmonia com as eternas e universais leis da natureza” (MOOS, 1979, p. 279); a raiz desta atitude era comum a ambos: o pensamento de John Ruskin previa “identificar e organizar estas leis de modo que pudessem ser aplicadas a todos os problemas de criação”, o que, segundo von Moos, culminou para Corbusier no sistema Modulor de proporções em 1948. Contudo, Von Moos argumenta que a própria formulação do Modulor, permitiu Corbusier direcionar a *gesamtkunstwerk* exclusivamente para o campo artístico pois, “uma vez que o Modulor teria conseguido organizar as amplas, ambíguas e utópicas implicações de síntese e unidade, tornou-se possível aplicar os termos a problemas mais práticos e ordinários ligados ao projeto, pintura e escultura” (MOOS, 1979, p. 279, 280).

Neste sentido, é interessante notar em Le Corbusier um posicionamento ambíguo que pode ser exemplificado pela comparação entre Ronchamp e o já comentado Pavilhão Philips, duas obras aparentemente semelhantes. Ao contrário do pavilhão, no qual Le Corbusier se apropria das modernas técnicas imagéticas para conceber uma *gesamtkunstwerk* integral, Von Moos aponta para a contraditória existência (em relação à idéia totalizante do Modulor) de

um elemento de revolta contra as confusões da civilização contemporânea na determinação de Le Corbusier em construir (...) Ronchamp como um templo para as “artes”, como também em suas tentativas de restaurar a posição de liderança, há muito perdida, da arquitetura na paisagem moderna (mais uma vez sob a

manifestação da síntese): “Arquitetura é a síntese das artes maiores. Arquitetura é forma, volume, cor, acústica e música.” Comparado às suas tentativas anteriores de compreender a idade da máquina em sua totalidade, este retorno às artes tradicionais não era diferente de uma ação de retaguarda contra as agressões descontroladas na paisagem moderna como a eletrônica, publicidade e o tráfego. (MOOS, 1979, p. 280)

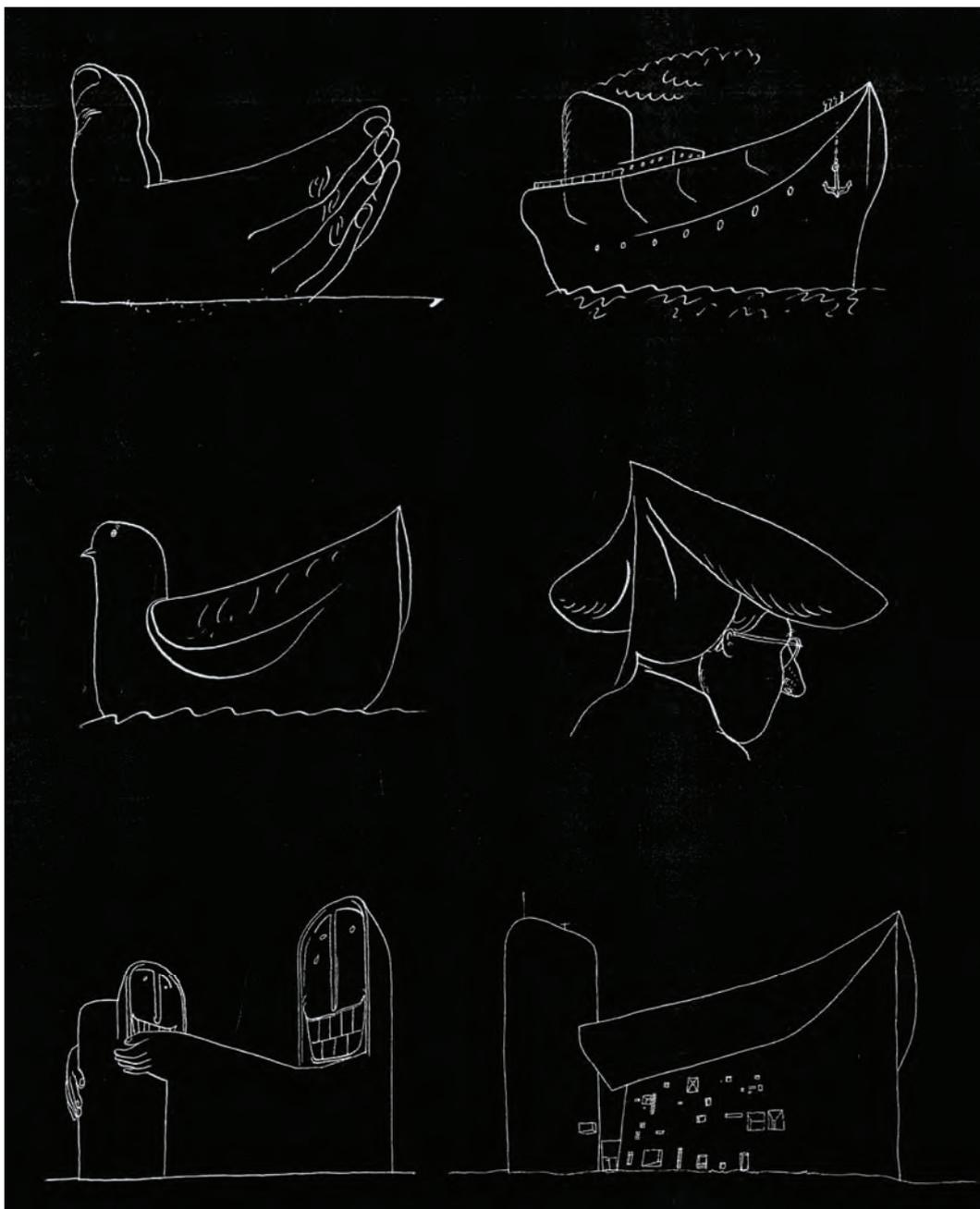
Considerando que tal atitude estava muito próxima do espírito crítico dos expressionistas aos rumos da sociedade contemporânea – e que a idéia corbuseana de síntese exibida como pressuposto a autonomia da pintura e da escultura frente à arquitetura, é significativo que o Corbusier de Ronchamp, ao sinalizar “o colapso dos limites que tradicionalmente separam a arquitetura da escultura e escultura da pintura (...)”<sup>65</sup> (MOOS, 1979, p. 280), estivesse, em alguma medida, recuperando o expediente formal expressionista ao mesmo tempo que revelava uma problematização da disciplina.

Ronchamp, enquanto um “santuário dedicado à natureza” (MOOS, 1979, p. 254) era, de fato, um edifício religioso, porém, não sacro. “Aqui a natureza alcança um grau de realidade nunca atingido pelos santuários dos períodos precedentes” (LEDERGERBER *apud* MOOS, 1979, p. 254) que para Argan é “um sinal de desgosto pela civilização”, uma auto-crítica de Corbusier na “sua confiança iluminista e utópica na racionalidade *natural* da sociedade”, então abalada pela Segunda Guerra Mundial, e que o conduz à uma aproximação de um sentimento bárbaro e primitivo.

Este sentimento se traduz na concepção escultórica de Ronchamp como um “golpe de força”, um intenso trabalho na matéria que visava produzir, segundo Argan, efeito semelhante aos gestos primitivos da arte negra que muitos anos antes interessara ao expressionismo, enquanto expressão do trabalho em estado puro, como uma síntese da busca “pela gênese do ato artístico” e que – acreditavam – tinha uma propriedade “animista” que, por sua própria condição cultural, era capaz de condensar, numa única unidade, forma e espaço. Em Ronchamp, encontra-se “a mesma busca de uma integração total do espaço à plástica da forma (...)” (ARGAN, 1992, p. 392).

---

<sup>65</sup> a capela é uma escultura pintada na escala de um edifício (von moos)



2.82. Metáforas de Ronchamp apresentadas em *Iconic Building*.

Portanto, ainda que, em alguma medida, possua instâncias icônicas (ou onomatopéicas) [2.82], não deixa de ser paradoxal que Ronchamp, enquanto obra que expressa a busca por uma integração quase mística de edifício e paisagem, um retorno à natureza crítico aos rumos da civilização contemporânea, seja aquela que abrirá as portas, já nos seguintes anos das décadas de 50 e 60, para uma arquitetura relativamente mais factível e, então, de cunho claramente icônico.

Não obstante, não podemos esquecer de outro importante precedente: no caso, a sede nova-iorquina da Fundação Guggenheim, desenhada por Frank Lloyd Wright – talvez o gênio romântico moderno por excelência – a partir de 1943 e concluída após seis meses a sua morte em 1959, e que inaugurou um modo de auto-promoção institucional por contraste, tanto no contexto urbano de Nova Iorque como nas páginas das incontáveis revistas em que figurou. Contudo, embora destacando-se em meio à paisagem urbana de Manhattan, o edifício de Wright [2.83], mais do que uma imagem icônica, é dominado, como em Ronchamp, pela conceito de síntese; aqui expressado pela relação idealizada que forma, espaço e função, submetidos a um único gesto geométrico, visam constituir como uma totalidade orgânica, como bem lembra Rafael Moneo:



2.83. Frank Lloyd Wright apresenta uma versão preliminar do Museu Guggenheim de Nova York para Solomon Guggenheim and Hilla von Rebay

(...) para os críticos de meados dos anos 50 do século XX, Wright e o Guggenheim de Nova York constituíam a expressão mais cabal de como construção, programa, figura e forma vieram a coincidir no elemento mais genuinamente arquitetônico: o espaço. (MONEO, 2007, p. 44)

### **Ícones dos anos 50: cultura e comércio**

De fato, os anos 50 parecem marcar uma época decisiva para o surgimento do edifício icônico. Como afirma Leslie Sklair, é nesta época que a globalização começa a tomar forma nos moldes como a conhecemos hoje, imprimindo uma série de transformações que tampouco escapam ao campo da arquitetura. Com as revoluções tecnológicas – possibilitando o radical desenvolvimento da indústria aeronáutica e das telecomunicações – e pós-coloniais – que desmantelaram os últimos resquícios dos antigos sistemas imperialistas –, economia, sociedade e cultura se reestruturaram, fomentando a criação de espaços sociais transnacionais e novas formas de cosmopolitanismo que inauguram no domínio da arquitetura

(...) algumas formas de expressão e produção arquitetônica (por exemplo através do uso de novas tecnologias e novos materiais) e encerram outros (por exemplo, a rápida e generalizada disseminação de imagens promove uma maior recompensa na originalidade visual da arquitetura). (SKLAIR, 2005, p. 42).

Além destas mudanças, Sklair cita Stephan Kieran para lembrar que também é neste momento que a igreja e o estado

começam a perder força para a iniciativa privada como os principais patrocinadores de ícones, alterando a relação entre cliente e arquiteto, não mais ancorado apenas na eficiência de seus projetos:

O modelo emergente do cliente é este de um comprador de serviços arquitetônicos em um mercado livre... Quando se sente a falta de uma imagem tangível, arquitetura é frequentemente hoje voltada para um ícone associativo. (KIERAN apud SKLAIR, 2005, p. 38)

Propositadamente ou não, três dos principais precursores do edifício icônico dos anos 50 são sintomáticos a estas transformações conjunturais e, de algum modo, fazem parte da expansão do turismo intercontinental possibilitado pela adoção do avião a jato nas operações comerciais. As histórias destes três importantes edifícios – os já mencionados terminais de passageiros da TWA no aeroporto JFK de Nova York [2.84] e do aeroporto de Dulles, e a Opera House de Sydney – têm a presença central de Eero Saarinen.

Saarinen, por volta de meados dos anos 50 então personalidade eminente no cenário arquitetônico dos Estados Unidos, foi o projetista das referidas estruturas aeroportuárias que consolidaria a poética expressionista como fonte de um potente arsenal de formas sensacionalistas capazes de se tornarem imagens publicitárias. Mais especialmente no caso do terminal TWA, cuja maior elaboração em seu interior (em relação ao aeroporto de Dulles) explicitava a intenção de marcar posição da empresa através do fornecimento de uma experiência distintiva de consumo por meio de uma arquitetura futurista e que contava com uma iconografia claramente associada ao ato do voo. Anna Klingmann sintetiza as razões do sucesso destes exemplares:

Os edifícios de Saarinen [Dulles e TWA] (...), ambos construídos em 1962, constituem ícones memoráveis, com os quais as pessoas são instantaneamente atraídas. (...) De muitos modos, o apelo iconográfico do terminal reflete um profundo entendimento do fragmentado ambiente do pós-guerra, em que edifícios não eram mais percebidos como componentes de um lugar particular mas apenas como incidentes ao longo da auto-estrada ou como imagens em uma revista. Neste ambiente abstrato, tornou-se cada vez mais importante para os edifícios ter uma imagem reconhecível que as pessoas possam ser atraídas e que apele às suas emoções. Os edifícios de Saarinen enfureceram os modernistas, para quem o Terminal TWA tinha mais em comum com edifícios comerciais a



2.84. Vista do Terminal TWA. Eero Saarinen (1956-62)

beira da estrada que se pareciam como anúncios gigantescos do que com os edifícios prototípicos do Estilo Internacional. (...) Foi precisamente a singularidade dos prédios de Saarinen e sua habilidade em produzir uma Gesamtkunstwerk integrada que provocou uma resposta apaixonada pelo público a uma arquitetura que era contemporânea tanto em sua expressão formal quanto estrutural e sua habilidade em atuar como um símbolo persuasivo. (KLINGMANN, 2007, p. 176)

Se os edifícios de Saarinen representam o ponto de partida para a “comodificação” da arquitetura enquanto artefato publicitário relativo ao papel conferido às corporações privadas no novo panorama global do pós-guerra, foi a *Opera House* de Sydney, a grande inspiradora de Saarinen. Ainda que praticamente 15 anos depois de sua concepção em 1957, a *Opera House* foi provavelmente o primeiro ícone global da era do pós-guerra, capaz de chamar a atenção da mídia para uma cidade e um país, impulsionando o turismo através da construção de um edifício singular destinado a abrigar uma instituição cultural. Este anseio por colocar a Austrália no mapa, agora facilitada pela aviação comercial<sup>66</sup>, foi um ponto crucial para a decisão de realizar a escolha do projeto por meio de concurso, como um modo de propaganda prévia para o edifício, e que se colocou como precursor dos métodos de mídiatização de projetos icônicos desde a concepção inicial. Fato que fica evidenciado na colocação do comentarista de arquitetura do jornal local, George Molnar, que disse àquela época:

Queremos para Sydney a melhor casa de ópera que pode ser construída. Isto deve significar uma competição internacional. Além de obter os melhores cérebros para pensar os nossos problemas, o interesse mundial centrada na casa de ópera de Sydney será uma boa propaganda para a Austrália.<sup>67</sup>

Diz a lenda que Saarinen, ao chegar atrasado para o julgamento dos trabalhos do concurso, retirou o trabalho de Utzon de uma pilha de trabalhos descartados pelos colegas de júri, sendo posteriormente escolhido o vencedor do concurso, em grande parte, justamente devido à sua originalidade e a crença dos integrantes que o projeto viesse a tornar-se, de fato, um marco de repercussão global.

---

<sup>66</sup> Charles Jencks ainda coloca que o edifício foi concebido para incrementar as vendas de passagens aéreas da companhia australiana Qantas (JENCKS, 2005, p. 12), que por essa época efetuou a compra dos primeiros aviões a jato Boeing.

<sup>67</sup> [http://www.sydneyoperahouse.com/about/house\\_history/1954\\_1958.aspx](http://www.sydneyoperahouse.com/about/house_history/1954_1958.aspx)



2.85. Sydney Opera House e a Harbour Bridge

Pode-se compreender o projeto de Utzon como herdeiro das mudanças ocorridas na arquitetura moderna nos anos 50, também em parte consequência da abordagem de Giedion em conjunto com Sert e Léger (mas não apenas); mais especificamente a passagem da concepção da arquitetura “da idéia primordial do espaço à idéia do lugar”, uma revalorização do entendimento da arquitetura “como lugar, como algo mais concreto, material, qualitativo e humano, carregado de cultura, história, símbolos (...)” (MONTANER, 2001, p. 41). Neste sentido, é provável que nenhum outro edifício da época tenha sido tão bem sucedido, tanto em termos populares, quanto como reconhecimento do ambíguo valor do monumento enquanto elemento que transforma e sintetiza o lugar, como o Sydney Opera House de Utzon [2.85], a respeito do qual fala Frampton:

A idéia de Utzon de “construir o sítio” em Bennelong Point foi uma resposta direta a um número de características contextuais, incluindo a cidade, a enseada, e o perfil e tamanho da Sydney Harbour Bridge (...). Utzon respondeu a este desafio com uma profunda compreensão do que era requerido tanto para formar o edifício quanto transformar seu sítio e combinar as duas megaestruturas adjacentes em uma unidade panorâmica (FRAMPTON, 1995, p. 275)

Apesar do apelo “aos governantes” que Giedion faz, encontrando em Keynes uma justificativa econômica para os “novos centros cívicos” (GIEDION, 1984, p. 59) não deixa de ser surpreendente que suas colocações tenham sido incorporadas por grandes corporações e cidades como meio de propaganda. Já



2.86. Museu Guggenheim Abu Dhabi. Frank Gehry. Inauguração prevista para 2012



2.87. Pavilhão dos Bombeiros no Vitra Design Campus, Weil am Rhein, Alemanha. Zaha Hadid (1991-93)



2.88. Vitra Haus, Weil am Rhein, Alemanha. Jacques Herzog e Pierre de Meuron (2006-2011)

estariam presentes nas colocações de Giedion uma primeira aproximação à idéia da comodificação da arquitetura?<sup>68</sup>

Certo é que vemos surgir, no final dos anos 50, com os exemplos da TWA e de Sydney, um método de promoção comercial e/ou institucional que – se não completamente de cunho expressionista, no sentido do recurso formal criticado por Porphyrrios – faz uso inegável de apelativas formas esculturais que trazem consigo a assinatura de arquitetos importantes. Método este que ganhou notoriedade com a expansão global da Fundação Guggenheim, que ainda tem no seu caso mais famoso, o de Bilbao – que, por sua vez, tinha em Sydney “um modelo a seguir” –, uma referência para a tentativa de emplacar, agora em terras árabes, mais uma história de sucesso de público com a prometida conclusão da nova sede em Abu Dhabi em 2012, novamente assinado por Frank Gehry [2.86]. Distante da ambição de constituir uma rede global, mas utilizando o mesmo método, está a sede da empresa alemã de mobiliário de design Vitra que, desde meados dos anos 80, vem transformando sua sede na paisagem rural da Basileia num *quase* parque temático para arquitetos e entusiastas do design com a contratação de projetos assinados por diversos componentes do star-system arquitetônico como (o já mencionado) Frank Gehry, Álvaro Siza, Tadao Ando, Zaha Hadid [2.87] e mais recentemente a dupla suíça Herzog & de Meuron [2.88].

---

<sup>68</sup> “A esperança de nossa época é que grupos diversos estão inconscientemente se movendo em direções paralelas. Os economistas liberais, como John Maynard Keynes, têm insistido sobre o fato que o equilíbrio econômico somente pode ser obtido por um excedente de produção não destinado ao uso diário. (...) Porque não manter o fluxo econômico com a criação de centros cívicos?” (GIEDION, 1984, p. 59).



## 2.5. Individualismo e arbitrariedade

A história nos mostra que a busca de uma linguagem universal e eterna é uma fantasia apocalíptica que apenas se explica pelo afã dos humanos em pensar que sua passagem por este mundo foi definitiva. E assim, aquelas linguagens nascidas com tanta ambição logo se tornam deterioradas e esgotadas pelo uso instrumentalizado que das mesmas se faz. Não há, portanto, que surpreender-se ao ver que a arbitrariedade novamente haja dado mostras no último quarto do século XX. Este renovado interesse no poder das formas arbitrárias para definir qualquer arquitetura, há que considerá-lo como uma clássica reação frente à norma. Em tempos que as liberdades individuais prevalecem, as normas se debilitam e, sem dúvida, o panorama da arquitetura da segunda metade do século XX assim evidencia (MONEO, 2005, P. 53).

Na segunda metade do século XX, como já referido, assistimos a uma profunda mudança nos rumos da arquitetura moderna. Com a progressiva dissolução, a partir dos anos 30, da unidade em torno do projeto moderno de cunho racionalista, a arquitetura enveredou pelo caminho da fragmentação em inúmeras correntes e escolas rumo a um crescente – e para muitos, caótico – individualismo que evidencia o atual culto ao indivíduo na arquitetura. Entretanto cabe dizer que a valorização da individualidade do autor já constituía uma força latente no interior da arquitetura moderna, e que é, como argumenta Argan, um componente fundamental da dialética da arte moderna<sup>69</sup>.

O individualismo, como sugere a epígrafe deste capítulo, coincide com a noção de arbitrariedade da forma arquitetônica. No artigo intitulado “*Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*” Moneo recorre a trecho do tratado vitruviano para introduzir, através da famosa lenda que conta a história de como Calímaco criou o capitel coríntio<sup>70</sup>, a idéia de que a arbitrariedade é um dado presente desde sempre na história da arquitetura e que, de fato,

---

<sup>69</sup> “Como a sociedade industrial nascente, a arte moderna também é procura, entre indivíduo e coletividade, de uma solução que não anule o uno no múltiplo, nem a liberdade na necessidade.” (ARGAN, 1992, p. 20)

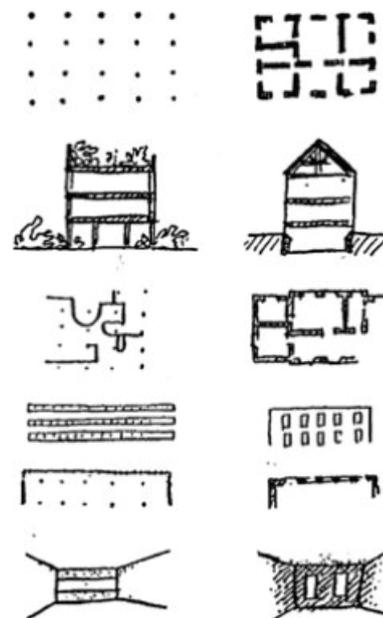
<sup>70</sup> “Uma menina coríntia, de boa família, já pronta para seu casamento, ficou doente e morreu. Depois do funeral, sua serva recolheu em uma cesta as vasilhas e taças que a menina amava em vida e as levou ao monumento, deixando-as no topo do mesmo. Cubriu o cesto com um tijolo garantindo assim que seus pertences sobreviveriam um pouco mais do que se o cesto ficasse aberto. Por acaso, colocou o cesto sobre uma raiz de acanto que, a pesar de estar submetida ao peso do cesto, floresceu na primavera com profusão de caules e folhas. Os caules ao crescer, forçados pela presença do ladrilho sobre o cesto, se enrolaram, formando volutas nos ângulos. Calímaco, a quem pela elegância e refinamento de seu estilo era conhecido como Catatechnos pelos atenienses, passou em frente ao monumento e reparou

(...) boa parte da história da arquitetura pode ser entendida como o corajoso esforço que os arquitetos fazem para que se esqueça aquele pecado original que a arbitrariedade implica. A arbitrariedade introduzida no passado reclama ao esquecimento, e toda teoria de arquitetura pretende justificar, a partir da racionalidade, a forma (MONEO, 2005, P. 14).

O trecho de Vitruvius ainda fornece a Moneo a substância para questionamentos que não são menos valiosos para o entendimento do edifício icônico:

É certo que Vitruvius estabelece uma clara distinção entre a origem do capitel coríntio e os outros capitéis canônicos, o dórico e o jônico, mas ao estabelecer as diferenças, Vitruvius enfatiza também o valor daquele gesto arbitrário que converteu uma cesta enriquecida pelo acanto em imprescindível elemento de construção. (...) o que a anedota da menina coríntia nos diz com tanta clareza: que qualquer forma pode se converter em arquitetura. Ou, dito de outro modo, que os arquitetos são capazes de transformar uma imagem, uma figura, uma forma, em elemento arquitetônico e, em última análise, em um edifício (MONEO, 2005, P. 14).

Neste sentido, a vontade de estabelecer uma nova linguagem universal pela modernidade arquitetônica, cujos exemplos primordiais tomaram corpo através da sistematização dos cinco pontos por Corbusier e da constituição da sintaxe construtiva de Mies van der Rohe, pode ser entendida como tentativas de rechaçar o arbitrário. No caso desta primeira geração de arquitetos modernos, tal tentativa era uma batalha frente à “desordem” e ao anacronismo da arquitetura acadêmica.



2.89. Os 5 pontos de Le Corbusier

### **Do arquiteto-profeta ao starchitect**

Contudo, pode-se dizer que foi ainda durante a fase heróica da arquitetura moderna que se consolidou a figura do “mestre carismático”, de caráter individualista e, até mesmo, autoritário – em grande parte devido ao seu posicionamento de um utópico transformador social. Um tipo de comportamento que, como apontou Colin Rowe e Fred Koetter em *Collage City*, fazia parte do ideário tanto do expressionismo como do racionalismo (ROWE &

---

no cesto e nas folhas tenras. Atraído pelo conjunto e novidade daquela forma, esculpiu para os coríntios colunas inspiradas naquele modelo, estabelecendo assim as normas de suas proporções” (VITRUVIO *apud* MONEO, 2005, P. 13).

KOETTER, 1978, p. 11). Já nesta época, o arquiteto passou a exercer poder ao fazer astuto uso da mídia para desenvolver fama pessoal. Pode-se dizer que este tipo de posicionamento era herdeiro do comportamento dramático do artista romântico, estando em consonância, como lembra Miles Glendinning, com o “(...) ideal do artista como uma figura pública e profética”. Segundo Glendinning,

(...) um punhado de arquitetos individuais, iniciando em 1830 na Inglaterra com (...) A.W.N. Pugin, começaram a propagar uma nova personalidade arquitetônica mais agressivamente individualizada e polarizada. Eles provocaram o debate público em áreas fora do alcance da arquitetura e construção, auxiliados pelo crescente poder do jornalismo e da imprensa. Fora deste contexto, desde o início do Movimento Moderno, surgiu um novo tipo de “arquiteto herói” individualista, preocupado tanto na exaltada profecia quanto com a promoção de sua própria reputação, bem como estar excessivamente atento à imagem visual de seu trabalho. (GLEDINNING, 2010, P. 33).

Na primeira metade do século XX, o exemplo primordial, sobretudo em terras norte-americanas, era o sempre polêmico Frank Lloyd Wright, conforme Glendinning nos apresenta:

(...) um mestre tanto da arquitetura extravagante e atenta à imagem quanto da audaz auto-mitificação enquanto uma personalidade artística. Wright, o auto-proclamado herdeiro de Louis Sullivan, foi o primeiro arquiteto a se tornar uma popular celebridade pública, (...). Ele combinava a reinvidicação do poético, ao modo de Pugin, e o estilo do gênio visionário com o faro capitalista e publicitário, argumentando que ‘a verdadeira arte do século XX é a arte das relações públicas’. Howard Roark, o herói da obra de Ayn Rand, *The Fountainhead*<sup>71</sup> (1943), assume uma postura nitidamente Wrightiana na pomposa ostentação de seu talento criativo individual (GLEDINNING, 2010, P. 34).

Wright viria a se tornar o modelo do arquiteto acostumado a estar em evidência e habituado a se relacionar com a mídia com grande desenvoltura; tratava-se de um encantamento mútuo, segundo David Dunster: “Wright adorava a imprensa, e a imprensa

---

<sup>71</sup> Título original do livro *A Nascente*. O exemplo da obra de Rand não é menos relevante, pois nela se encontra, por meio da mitológica figura do arquiteto-criador, uma das defesas mais radicais acerca do liberalismo e do individualismo já realizadas.

adorava seu estilo caipira e escrachado. Sempre pronto com um *bon mot* para todas as ocasiões, (...)”. (DUNSTER, 2001, P. 10)<sup>72</sup>.

Segundo Dunster, por sua vez, Le Corbusier incorporava o estilo do intelectual boêmio, e desenvolvia publicidade própria através de polêmicas, apresentadas com grande alarde nos jornais locais das cidades onde proferia palestras<sup>73</sup> (DUNSTER, 2001, P.10), o que ajudava a contribuir para sua fama de visionário. Como sabemos, o Le Corbusier de início de carreira era mais conhecido por seus escritos e propostas audaciosas não realizadas (ou, em grande medida, irrealizáveis) do que por suas obras construídas. Complementarmente, seu poder com as palavras, sua vocação de líder e congregador no contexto dos CIAMs são características que não podemos relevar no entendimento da origem de sua fama: é fato consagrado que o mestre franco-suíço arrigimentou um conjunto de discípulos que propagavam suas idéias em diversas partes do mundo.

Anos depois da encomenda do Guggenheim de Wright, Le Corbusier seria convidado, no início dos anos 50, pelo governo indiano para realizar os projetos urbanístico e arquitetônicos para a capital do Punjab, Chandigarh. De fato, por sua posição periférica no sistema francês de obras públicas que o levou a prospecção de grandes projetos por meio de concursos, ou através de sua posição como visionário da arquitetura, Le Corbusier acabou por se tornar um antecessor dos arquitetos globais de hoje, tendo executado diversos projetos em diferentes continentes: ao final da década de 20 ele já havia completado o projeto para o edifício do Centrosyuz em Moscou (pronto em 1933), na década de 30 atuou como consultor para o projeto do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, e, posteriormente a segunda grande guerra, quando a nova conjuntura começou a se instalar, iniciando o processo de globalização contemporânea, executou obras nos Estados Unidos e Japão<sup>74</sup>, entretanto sempre possuindo como base seu Ateliê em Paris.

---

<sup>72</sup> Como aponta Jencks, enquanto projetava Museu Guggenheim em Nova York, o arquiteto americano tratava de estabelecer com suas “(...) entrevistas na TV, e poses ensaiadas como o gênio ‘romântico’ e incompreendido (porém aceito) (...), o novo nível da publicidade. A celebridade arquitetônica tinha chegado para ser coroada nas páginas de Life e Time.” (JENCKS, 2005, P. 29)

<sup>73</sup> “His comment to journalists when he arrived in New York, that skyscrapers were too short, guaranteed attendance at his lectures.” (DUNSTER, 2001, P.10)

<sup>74</sup> Realizações arquitetônicas em outros países não é uma novidade de Le Corbusier, outros arquitetos já haviam realizado, como o hotel de Wright em Tóquio ou em situações ligadas às relações de colonialismo, como foi o próprio caso de Nova Delhi, precursora de Chandigarh, projeto do arquiteto inglês Edwin Lutyens. A novidade é o

Concomitante a esta nova conjuntura global emerge a figura do *arquiteto liberal*, perante a qual o mestre franco-suíço ocupou a posição de um verdadeiro precursor. Como afirmou Josep Maria Montaner, a emergência do arquiteto liberal “(...) significa o triunfo do modelo do arquiteto como figura singular, defendido por Le Corbusier” (MONTANER, 2001, p. 35), que estava em evidente oposição ao anonimato do *arquiteto-cientista* defendido por arquitetos ligados à nova objetividade, como Mart Stam ou Hannes Meyer. “Tratava-se”, diz Montaner, “de manter vivo o modelo individualista do arquiteto como artista singular, como criador que tem uma linguagem pessoal que vai além dos conhecimentos construtivos ou das políticas de gestão” (MONTANER, 2005, p. 35).

Como lembra Jencks, é justamente em meados dos anos 50 que o

(...) *star system* arquitetônico começou a acumular força, [e] Eero Saarinen emergiu como uma versátil força para desafiar Wright. Cada um dos seus edifícios de estilos diferentes era uma admirável divergência, freqüentemente mais uma imagem reduzida de estrutura e espaço. (JENCKS, 2005, p. 29)

Vimos que algumas obras de Saarinen, como já referido anteriormente, fazem parte da corrente expressionista, precursora do fenômeno *iconic building*, que emergiu neste período, mas sua importância, principalmente pela relação que estabelece com esta nova conjuntura econômica, reside também no “pioneirismo” de sua eclética postura arquitetônica que contemplava o novo modelo capitalista do pós-guerra, calcado numa crescente diversidade de oferta. Neste sentido, pode-se dizer que Saarinen encarnava o protótipo da figura do arquiteto liberal, “mais sensível às solicitações do meio” e “em perfeita relação com as novas necessidades do sistema produtivo em sociedades com tendência a abundância, no contexto da situação pós-industrial” (MONTANER, 2001, p. 35).

Emergem assim, duas posturas distintas que irão ocupar o percurso da arquitetura da segunda metade do século XX até o presente: por um lado arquitetos possuidores de um *paradoxal* estilo individual – que se inicia ainda com os grandes mestres do movimento moderno (no caso de Corbusier, sobretudo se

---

crescente deslocamento de arquitetos ao redor do globo que parece ter início, na era moderna, com Le Corbusier.

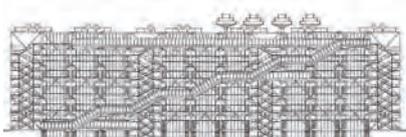
considerada sua tardia obra brutalista) e que abarcam arquitetos tão diversos quanto Richard Meier, Mario Botta, Santiago Calatrava, Daniel Libeskind, Zaha Hadid e o Frank Gehry maduro – ostentando verdadeiros *signatures-buildings*, e por outro, arquitetos detentores de obras marcadas por uma atitude mais eclética, como Robert Venturi e Denise Scott-Brown, Rafael Moneo e, em alguma medida, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, Rem Koolhaas e Álvaro Siza.

### **Arbitrariedade: fragmentação e mega-objetos**

A partir de uma simplificada perspectiva histórica, pode-se dizer que o declínio da arquitetura moderna é concomitante ao chamado fim das *grandes narrativas*, abrindo margem para uma crescente dispersão de tendências. Trata-se de um processo que de fato inicia, nos anos 50, no interior da arquitetura moderna com as críticas realizadas pela terceira geração de arquitetos modernos; mais especificamente, no âmbito dos CIAM, com os emergentes expoentes do Team X e, paralelamente, com a abordagem radical dos situacionistas, visava-se modificar os “intransigentes dogmas [modernistas] com elementos mais flexíveis e humanísticos” (GLENDENNING, 2010, p. 56). Entretanto, diz Glendenning, todas estas propostas ainda mantinham de alguma forma a marca utopista do movimento moderno.

Será apenas nos anos 60, principalmente com o desenvolvimento das abordagens estruturalistas, que os principais dogmas da arquitetura moderna serão verdadeiramente abalados. Primeiramente no âmbito do urbanismo com a publicação de *A Imagem da Cidade* em 1960, de Kevin Lynch, e, no ano seguinte, com a obra *Morte e Vida das Grandes Cidades* da jornalista Jane Jacobs. Enquanto este se tornou um clássico pela ácida crítica ao vulgarizado planejamento modernista, aquele promovia a renovação da disciplina por meio da retomada da estrutura visual da cidade e a proposta de uma nova sintaxe dos elementos urbanos capazes de lidar com as singularidades das distintas áreas destinadas às intervenções. Posteriores são as publicações de *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, de Robert Venturi, e *Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi, ambas de 1966. Se o impacto da obra de Venturi, junto com o avanço das abordagens provenientes da semiótica, desencadeou o rechaço ao elementarismo da forma

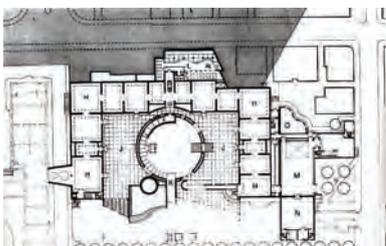
moderna por meio de uma nova ênfase, de sabor maneirista, da linguagem arquitetônica baseada em signos convencionais, o livro de Rossi resgatava a noção normativa do *tipo* que incluía uma verdadeira desmistificação daquele que pode ser considerado o principal dogma modernista: a análise evolutiva da arquitetura romana nas cidades italianas demonstrou que não era necessária qualquer correspondência entre forma e função. (ROSSI, 1995, p. 118). Contudo, diante deste sopro de arbitrariedade, o *tipo* viria a se tornar numa espécie de justificativa derradeira para os mais variados tipos de edifícios, praticamente transformado num novo dogma.



2.90. Centro Georges Pompidou, Paris. Renzo Piano e Richard Rogers (1972-78)



2.91. Neue Staatsgalerie, Stuttgart. James Stirling (1977-84)



2.92. Neue Staatsgalerie, Stuttgart. Planta baixa

Nos anos 70, a dissolução das certezas modernistas – estas ainda bastante presentes sobretudo através da continuidade do viés mega-estrutural abarcado pelo *high tech*, cujo exemplo máximo é o Centro Georges Pompidou de Renzo Piano e Richard Rogers – tem continuidade com a publicação, em 1978, de *Collage City* em que Colin Rowe e Fred Koetter realizam uma profunda análise do conteúdo mítico da cidade moderna e das razões de seu fracasso para propor uma “política da bricolagem”: tendo como fonte de partida a Roma Imperial, trata-se de uma teoria de projeto aberta e pluralista, mais sensível as contingências do lugar, que privilegiava a manipulação de fragmentos – suas colisões, justaposições e fusões – para realizar edifícios que seriam adaptações dialéticas de tipos ideais, rechaçando formas organicamente estruturadas; aqui o exemplo primordial é a Neue Staatsgalerie de Stuttgart, de James Stirling. A decadência do impulso utópico é também um declínio do conceito de *zeitgeist* e assim *Collage City* significa uma *reconquista do tempo*, idéia aqui sintetizada por Moneo:

(...) Rowe e Koetter celebram a anomalia e se recriam na ruptura das normas estabelecidas pela modernidade ortodoxa. Os olhos de Rowe são, sem dúvida, os olhos de alguém que desfruta a paisagem da história: é nela onde encontra que a arquitetura está inevitavelmente carregada de significado ideológico e social. (...) A fragmentação que Rowe nos havia ensinado a ver na planta da cidade antiga se converteu em instrumento: os arquitetos começaram a fantasiar com a idéia de que era possível manipular o tempo. (MONEO, 2000, p. 198)

Por sua vez, as inovadoras abordagens da revisão pós-moderna, sobretudo as de Venturi e Rowe, introduzem mudanças nas possibilidades comunicativas da arquitetura que possuem igual

interesse para nossa pesquisa. Conforme argumenta Lucrecia D'Alessio Ferrara, superado o viés modernista de uma representação *programada* fundada sobre “um projeto de idéias” (FERRARA, 1993, p. 180), os recentes aportes teóricos inauguram uma nova etapa da representação em arquitetura, chamada pela autora de *percepção possível*, a qual cabe mencionar estava em sintonia com a nova posição estratégica do arquiteto na era pós-industrial enquanto produtor de significados:

O princípio de sua organização sígnica é a bricolagem ou o eixo-fragmentos de linguagem, envolvidos em múltiplas e indefiníveis soluções sintáticas que se acotovelam na busca de um significado, em si, mudo ou inexistente, porque só pode decorrer do próprio gesto perceptivo. A bricolagem introduz, no domínio da percepção, o jogo sem regras, que supõe a exagerada atividade do receptor a fim de inventar um valor, um juízo perceptivo sempre imprevisível, mas necessariamente possível, porque determinado pelo repertório do receptor que aciona suas lembranças, a fim de completar uma sintaxe icônica inacabada ou mal-acabada formalmente.

Agora, a produção da obra supõe recepção. (FERRARA, 1993, p. 182)

Continuando este simplificado percurso histórico, pode-se dizer que um novo capítulo da arbitrariedade em arquitetura tem sequência com o aporte decisivo do *pós-estruturalismo* que emergiu com força em meados dos anos 80; liderado por Peter Eisenman, esta tendência estabeleceu uma nova aproximação entre arquitetura e filosofia a partir das idéias do Desconstrutivismo de Jacques Derrida. Ao mesmo tempo em que rejeitava a arquitetura pós-moderna de signos e decoração, o desconstrutivismo acentuava a postura relativista de grande parte daquele período. Eisenman se empenhou em eliminar as últimas grandes certezas da arquitetura, nomeadas por ele no artigo *O fim do clássico* como as *três grandes ficções*: representação, razão e história<sup>75</sup>. Advogando uma radical autonomia da arquitetura, bastante distinta, diga-se, daquela defendida por Venturi, para quem a arquitetura deve ter um real compromisso com a sociedade, a arquitetura de Eisenman caracterizou-se pelo descomprometimento com idéias como função, contexto, significado,

---

<sup>75</sup> Como resume Montaner, “A ficção da representação está relacionada com a simulação de significado; a da razão, com a simulação da verdade; e a da história, com a da eternidade” (MONTANER, 2001, p. 231-2).

etc., uma nova abstração formal que resgata procedimentos típicos das vanguardas construtivistas e dadaístas.

Contudo, a arquitetura do desconstrutivismo tem – paradoxalmente – em suas limitações um importante foco de interesse para nós. Isto porque a filosofia de Derrida, contraditoriamente aos pressupostos defendidos por seus arquitetos, acabou “convertida num pseudo-caos de ângulos oblíquos” (IBELINGS, 1998, p. 24), cujo caráter metafórico, icônico, sensual e, sobretudo, espetacular pode ser de grande importância para compreender as origens recentes do edifício icônico, principalmente devido a grande repercussão que tais obras atingiram no final dos anos 80. Cabe mencionar a importância que as novas tecnologias digitais de projeção tiveram para a virtuosidade formal do desconstrutivismo, culminando com o projeto do Museu Guggenheim em Bilbao, que, apesar do rechaço de Frank Gehry, é frequentemente confundido como integrante da tendência desconstrutivista.



2.93. Edifício na forma de uma extensão de tomada inglesa. Claes Oldenburg (1967)



2.94. Envio tardio ao concurso para a sede do Chicago Tribune de 1922, Prendedor de roupa (segunda versão). Claes Oldenburg (1967)



2.95. Binóculos de Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen como pórtico de acesso ao Edifício Chiat/Day de Frank Gehry. Venice, Califórnia (1985-91)

Gehry, inclusive, possui papel central no desenvolvimento desta recente noção de arbitrariedade (ver cap. 3.1). Como afirma Moneo, “(...) a liberdade com que Gehry maneja as formas o leva inconscientemente a propor a hipótese de que qualquer forma pode se converter (...) em um edifício” (MONEO, 2005, p. 40). O arquiteto norte-americano leva adiante esta noção ao incorporar a herança dadaísta – incluindo aí os *readymades* de Marcel Duchamp – mas que se alimenta, sobretudo, de sua aproximação aos artistas associados a *pop-art*. Ainda que através de Venturi a *dessacralização da imagem* promovida pelo *pop* de Warhol e Lichtenstein tenha aberto as portas para a reintrodução da imagem pictórica (e do ornamento) na arquitetura, parece ser a obra do escultor e amigo Claes Oldenburg, a fonte que Gehry encontrou para transformar, ainda nos anos 80, objetos em edifícios. Neste sentido, Moneo lembra que a obra de Oldenburg

(...) sugere que a mudança de escala transforma um objeto e que uma forma descontextualizada mediante um câmbio de escala possa servir para outros fins que aqueles para os quais foi criada. (...) Com efeito, Claus Oldenburg havia realizado alguns projetos arquitetônicos servindo-se de poderosas trocas de escala, acostumamos-nos a ver uma tomada transformada em igreja ou um prendedor de roupa em um arranha-céu. (MONEO, 2005, p. 41)

Enquanto as abordagens precedentes – de Rowe a Gehry, passando por Eisenman – acabaram, intencionalmente ou não, por redundar em arquiteturas que possuem uma clara ênfase na fragmentação formal que, como já afirmado, possui igualmente raízes nas vanguardas, uma outra abordagem que também contém noções de arbitrariedade, apresentada por Rem Koolhaas, busca reagrupar a tendência à dispersão sob a idéia do *mega-objeto*. Herdeiro, em alguma medida, das mega-estruturas do modernismo tardio, entretanto sem a possibilidade de crescimento ilimitado, o mega-objeto de Koolhaas nasce primeiramente a partir da análise dos arranha-céus de Manhattan realizados no primeiro terço do século XX que se caracterizavam por uma flexibilidade radicalmente distinta dos dogmas do modernismo ortodoxo e que é revalidado por pelo arquiteto holandês com o artigo *Bigness*<sup>76</sup>, de 1994: uma audaciosa tentativa inicial de abordar o problema (esquecido) da grandeza em arquitetura. Constituindo efetivamente em grandes edifícios sintéticos compostos por uma colagem em três dimensões de elementos dispares por meio de justaposições, colisões, etc., o mega-objeto parece estabelecer uma clara associação com o edifício icônico pelo resgate da tentação de totalidade e de objeto singular (MONTANER, 2008, p. 162). Este caráter icônico foi igualmente apontado por Moneo, para quem o valor da obra de Koolhaas suscita grande interesse em “sua ambiciosa recuperação da condição icônica do edifício (MONEO, 2004, p. 319)

Diante do avanço da noção de arbitrariedade em arquitetura e, em última instância, da máxima liberdade do arquiteto, pode-se dizer que se abriu uma verdadeira caixa de pandora e já atualmente encontramos exemplares de arquitetura plenamente calcados em pressupostos arbitrários. A colocação de Moneo, em que cita Arquimedes, “dai-me uma forma e construirei uma arquitetura” parece ser levada ao paroxismo. É também Moneo (2007) quem aponta para a constituição de uma *Outra Modernidade* na atualidade, completamente distinta da modernidade ortodoxa, em que pressupostos como a correspondência entre construção, programa, forma e espaço, ou noções de racionalidade (estrutural), lugar e linguagem carecem amplamente de sentido.

---

<sup>76</sup> KOOLHAAS, Rem. *Bigness, or the problem of large*. In: ..... **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 494-516.

Entretanto, para finalizar, cabe mencionar que Moneo não refuta a rediscussão dos fundamentos disciplinares da arquitetura, possuindo como ponto de partida o conceito de formatividade de Luigi Pareyson:

O reconhecimento da arbitrariedade supõe, por outra parte, assumir a liberdade com a qual a arquitetura procedeu nos momentos prévios à norma. Explorar os critérios com que a arquitetura constrói a forma, estudar quais podem ser as pautas de que se valem os arquitetos para a construção da arquitetura, que não são outras que aquelas mediante as quais se explica sua forma, como propósito e ponto de partida para uma discussão teórica.

Diante do conceito de arbitrariedade – a adoção aleatória de uma forma existente para construir servindo-se dela – talvez coubesse falar de “formatividade”, conceito que aspira a dar conta da forma a partir do “fazer”, buscando assim a coincidência entre resultado, entre o objeto físico e tangível a que se chegou e aos princípios lógicos e formais que estiveram presentes na sua origem. (MONEO, 2005, p. 54-55)



2.96. Tipografia urbana. Vejle Houses, Vejle (Dinamarca). PLOT (Julien De Smedt e Bjark Ingels), 2004-



2.97. Balões de desenhos em quadrinhos transformados em arquitetura. Museu dos Quadrinhos e Desenho Animado, Hangzhou (China). MVRDV, 2011-



### 3. Pluralidade Icônica



3.1. Vista do Museu Guggenheim Bilbao. Frank Gehry (1991-7)

### 3.1. Museu Guggenheim Bilbao, de Frank Gehry (1991-1997)

Embora todo o alarde midiático ocorrido à época da inauguração do Guggenheim Bilbao, em 1997, já havia muito tempo que a produção de Gehry flertava com questões polêmicas e desafiava o *mainstream* da arquitetura. Já nos anos 70 e sobretudo nos 80, quando passou a destacar-se na cena arquitetônica norte-americana, Gehry andava na contra-mão do resgate historicista do pós-modernismo de Charles Moore e Michael Graves – onde àquela altura já se percebiam alguns sinais de enfraquecimento – ao mesmo tempo em que mantinha razoável distância da produção de figuras em ascensão, como os (então) austeros nova-iorquinos Richard Meier e Peter Eisenman. Desde muito cedo, considerou a si mesmo como um *outsider*, seja por sua própria origem canadense, seja por sua história profissional: e de fato, suas primeiras obras chamaram mais a atenção de artistas do que de seus próprios colegas arquitetos. Destes artistas, que incluem nomes como Claes Oldenburg e Richard Serra, Gehry absorveu uma especial sensibilidade para – segundo suas próprias palavras – “(...) encontrar a inspiração no que nos rodeia, a apreciar as coisas cotidianas...” (ZAERA, 1995, p. 8), e que acabou, em última instância, por conduzi-lo a uma inusitada atitude contextual e a uma engenhosa e muito particular utilização de materiais baratos e banais em suas obras no sul da Califórnia.



3.2. Casa Gehry, Santa Monica, Califórnia (1977-78)

Porém, este “contextualismo” de Gehry, antes do que a atenção a qualquer tradição construtiva local ou às estritas circunstâncias do sítio, apropriava-se do *lugar* através do *modus operandi* que era oferecido pelo espírito vital e dinâmico, característico de sua cidade, Los Angeles. Devido às suas qualidades, construir em Los Angeles não requeria o trabalho com tipos, imagens ou idéias preconcebidas, e sim exigia de Gehry apresentar-se “como um arquiteto instrumental, respeitoso com o programa e orçamento, útil para o cliente” (MONEO, 2004, p. 258), que empregava uma consistente ênfase na análise do programa, permitindo-lhe trabalhar com extrema liberdade nas soluções. Daí origina-se sua abordagem fragmentária, fruto de descontextualizações e mudanças de escala de objetos, análoga às técnicas da *pop-art* e que, como adverte Rafael Moneo, nada tinha a ver com a ruptura do unitário: eram “elementos independentes, membros de organismos remotos, que começam a viver juntos” (MONEO, 2004, p. 258). Para Gehry, portanto, a fragmentação não era apenas uma escolha estética, mas sim, um comprometimento com os desafios apresentados pelos clientes e distintos programas.



3.3. Loyola Law School, Los Angeles (1978-84)



3.4. Escritórios para Chiat/Day, Venice, California (1985-91)



3.5. American Center, Paris (1988-94)

O progressivo reconhecimento de Gehry – que culminou com a conclusão de sua obra em Bilbao – colocou em evidência o seu processo de criação, que incluía estratégias afins às técnicas das vanguardas. Na sua série de desenhos iniciais que, remontam ao recurso da “escrita automática”, buscava-se extrair alguma idéia formal inesperada ou ainda seu peculiar procedimento escultórico, trabalhando diretamente em maquetes antes mesmo de formular plantas, seções, etc., tais procedimentos têm sentido, não como um fim em si, mas justamente como instrumentos operativos que possibilitem um processo projetual livre – sem idéias ou imagens pré-concebidas – e que teoricamente visa rechaçar mediações entre arquiteto e objeto projetado. Gehry atua como um escultor, trabalhando na construção da maquete, a qual, num sentido ideal, deveria transformar-se diretamente em arquitetura.

Carregada deste sentido pragmático, prontamente sua obra passou a ser associada a valores tipicamente ligados ao senso comum norte-americano, sendo encarada como expressão contemporânea da liberdade individual (e de seu individualismo) ao mesmo tempo que propiciou a Gehry ter noção da condição arbitrária da forma arquitetônica. Sobre o desenvolvimento desta sensibilidade e suas repercussões, em especial sua admiração por parte de clientes poderosos, explica Rafael Moneo:



3.6. Nationale Nederlanden, Praga (1992-96)

Gehry descobrirá a possibilidade de converter em arquitetura qualquer forma, encontrando-se impetuosamente com a presença inevitável do arbitrário. A isto lhe conduziu seu desejo de que suas maquetes se transformem imediatamente em arquitetura, e isto lhe permitirá ser testemunha da tirania do arquiteto. Sentimentos encontrados de alegria e horror o dominam. Por um lado, a consciência da arbitrariedade o leva a pensar que a desejada imediatez é possível. Por outro, a angústia de ver a forma esvaziar-se de conteúdo, de ver o peixe transformado em discoteca, lhe transporta a um território desconhecido em que tudo é possível.

Gehry reagiu a esta inesperada descoberta pretendendo nos fazer ver que seu trabalho não pertence ao mundo convencional do construído. Dito de outro modo, resistindo-se a que suas obras possam ser entendidas como edifícios. Gostaria que fossem outra coisa. Incluso (...), que sua permanência, aquilo que justifica sua duração no tempo, se devesse a que fossem consideradas obras de arte. Como tais foram assumidas por seus contemporâneos, instituições e [clientes] privados, que se aproximaram de Gehry massivamente nestes últimos anos. (MONEO, 2004, p. 262-3)

Pode-se dizer que, em grande parte, foi esta ambição contida em sua obra que influenciou a recepção de sua obra em Bilbao, tanto positivamente quanto negativamente e, neste sentido, muito do que se disse sobre este edifício refere-se à sua condição paradigmática, como um objeto que supostamente promoveu mudanças cruciais no curso da arquitetura contemporânea. Recorrentemente, chamou-se a atenção para seus aspectos *revolucionários*, para a suposta mudança que a obra introduz nos modos de representação, para suas formas torcidas, *dobradas* e *desconstruídas*; ainda que Gehry afirme categoricamente que tais predileções filosóficas nada teriam em comum com suas preocupações projetuais. Por outro lado, foi frequentemente atestado o viés *reacionário* que estaria escondido sob sua silhueta escultórica e expressiva, como a quinta-essência da sujeição da disciplina arquitetônica à sociedade do espetáculo e seu império da imagem. Seus críticos viram em tais formas meros caprichos idiossincráticos, gestos arbitrários e irracionais carentes de lógica construtiva e/ou organizacional, muito embora do outro lado houvessem aqueles que as admirassem justamente pelo seu significado antitético: a expressão dionisíaca como a libertação *definitiva* de um pensamento racionalista ordenado e matemático, de herança “iluminista” – ainda que se considere que sua concretização somente tornar-se-ia possível devido a oportuna introdução do



3.7. Restaurante Dança do Peixe, Kobe (1987)



3.8. Museu Vitra, Weil am Rhein, Basileia (1987-89)

CATIA<sup>77</sup> no processo projetual e de avançadas técnicas de gerenciamento das obras.

Considerando que tais abordagens já foram exaustivamente elaboradas, ao ponto de – não raramente – eclipsarem análises mais disciplinares, diga-se, num âmbito propriamente arquitetônico, procurar-se-á neste estudo de caso dar especial ênfase às qualidades próprias do Guggenheim Bilbao inseridos em uma cultura evolucionista da arquitetura. Portanto, coloca-se como ponto de partida o postulado híbrido desta obra, suas ambigüidades (tecido/monumento; textura/objeto; linguagem/imagem; invenção/criação; etc.), para talvez encontrar, não apenas na sua inconvenção, mas também nas suas virtudes convencionais, as razões de seu sucesso.

### **Confronto de duas escalas**

Quando convidado a trabalhar em Bilbao, Gehry já vislumbrava que a dimensão da encomenda diferiria radicalmente de seus trabalhos anteriores – e não apenas devido às proporções do projeto: concluído, o Guggenheim alcançou 24.290m<sup>2</sup> de área construída (inicialmente eram 36.000 m<sup>2</sup>), praticamente 3 vezes o tamanho da sede da Fundação Iberê Camargo (incluindo aí o estacionamento). Ainda como consultor, Gehry havia colaborado na escolha do terreno e, já imerso no processo, estava a par das pretensões grandiosas do diretor da Fundação Guggenheim, Thomas Krens – cujo espírito ambicioso almejava transformar a fundação norte-americana num verdadeiro império da arte –, e dos administradores bascos que colocaram o novo museu como peça principal do programa urbanístico de renovação da cidade.

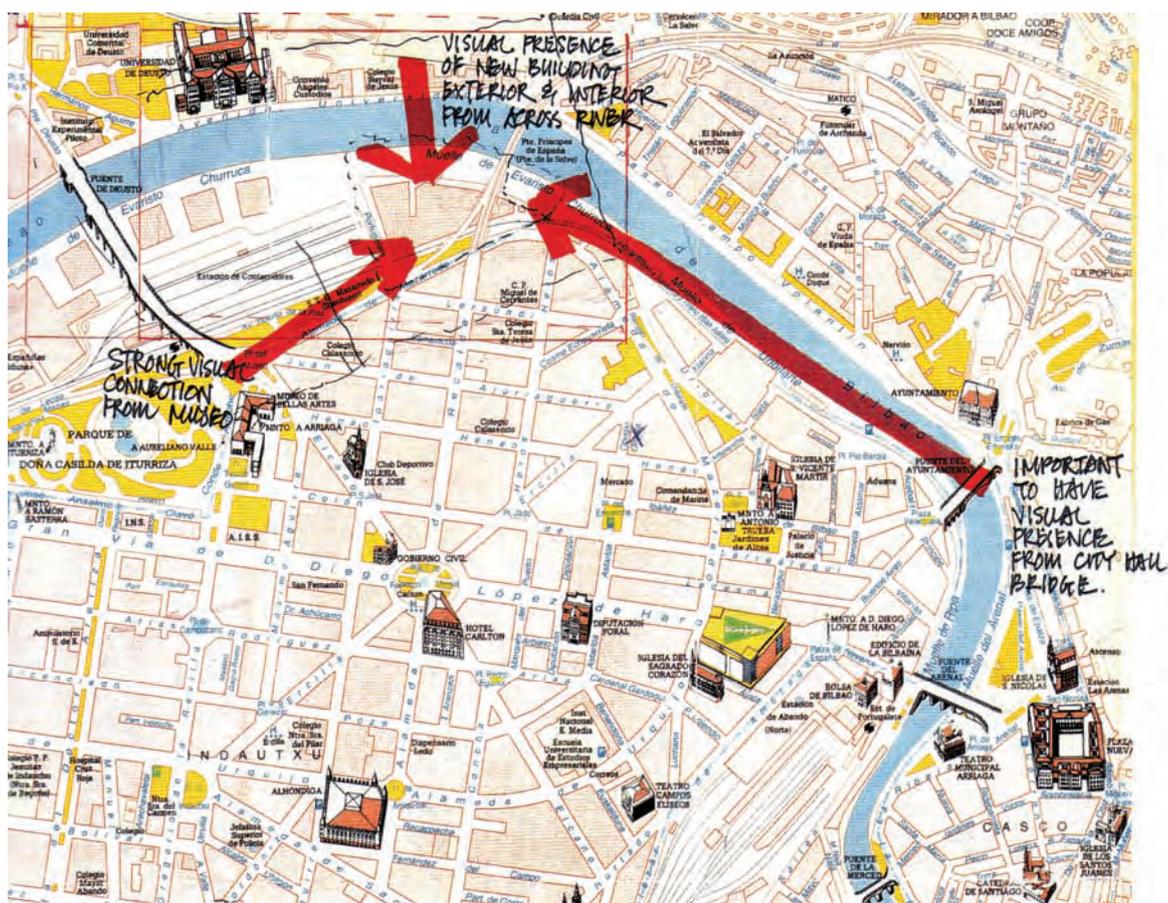
Definitivamente, tratava-se de outro contexto: longe dos Estados Unidos e, sobretudo, Los Angeles, já não importava a vitalidade fugaz da cidade em que havia radicado. Por outro lado, a minguante Bilbao, ainda que se tratasse de uma típica cidade européia com grandes extensões de tecidos urbanos consolidados, não possuía o peso de contextos severos de outras cidades européias, como os que Gehry teve de enfrentar em Praga e Paris [3.6 e 3.5]

Depois de rechaçada a sugestão do governo basco de converter um antigo armazém, conhecido como Alhóndiga, no novo museu,

---

<sup>77</sup> sofisticado programa de computador para modelagem tridimensional desenvolvido pela indústria francesa Dessault, responsável pela fabricação de aeronaves entre outros produtos relacionados.

Krens e Gehry tiveram liberdade para sugerir outras localizações, certamente mais apropriadas às pretensões do diretor da Fundação Guggenheim. Não levou muito tempo para que se decidissem por um terreno às margens do Rio Nerviön que, embora proeminente e geograficamente demarcado pela acentuada curva do leito do rio, era, àquela altura, uma esquecida zona portuária muito próxima à Ponte de la Salve que dá acesso à cidade [3.9]. Localizada na periferia do ensanche e razoavelmente distante do casco histórico que deu origem à cidade basca, tratava-se de área passível de ampla remodelação com vistas à criação de uma nova centralidade na qual o novo museu poderia ser a peça principal, ativando o aproveitamento da orla.



3.9. Mapa de Bilbao com notas de Gehry (7 de Julho de 1991)



3.11. Secção transversal indica a grande diferença entre a cota do rio e a do ensanche

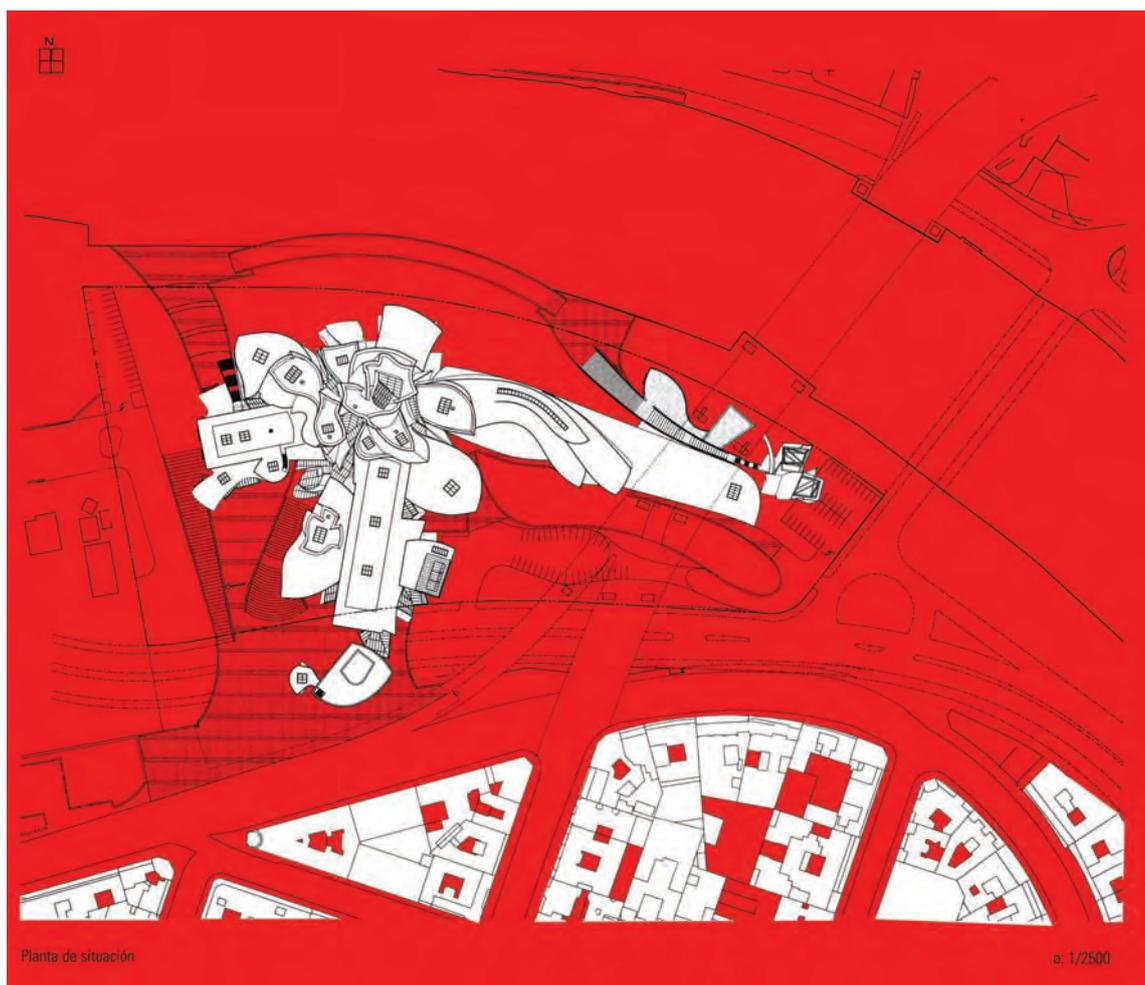
Facilmente acessível a partir da Plaza Monyúa, coração do *ensanche* e onde está localizado o governo da província de Vizcaya, era um sítio de alta complexidade que forçava o futuro edifício a responder a condições limites. Próximo da borda do compacto tecido do *ensanche*, mas também cercado pelo ambiente construído da cidade que se espalhara para além da margem do rio, o terreno estava ao centro de um triângulo formado por antigas e importantes instituições bilbaínas (diga-se: Universidade de Deusto, Museu de Belas Artes e, mais distante a sede da Prefeitura); por outro lado, a localização, no meio do vale, principalmente observado a partir da margem oposta ou sobre a ponte, propiciava amplas conexões visuais com o panorama natural das montanhas circundantes, possibilitando uma ressonância mais livre em relação à paisagem, mas certamente, mais unitária e monumental, devido à gigantesca escala ambiental.

Ficaria claro durante o processo projetual, que tais situações limites eram definidas por uma grande diferença de cotas [3.11] – a mais alta, ao nível do limite do tecido consolidado interagira com a escala urbana, e na mais baixa, ao nível da margem do rio atuavam predominantemente as forças do território. Portanto, dois dos grandes desafios do projeto seriam realizar tanto uma resposta harmoniosa às diversas escalas quanto estabelecer uma conexão consistente entre os diferentes níveis, como afirma Coosje Van Bruggen:

Ao enfatizar a ligação entre a plataforma elevada da cidade e da encosta do rio que seria recuperada como centro cultural, e ao decidir quais dos componentes essenciais do museu se adaptam melhor ao terreno em termos da utilização de uma escala baseada nos edifícios do entorno, Gehry suscitou um diálogo entre as estruturas contextuais e seu próprio vocabulário formal. (VAN BRUGGEN, 1997, p. 34)

Complementarmente, a forma e aparência do edifício haveria ainda de conjugar estes requisitos com outras necessidades, proveniente do programa sugerido pela Fundação Guggenheim. Desde o início do processo, o tema de uma potente imagem para o edifício como elemento persuasivo para o público estava presente como um dado central no escopo da Fundação Guggenheim; inclusive no controverso concurso realizado – com a participação de Arata Isozaki e Coop Himmeb(l)au, além do próprio Gehry – cujo objetivo

(...) era eleger um edifício (...) que transmitisse uma poderosa identidade icônica de modo que atraísse o público por si mesmo, sendo ao mesmo tempo respeitoso com a arte que iria abrigar; a analogia inevitável era o edifício de Frank Lloyd Wright para o Solomon R. Guggenheim Museum da Quinta Avenida. O conceito do edifício como caixa neutra inequivocamente descartado; no seu lugar, fez-se freqüentes referências ao Teatro da Ópera de Sydney para esclarecer a questão. (VAN BRUGGEN, 1997, p. 29)



3.12. Plano figura-fundo destacando as massas edificadas

Portanto, todas essas exigências em conjunto com o próprio *modo de fazer* de Frank Gehry explicam porque este edifício adota uma configuração híbrida [3.12], talvez o mais radical dos estudos de caso escolhidos. Claramente composto por duas partes radicalmente distintas, a solução final é resultado de um meticuloso trabalho de modelagem formal, de ordem amplamente *intuitiva* e *visual*, que procurou tornar o edifício capaz de responder simultaneamente, não apenas aos edifícios do entorno, mas sobretudo de modo adequado aos mais diversos estímulos ambientais e necessidades simbólicas.



3.14. Vista da esquina da Rua Ipagirre



3.15. Vista do antigo acesso da ponte à borda do *ensanche*, atualmente convertida em acesso peatonal



3.16. Vista a partir da borda do *ensanche*

Neste sentido, o Guggenheim, sem abdicar de sua condição como um novo monumento da cidade, demonstra desde os esboços iniciais que não se resume a um objeto arquitetônico de significado restrito e único, e que abriga, de fato, um complexo jogo de analogia e contraste – ainda que com a prevalência deste. Sobretudo no que tange à complicada transição com a borda do tecido do *ensanche*, o edifício de Gehry faz uso do desnível para aproximar-se a sua escala e caráter, optando pela pequena altura das edificações e maior convencionalidade dos elementos de arquitetura e materiais, contrapondo com o contraste por meio da cor e da fragmentação dos volumes [3.14 e 3.15]. Do mesmo modo, a visualização a partir da borda do *ensanche*, em pontos mais distantes, revela certa ambiguidade presente no edifício; percebe-se que as formas orgânicas que brotam dos volumes mais convencionais também estabelecem uma atitude de analogia com a paisagem natural, ainda que a aparência de objeto isolado e o revestimento de titânio – um material que responde ativamente às variações luminosas –, não é preciso dizer, diferem radicalmente do ambiente circundante [3.16].

Quanto à fachada voltada para a margem do rio, o ambiente com que se relaciona é o de todo vale do *Nerviion* [3.17]. Opta-se, portanto, pela maior unidade e escala das formas para fazer frente a esta dimensão territorial da paisagem e que deveria incorporar as vistas a partir da ponte, principal acesso da cidade. Na mesma direção, a predileção por uma ênfase da forma global escultórica, que suscita a



3.17. Vista do Guggenheim a partir da ponte de la Salve. A construção da Torre Iberdrola (ao fundo) interfere na condição monumental do Guggenheim.



3.18. Vista a partir da margem oposta do rio Nervión

semelhança fisionômica do edifício com um grande navio atracado, confere também uma qualidade funcional a esta elevação, na medida em que corrobora para que o edifício ganhe presença no ambiente [3.18].

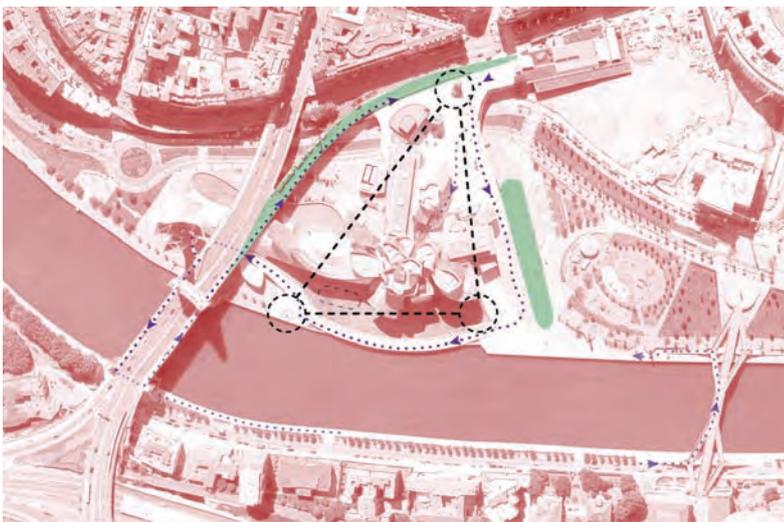
Em suma, o Guggenheim parece manifestar dois momentos da arquitetura de Gehry. De um lado, próximo ao limite da cidade consolidada, a primeira arquitetura que tornou Gehry conhecido: a primazia da fragmentação, da iconoclastia, e da bricolagem de objetos remotos que conferem conexão com o ambiente urbano, e até mesmo uma condição pouco fotogênica. Do outro, ao menos em sua expressão, a arquitetura de sua fase mais recente até aquele momento, que teve início com o Museu Vitra, de 1987, de caráter unitário, contínuo, móvel, e que então começava a ganhar, pela ênfase na forma global, contornos expressionistas e monumentais.

Ao considerar a iconografia náutica, pode-se sugerir que o edifício suporta também uma importante função simbólica, de modo que almeja perpetuar imagens consagradas da história da cidade, e dota o edifício de uma postura de monumento no amplo sentido da palavra: como construção que rememora, conectando passado e futuro. Simultaneamente, a nau evocada pela fachada, o revestimento metálico, sua interação com o *difícil* espaço sob a ponte, etc., relaciona-se com a vontade de Gehry de aproximar-se à idéia de lugar como construção sócio-temporal, em preservar parte do *Genius Loci*, mais especificamente à vocação histórica de Bilbao como referência para a indústria naval e metalúrgica, uma propriedade que ele temia se perder com a transformação da cidade conforme suas próprias palavras:

Valorizam-se determinadas coisas; o que é emocionante, percebes em função do contexto e das pessoas: Krens, Juan Ignacio, o povo basco, seu apreço pela cultura, por aproximar a cidade ao rio e seu caráter industrial, que muito temo que vá se perder porque há certa tendencia a desvirtuar as margens do rio de seu passado industrial... A ponte é uma espécie de âncora oxidada, mas se retiramos a ponte, o jogo muda completamente. Por isso creio que eu estava respondendo à ponte, à dureza das margens do rio, ao seu caráter industrial. (...) (VAN BRUGGEN, 1997, p. 33)

## Átrio como praça

Distante dos grandes centros urbanos, o Guggenheim foi imaginado como objeto de peregrinação turística que, facilitado pela posição próxima ao rio, deveria funcionar como atrativo e ativador de maior dinamismo urbano visando impulsionar a percepção da área como um novo lugar da cidade. Como parte do projeto arquitetônico e de um inteligente plano de *placemarketing*, corrobora para este objetivo a estratégia de amplificar a presença da instituição aproveitando a interação do edifício com esculturas, atraindo visitantes e habitantes locais para um passeio nas suas adjacências. Ao formar uma triangulação [3.19], as obras de arte animam o circuito que conduz o visitante para a *promenade* junto ao rio. Oferecendo as “boas-vindas”, o descontraído *Puppy* [3.20], do artista pop americano Jeff Koons, tornou-se um dos pontos altos para os



3.19. Esquema de triangulação das obras de arte urbanas



3.20. Plataforma de acesso e a obra Puppy



3.21.



3.22. Passeio junto ao rio Nérvion

visitantes e funciona como ícone do museu, compensando a confusa imagem fragmentária e de pouco poder de síntese – porém não menos potente e sedutora – que o edifício oferece quando observado daquele ponto. Descendo em direção à margem por uma suave escadaria adjacente ao edifício, o passeio<sup>78</sup> se desenvolve animado por outras esculturas dispostas ao longo da margem; por uma espécie de passarela que avança sobre o rio e afasta-se do edifício por meio de um espelho d'água<sup>79</sup>, fornecendo, então, o distanciamento necessário para a ampla visualização de sua *fachada-ícone* que se coloca como objeto de espetáculo, no sentido original da palavra. É importante perceber como este circuito de esculturas também torna mais natural o processo de fruição desta parte do edifício, criando um motivo lúdico para a ocupação do espaço no qual a própria fachada do edifício se coloca como uma enorme escultura a ser contemplada [3.21 e 3.22]. Complementarmente, a própria natureza inusitada destas obras, somadas à proximidade incomum de um lugar urbano a uma estrutura como a enorme ponte, ajuda na contextualização do aspecto incomum do objeto arquitetônico na paisagem imediatamente circundante, propiciando uma ambientação de sabor *surrealista* com a qual o edifício se harmoniza [3.23 e 3.24].

---

<sup>78</sup> Parece sugestivo crer que a disposição destas obras respondem a parâmetros de ordem funcional, topológica e, até mesmo lúdica, promovendo um nível persuasivo de atração por meio da interação ativa por parte do público. No caso de *Puppy*, já comentado, fornece uma identidade imagética ao local, uma marca; não à toa é um dos lugares preferidos dos turistas para as fotos que funcionam como testemunho de suas visitas ao museu. A segunda obra do roteiro, *The tall tree & the eye*, do indiano Anish Kapoor, ao mesmo tempo que pouco interfere na visualização do edifício também parece funcionar como um obelisco, demarcando a articulação com a promenade do rio. Por fim, no outro extremo da passarela, quase junto à ponte, a terceira obra do passeio, a grande Aranha de Louise Bourgeois, completa o circuito, atuando de forma ambígua e lúdica, em que as pessoas podem circular ou atravessar, tanto como ponto final do passeio ou enquanto pórtico que faz a conexão com a escada que se dirige a torre do complexo.

<sup>79</sup> Também função de segurança, dificultando o acesso por sua parte mais vulnerável



3.23. Guggenheim e a obra *Mamá*, de Louise Bourgeois



3.24. Vista da Ponte de la Salve “entrando” no edifício

Este circuito, por sua vez, pode prosseguir através da grande escadaria externa ao edifício e que tem continuidade por dentro da torre localizada no extremo do edifício, e que conduz o visitante até a plataforma da ponte. Integrando-a como parte do projeto tanto em nível de diálogo formal<sup>80</sup> quanto como parte da experiência deste passeio, a plataforma da ponte oferece vistas espetaculares da icônica fachada possuindo o vale do Rio Nervion como pano de fundo. Esta

---

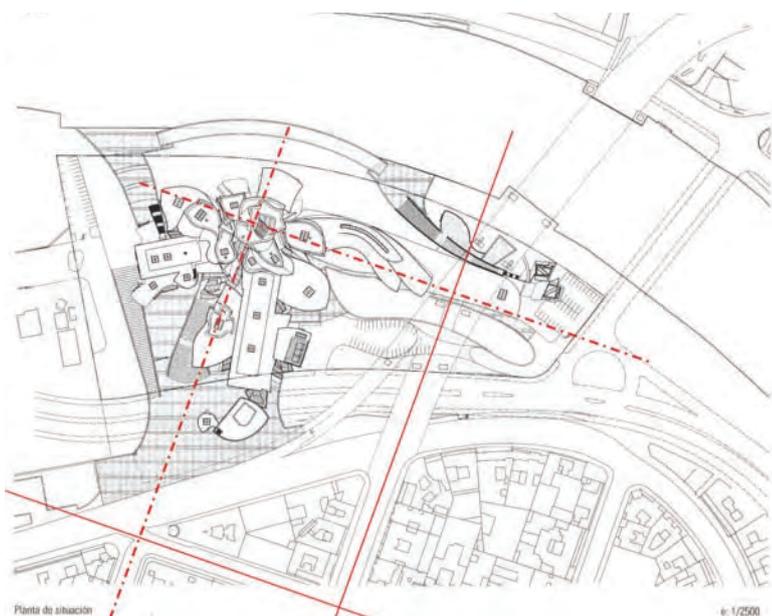
<sup>80</sup> A respeito deste diálogo entre edifício e ponte, Gehry comenta que pensava criar uma ilusão, ao estilo de *Metropolis* de Fritz Lang; em que, visto a partir de determinados pontos, veículos que cruzam a Puente de la Salve pareceriam estar “entrando” no prédio.

conexão com a ponte, também propicia ao visitante realizar uma volta completa em torno do edifício e que ao fim, não deixa de ser uma experiência quase didática que reforça a dialética condição do edifício, parte objeto, parte tecido, e que permite explicar algumas das opções projetuais de Gehry. Visto a partir da ponte entende-se a obsessão de Gehry por um revestimento metálico que cubra indistintamente vedações laterais e cobertura como uma coisa única. Não é somente uma questão de unidade e escala: a partir de certos pontos, como as encostas mais altas que cercam a cidade, a própria ponte (principal acesso da cidade), ou até mesmo a partir de pontos específicos da plataforma do ensanche pode-se ver trechos da cobertura do edifício [3.25].

Obviamente, este circuito fechado de passeio não se coloca como obrigatório; embora insinuado ao visitante, sua descrição visa sobretudo reforçar o entendimento da relação contextual que o edifício procura legar à cidade, que não é, de modo algum, mecânico mas que decorre de seu natural convívio cotidiano com Bilbao e seus moradores.



3.25. Vista a partir da Ponte de la Salve



3.26. O museu e sua relação com a trama do *ensanche*

Se o exterior, portanto, é dotado deste destaque dicotômico, é o interior, através do espaço do átrio, que assume a tarefa de sintetizar, de reunir as duas atitudes formais. Desde os esboços iniciais, Gehry previu para o átrio do Guggenheim a condição de espaço organizador, em torno do qual as atividades do museu deveriam acontecer. Espaço simbólico e sintetizador, ponto de partida para todo o desenvolvimento do projeto, o átrio é, ao mesmo tempo, origem e fim desta obra. Também sua localização se deu por organização topológica. Brotando amorfo com a força expressiva de uma erupção, fica estrategicamente enquadrado ao final da Rua Iparragirre [3.26 e 3.27], que faz a conexão do centro da cidade e desemboca no “pátio de honra” do museu, que se abre para acolher e proteger os visitantes do perturbador movimento da ponte. A partir deste ponto, sedutoras formas revestidas de titânio se dobram em sensuais curvas concavas e convexas que parecem persuadir o visitante para o interior do museu. O acesso ocorre através do incomum percurso de descenso da escadaria [3.28], onde, segundo Rafael Moneo, é demonstrada toda a sensibilidade urbanística de Gehry, que se materializa como uma “inteligente e habilidosa maneira de conseguir que o edifício una literalmente as duas margens do rio” [3.35] e que promove “(...)um brilhante episódio em que o visitante se sente preso pelas ativas massas do edifício, dando lugar a uma experiência não muito diversa daquela que vivemos nos desfiladeiros das montanhas” (MONEO, 2004, p. 303).



3.27. Vista a partir da rua Iparragirre



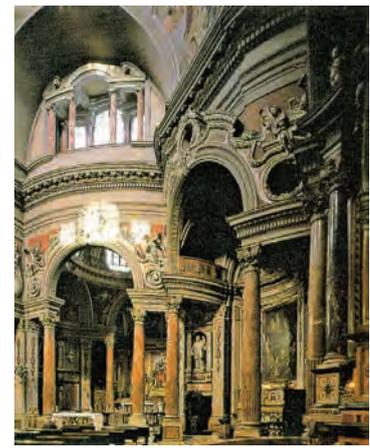
3.28. O “desfiladeiro” de acesso ao museu



3.29. Átrio do Guggenheim



3.30. Capella della Visitazione, Satuário de Valinotto, Carignano. Bernardo Vittone (1738-9)



3.31. Igreja de San Lorenzo, Turim. Guarino Guarini (1668-87)

Uma vez dentro do Guggenheim, o átrio assume por completo sua condição de síntese no qual nem mesmo o mais cético dos visitantes consegue ficar indiferente. Sua verticalidade desconcertante [3.29], comprimindo-se ritimicamente e permitindo a entrada de luz por todos os lados, traz à tona a sempre presente referência de Gehry à arquitetura barroca; em especial, às compressões/dilatações espaciais de Borromini e Guarini e à luz mística que atravessa as cúpulas de Vittone [3.30 e 3.31]. Articulador dos espaços expositivos, este vazio, também pode ser entendido no âmbito do desenvolvimento de um antigo recurso utilizado por Gehry. Partindo das naturezas mortas de Morandi [3.32], nas suas obras dos anos 80, como a casa de hóspedes Winton, o interstício era uma estratégia que garantia a reunião, como num campo de forças, das distintas formas escultóricas (VAN BRUGGEN, 1997, p. 60). Em Bilbao esta estratégia passa a adquirir outra dimensão [3.33]. O átrio não apenas reúne “organismos remotos” mas também unifica e impregna o desenho do edifício com uma carga de energia expansiva, “que não apenas ascende, mas que empurra para os lados, gerando a curva hemicíclica das salas” (ARESO, 2003, p. 48) que se voltam para o átrio [3.35]. Mais uma vez, a analogia orgânica é evidente.



3.32. Natureza Morta. Giorgio Morandi (1951)

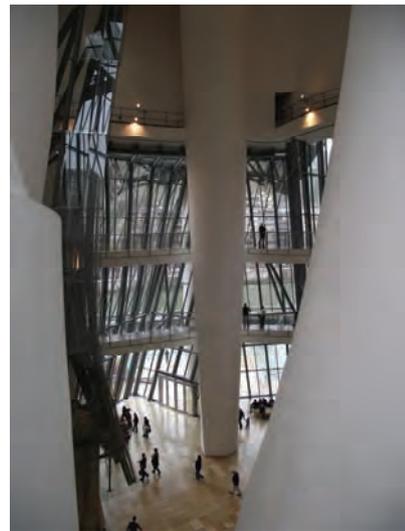


3.33. Limites do átrio como formas independentes

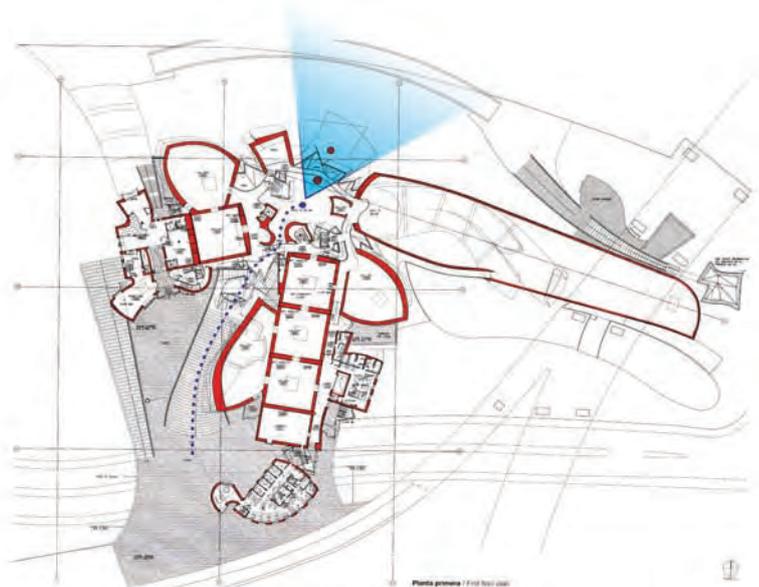
Daí decorre o funcionamento básico do museu; bastante simples, até mesmo prosaico. Sem um circuito estruturado, o visitante circula livremente pelas exposições, simplesmente entrando e saindo de galerias dispostas como capelas, como uma *collage* de fragmentos de estruturas arquitetônicas ao redor do átrio [3.34], que lembra, em alguma medida a planta de Michelangelo para *San Giovanni dei Fiorentini*. Essa totalidade de distintas galerias

procura atender à diversidade das necessidades museológicas, combinando desde espaços de formas livres, para os suportes menos convencionais da arte contemporânea – com destaque para a enorme galeria Pez, no térreo, capaz de abrigar as obras de grande escala de Richard Serra –, aos espaços mais convencionais, de salas *en suite*, em geral destinados ao tradicional suporte das telas [3.36 a 3.38].

Sobrepostos, estes espaços são articulados por simples escadas e elevadores também dispostos ao redor do átrio que ocasionam, especificamente no térreo, uma dificuldade da legibilidade espacial; ao colocarem-se como anteparos protetores, acabam por esconder o acesso às galerias. Nos pavimentos superiores, ocorre o oposto. A circulação por meio de passarelas que parecem flutuar sobre o átrio, separam de modo quase didático os acessos às galerias das circulações verticais. Embora a referência a ser perseguida fosse a sede nova-iorquina da Fundação Guggenheim de autoria de Wright, a solução aqui parece, em grande medida, próxima aos modelos da arquitetura comercial com a qual Gehry trabalhou alguns anos antes. Poder-se-ia dizer que, como museu, o edifício ficava devendo uma articulação vertical mais convincente, capaz de gerar um passeio arquitetônico mais ambicioso e até mesmo mais confortável; se, por um lado a solução pode ser encarada como um gesto simplificador diante da imagem (não raramente salientada como) confusa do átrio, conferida por suas formas torcidas, por outro pode-se evidenciar a fragilidade, que se expressa de forma dramática nos cortes do edifício, onde fica patente a condição epidérmica das vedações [3.39].



3.34. Passarelas que circundam o átrio



3.35. Progressão de acesso conduz o visitante ao contato com a paisagem exterior



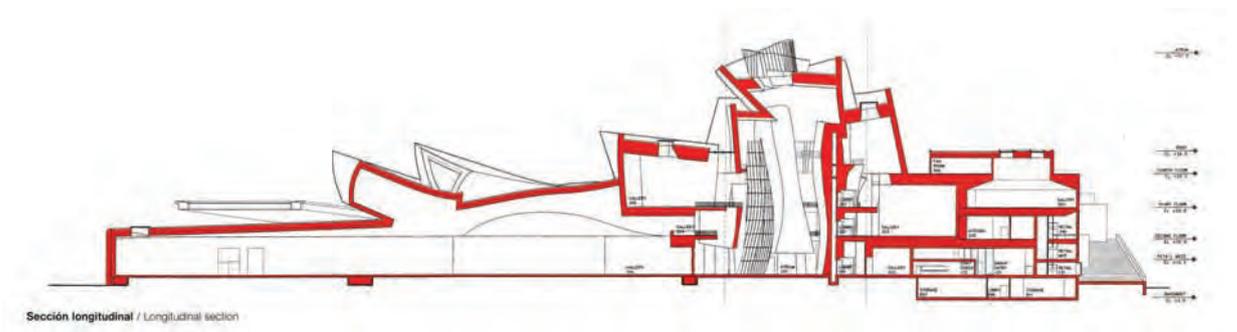
3.36. Sala Pez



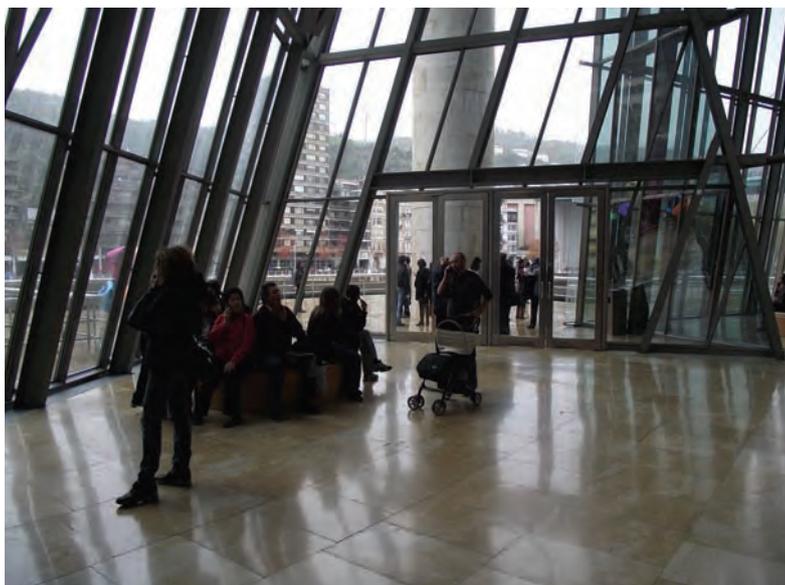
3.37. Vista de um dos espaços *en suite*



3.38. Galeria em forma de folha



3.39. Planos horizontais evidenciam a solução *epidérmica* das vedações exteriores



3.40. Átrio e relação com exterior



3.41. Átrio como espaço de reunião

Tudo isso seria realmente relevante não fosse a própria condição do átrio como um espaço congregador que, ao assumir a postura de um novo *lugar* da cidade basca, tornou-se até mesmo mais importante que os recintos das galerias. Neste sentido, é significativo acrescentar que o esquema espacial do átrio, como espaço de passagem obrigatório, é o responsável por essa espécie de *vitalidade intra-urbana* que, ao modo de uma praça [3.40 e 3.41], se alimenta da própria movimentação dos visitantes e, não surpreendentemente, tanto torna possível o bom e quase convencional funcionamento das galerias, quanto acolhe, por sua propriedade para ser isolado e pelo caráter informal da arquitetura de Gehry, eventos de natureza alheia à finalidade do museu e que se tornaram tão comuns nas últimas décadas como jantares, festas, shows, apresentações performáticas, e, até mesmo, lançamento de produtos e serviços [3.42]. Auxiliando na percepção de equipamentos culturais como novos lugares das cidades atuais, como já afirmado anteriormente, estes eventos buscam se contaminar da própria fama do lugar, o que evidencia a própria condição do Guggenheim em termos de um “lugar da aura” (CASTELLO, 2007).



3.42. Evento noturno no átrio do museu



3.43. Átrio e as formas inconfundíveis de Gehry



3.44. Aberturas zenitais do átrio

### **Inversão cenográfica**

Embora grande parte do vigor do átrio provenha desta estratégia espacial um tanto simplista e do caráter despojado de suas formas, pode-se dizer, por outro lado, que esta apresenta um significado ambíguo, que confere ao mesmo tempo, por meio de sua completa excepcionalidade escultórica, um outro tipo de vitalidade a este espaço. Neste ambiente, afirma Joan Ockman, “A aura da Arquitetura – com A maiúsculo – é total; não há ato de desaparecimento por parte do autor<sup>81</sup>” (OCKMAN, 2004, p. 231). De fato, é uma presença que parece não fornecer margem alguma ao visitante e, tomando emprestadas as palavras de Krens – ao expressar suas pretensões para aquele que seria o coração do edifício – podemos afirmar inequivocamente: aqui, Gehry é o grande artista e esta é a sua escultura (VAN BRUGGEN, 1997, p. 116) [3.43 e 3.44]. Trata-se, tomadas as devidas proporções, de um procedimento que, repercutindo de dois modos não totalmente desconexos, visa dotar o átrio de um caráter coletivo por meio de um expediente “animista” – possuindo, inclusive em alguma medida, parentesco com a abordagem de Le Corbusier em Ronchamp – e que ao fim, por sua natureza enquanto arbítrio individual do mito do “arquiteto-criador”, não estaria muito distante das características originárias da estética do sublime.

Para aclarar o primeiro modo é preciso, antes de tudo, lembrar que Gehry recorreu à Catedral de Notre Dame de Paris para justificar o virtuosismo formal de sua obra, como exemplo de edifício escultórico excepcional que confere vitalidade e transmite energia ao espaço circundante. Nesse sentido, algo semelhante ocorre no átrio: dotado de força escultórica telúrica, este espaço absorveria de suas próprias formas, contenedoras de uma arrebatadora sensualidade, energia suficiente para animá-lo coletivamente, e que ocorre, de modo pragmático, através do puro encantamento dos visitantes: o chamado – não sem um fundo de chacota – de *wow-factor*<sup>82</sup>. Mas

<sup>81</sup> Ockman continua: “Alguém poderia em parte esperar encontrá-lo [Gehry] manejando cordas atrás de uma cortina de veludo (...) neste altíssimo espaço, orquestrando seus efeitos como o Mágico de Oz. Diferentemente do Beaubourg, as desordenadamente confusas articulações da infra-estrutura de aço cortada sob medida (...) são aqui ‘magicamente’ ocultas interna e externamente pelo revestimento de metal e pedra calcária, criando uma ilusão de totalidade orgânica, literalmente a todo custo.” (OCKMAN, 2004, p. 231)

<sup>82</sup> Numa tradução livre, “fator-uau”; em referência à expressão verbal de surpresa, deleite, encantamento típico da língua inglesa e que se incorporou no português como um estrangeirismo.

ainda, corroborando para este sentimento de encantamento, encontra-se, enquanto significação “programada”, a noção amplamente difundida e aceita no senso comum – e não menos perseguida por Gehry, como afirmou Rafael Moneo – de que suas obras sejam apreciadas não como simples edifícios mas através do status elevado de uma *obra-de-arte*.

Não à toa, a obra de Gehry deu margem a uma “hipertrofia de metáforas” (RAMIREZ *apud* OCKMAN, 2004, p. 231), as quais são, em grande parte, afins à poética do sublime. Surgem aí, menções à obra de Umberto Boccioni, *O Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço* (VAN BRUGGEN, 1997, p. 113) [3.45 e 3.46]. Nesse sentido, enquanto desenvolvimento da pesquisa formal que se iniciara alguns anos antes com o Museu Vitra (MONEO, 2004, p. 299), o átrio do Guggenheim sintetiza a indiferença do arquiteto quanto à noção de interior e exterior (em que tudo é modelado simultaneamente) através do qual – também de modo não muito distinto do gesto primitivo de Le Corbusier em Ronchamp, excetuado o aspecto dramático do exemplo do mestre franco-suíço – pretende mostrar-nos “a possibilidade de construir uma realidade em que o exterior, apropriando-se do movimento, e o interior, insistindo na continuidade e na unidade, sejam o reflexo de uma só coisa: um espaço indefinido e fluído” (MONEO, 2004, p. 301) que, ao fim e ao cabo, remete, numa perspectiva ideal pleiteada em muitos movimentos de vanguarda – em especial no Futurismo, à integração não apenas formal como também espacial com o ambiente circundante.



3.45. Coroamento do átrio do Guggenheim Bilbao



3.46. Desenvolvimento de uma garrafa no espaço. Umberto Boccioni (1912)



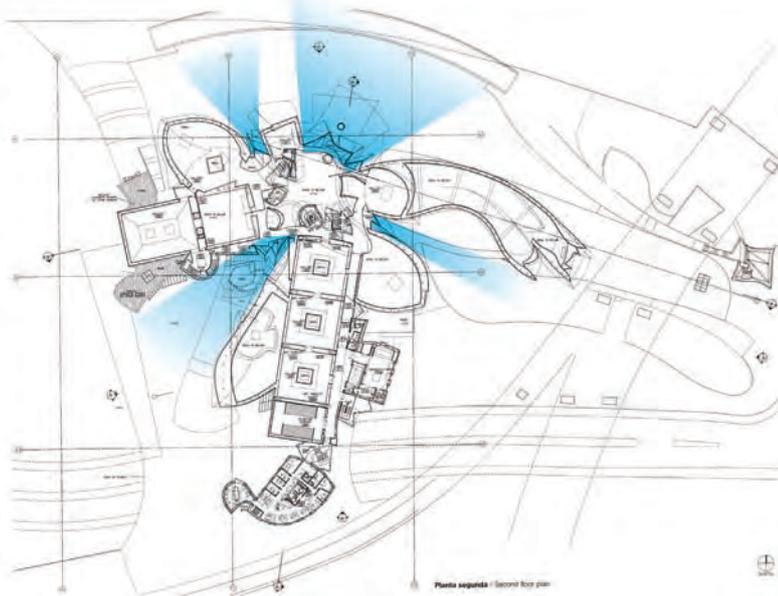
3.47. Quadro de *Metropolis*, de Fritz Lang (1927)

Entretanto, tão importante quanto, é a referência ao ateliê de Brancusi, na medida que atraia o interesse explícito de Gehry pela alusão à idéia de cidade ideal. Em suas palavras, o átrio “iniciou como um lugar para pendurar obras de arte e evoluiu até se converter em outra coisa... é como uma cidade metafórica, uma cidade metafórica que jamais poderia se construir” (GUTTERMAN, 1997, p. 26; entrevista à Guggenheim Magazine). As associações aí implícitas são, obviamente, as propostas visionárias da *Cittá Nuova*, de Sant’Elia, e as imagens, já mencionadas de *Metropolis*, de Fritz Lang (VAN BRUGGEN, 1997, p. 121) [3.47]. Embora relacionado, parece mais pertinente – em especial para nossa pesquisa – a conexão com a idéia da *Stadtkrone* expressionista: tanto pelo idealizado monumento cristalino, representante das elevadas aspirações do expressionismo enquanto símbolo de valores coletivos, quanto pelo lado prático “que comunicava com o povo em um nível emotivo”.

Essa conexão com *Coroa da Cidade* assume outro patamar quando se considera, como aponta Moneo, o Guggenheim de Gehry como uma reafirmação da crença – até então perdida – na capacidade da arquitetura assumir a “condição de forma simbólica” das pretensões de uma comunidade. Cristalizada não apenas na sua proeminente condição externa de objeto frente ao tecido da cidade, mas sobretudo através da realização, a partir do interior, de uma inversão cenográfica que transforma a própria cidade como tema do espetáculo: a partir do átrio catedralício pode-se desfrutar

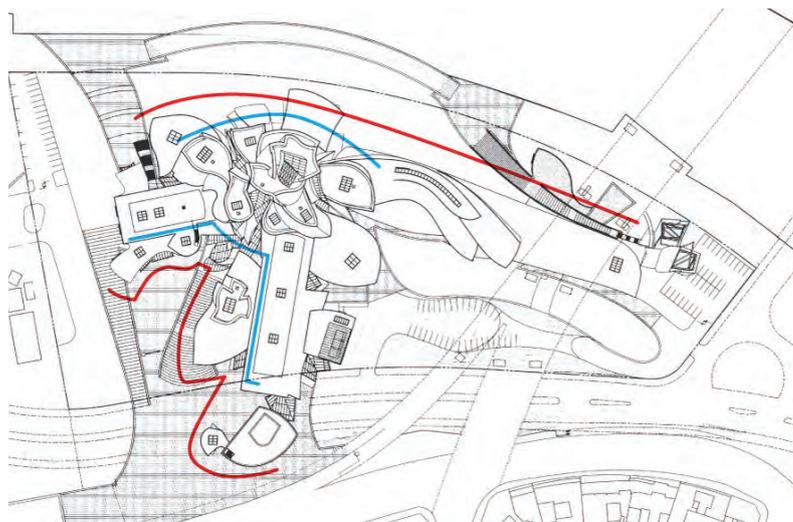
espetaculares vistas que fazem do Guggenheim um elemento que simbolicamente sintetiza e reconecta toda a cidade, consagrando-o, de fato, “como o novo coração, o centro de gravidade de uma Bilbao renovada” (MONEO, 2004, p. 302, 303) [3.48].

Também é relevante salientar o paralelo com o sentimento de “otimismo”, implícito no programa expressionista e simbolizado de forma quase mística na transparência do vidro e que também aqui se coloca intimamente ligado à sua condição de símbolo comunitário. Se no expressionismo não se tratava de um material completamente novo – já estava presente na referência ideal, a catedral gótica – o uso revolucionário que dele seria feito o colocaria num novo patamar; obviamente destituído deste misticismo, em Bilbao, as chapas de titânio que envolvem e animam sua estrutura assumem a caracterização deste sentimento: seu brilho difuso e metamórfico – tão ou mais sensual que os expressionistas imaginavam conferir ao uso do vidro colorido –, e o frescor de um material verdadeiramente novo corroboram para que o Guggenheim se mantenha como um símbolo otimista no futuro de sua cidade<sup>83</sup>. Ainda que para alguns – não menos relevante – trate-se apenas de um caráter festivo que visa acentuar a própria espetacularidade da obra.

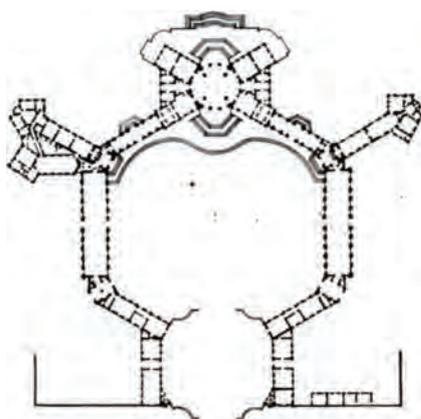


3.48. Aberturas intersticiais conectam obra e cidade

<sup>83</sup> “(...) o edifício de Gehry, ao estar presente na cidade, uma vez que se converteu no umbigo do rio, professa otimismo como se pretendesse manter presente nos olhos dos cidadãos a urgência das novas metas que Bilbao persegue. Assim se explicam os brilhos de titânio que fazem do edifício uma chama perpétua. (MONEO, 2004, p. 302)



3.49. Diferença entre a área de acesso e a "fachada" do rio



3.50. Planta baixa do Palácio Stupinigi, Turim. Filippo Juvarra (1729-33)



3.51. Palácio Stupinigi, vista do exterior



3.52. Grande salão do Palácio Stupinigi

Tal sentimento coletivo e democrático que esta obra almeja compartilhar não deixa de soar ao menos curioso, quando se percebe a simultânea semelhança do edifício com o arquétipo do palácio barroco; em especial o Palácio de Stupinigi, de Filippo Juvarra [3.50 a 3.52]. Evidentemente, o que parece importante é considerar a condição programática e disciplinar desta alusão: sua reflexão como monumento enquanto tal; sua posição na borda de um tecido urbano de escala doméstica; a “fachada” profunda de seu pátio de honra que recebe os visitantes; a fachada *quase* plana que se relaciona com a *natureza*, o “salão” que atua como um elo nesta relação e, especificamente em Stupinigi<sup>84</sup>, a natureza das articulações espaciais [3.49].

Tampouco deixa de ser paradoxal que se possa considerar, enquanto resgate da idéia de fachada, uma das faces do edifício que “inaugurou” a chamada arquitetura icônica e que freqüentemente é caracterizado pelo virtuosismo escultórico. Mais paradoxal ainda é que este lado, que tende ao plano e contém sua “imagem-síntese” mundialmente conhecida, seja, em alguma medida, tributário dos procedimentos encontrados na obra de seu amigo Claes Oldenburg e que também utilize o escalonamento como recurso ordenador das formas, um expediente formal bastante comum na obra de Gehry

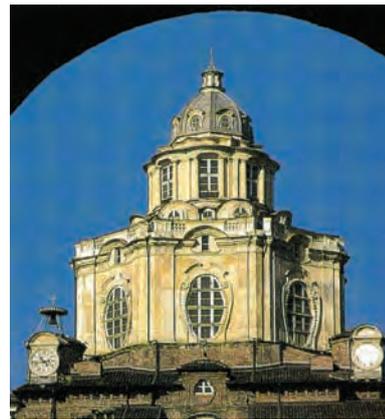
<sup>84</sup> Neste sentido, cabe lembrar as colocações de Argan a respeito das inovações de Stupinigi, o qual se constituiu em “(...) uma das primeiras construções abertas, de planta livre (...)”. No salão central, “A amplitude das janelas tende a reduzir ao mínimo, quase a eliminar, a distinção entre espaço interior e espaço exterior, criando uma comunicação contínua.” (ARGAN, 1973, p. 131-132)

(restaurante em Kobe [3.7], por exemplo) mas que tem seus precedentes – mais próximos – no expressionismo. Como atesta o pavilhão das indústrias do aço de Bruno Taut, um edifício que tinha uma ênfase claramente volumétrica [3.53].

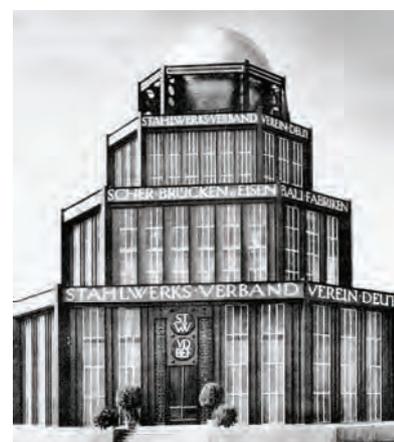
Evidentemente, tudo isto só tem relevância enquanto soluções programaticamente consistentes; por este lado, sabe-se que Gehry pretendia que sua obra possuisse uma postura contundente com a margem do rio, e que – recordemos – tinha de “fazer frente” com as demais instituições balneárias localizadas no curso d’água (Prefeitura, Universidade de Deusto, etc.); talvez por isso o motivo do pórtico junto à transparência “central”: por mais que não seja uma fachada simétrica de fato, pode-se dizer que existe uma ênfase de centralidade nesta face que remete a uma solução tripartite com presença da transparência entre duas partes opacas.

Contudo, não deixa de ser significativo que toda esta hipertrofia de metáforas e referências que possibilitaria uma dimensão significativa de caráter mais coletivo – compreendendo, por via indireta, tanto arquitetos como Tatlin, Mendelsohn, Aalto, etc. quanto ambiências diversas como os espaços piranesianos ou das catedrais góticas – fique num “segundo plano diante da força que o edifício possui como pura sensação” (MONEO, 2004, p. 305) e acabe por demonstrar aquilo que o Guggenheim apresenta de mais frágil. Tal dimensão sensacionalista somente se tornou possível pela noção de arbitrariedade das formas arquitetônicas que Gehry adquiriu, mas o que antes era uma atitude arbitrária que transformava *objets trouvés* em elementos surpreendentes de sua arquitetura, a partir dos anos 90, passou a abandonar os objetos reconhecíveis e se reduziu a uma exclusiva e previsível linguagem individual. Considerando que para Gehry, a curva seria uma espécie de retorno ao ornamento, esta frágil condição de sua obra fica patente nas clarabóias que brotam da “proa do navio”, que teriam o poder de aludir – ao menos para Gehry – ao edifício-referência, o *Sydney Opera House*.

Diferentemente da Fundação Iberê Camargo, como veremos mais adiante, onde o sabor expressionista provém de uma collage de fragmentos de dupla função (programático e simbólico), as idiossincráticas curvas de Bilbao acabam não diferindo muito da



3.53. Cúpula da igreja de San Lorenzo, Turim. Guarino Guarini (1668-87)



3.54. Pavilhão das indústrias de aço na Feira da Construção, Leipzig. Bruno Taut e Franz Hoffmann (1913)



3.55. Peter B. Lewis Building, Cleveland (1999-2002)



3.56. Richard B. Fischer Center for the performing arts, Annandale-on-Hudson, Nova York (2003)



3.57. Walt Disney Concert Hall, Los Angeles (

atitude dos arquitetos e artistas do *Art Nouveau*<sup>85</sup> e acabam por atestas o mais puro inflacionamento das formas arquitetônicas por meio de um virtuosismo gestual. Neste sentido, convém lembrar a oposição estabelecida pelo crítico vienense do início do século XX, Karl Kraus, e que remete às críticas de Loos à Arte Nova:

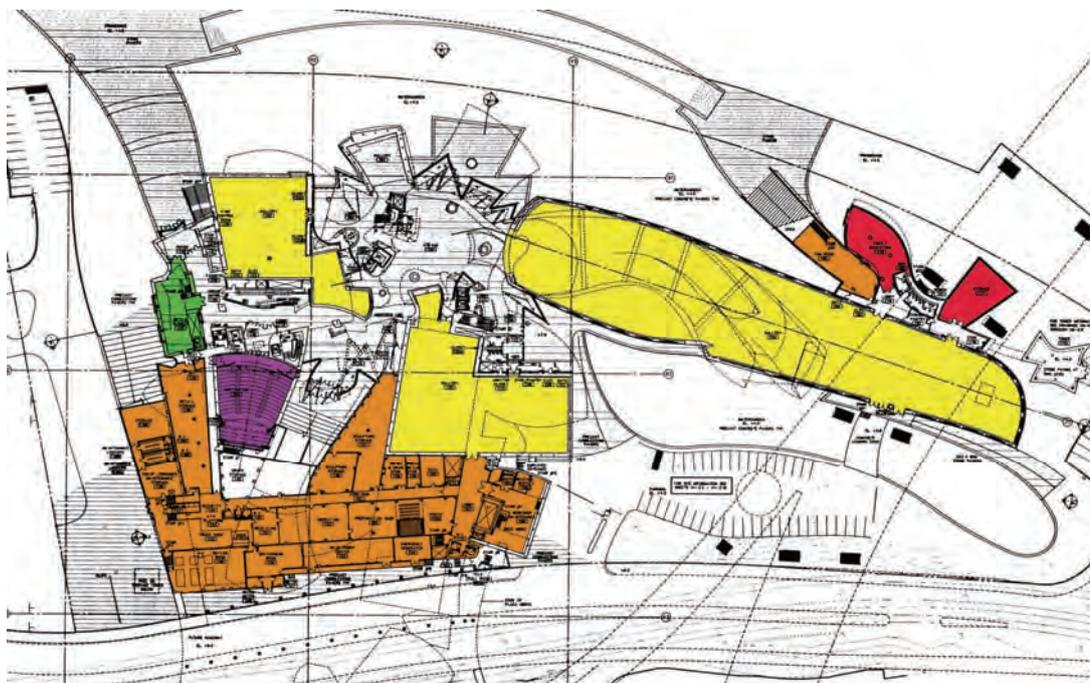
Adolf Loos e eu – ele literalmente e eu lingüisticamente – não temos feito outra coisa que mostrar que existe uma distinção entre uma urna e um penico e que é sobretudo esta distinção a que provê à cultura uma margem de manobra [*Spielraum*]. Os outros, os positivos, se dividem entre os que utilizam a urna como penico e os que usam o penico como uma urna. (KRAUS apud FOSTER, 2004, p. 16)

Como explica Hal Foster, os artistas da *Art Nouveau* eram os que utilizavam a “urna como penico”: “(...) queriam infundir arte (a urna) no objeto utilitário (o penico)” (FOSTER, 2004, p. 17). Não muito diferente é a atitude de Gehry, como vemos em outras obras suas pós-Bilbao, que parece carecer desta distinção a que se refere Kraus e que possibilita à cultura uma “margem de manobra”, ou dito de outra forma: capaz de conferir autonomia necessária. Mas diferente da situação da Arte Nova que, enquanto estilo, enfrentava uma problemática de alcance coletivo – a ameaça da perda dos valores tradicionais frente à “ameaça” da industrialização – o individualismo caligráfico de Gehry – assim como de muitos outros arquitetos contemporâneos – parece não contemplar o desafio atual de uma reconquista do significado público em arquitetura. Não por acaso, Gehry viu-se prisioneiro de sua própria sintaxe, como reclamou, em mais de uma oportunidade, de estar excessivamente condicionado por forças externas que ambicionavam mais e mais obras “Gehry” nas mais distintas situações ao redor do globo. Este é o preço do sucesso do edifício mais conhecido de nossa era: o que poderia ser uma experiência singular e relativamente apropriada para uma situação e cidade singulares se vê, em parte, eclipsada pelas sombras de seus descendentes [3.55 a 3.57].

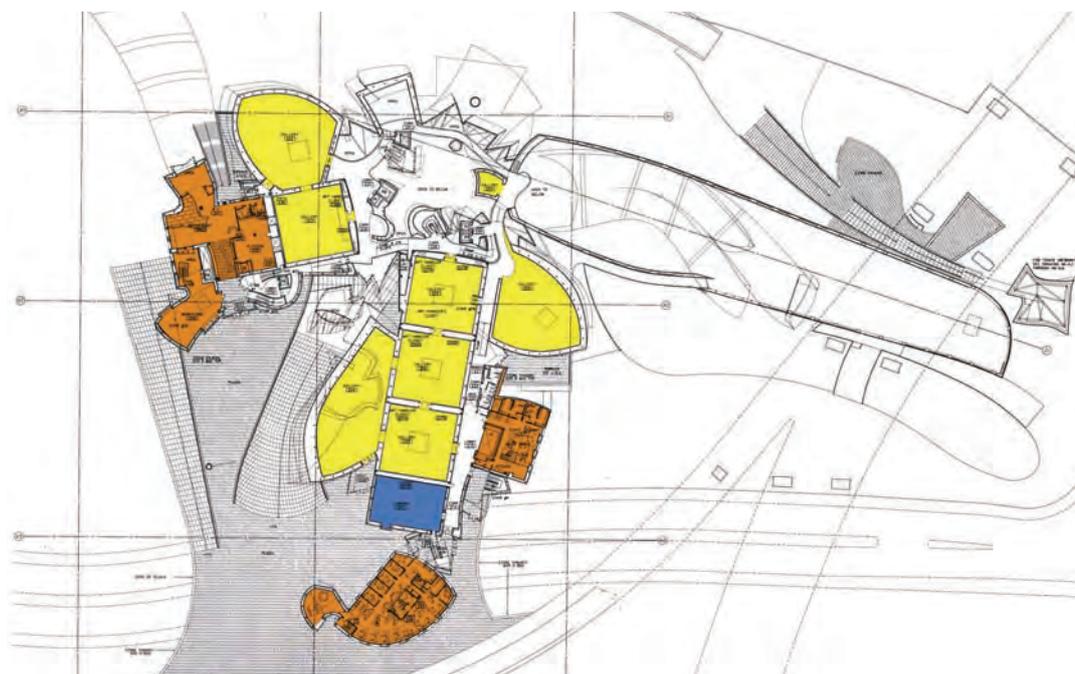
---

<sup>85</sup> Entretanto, cabe lembrar que a chamada Arte Nova, enquanto estilo, obteve significado coletivo, em grande parte, porque a problemática a que se propunha enfrentar,

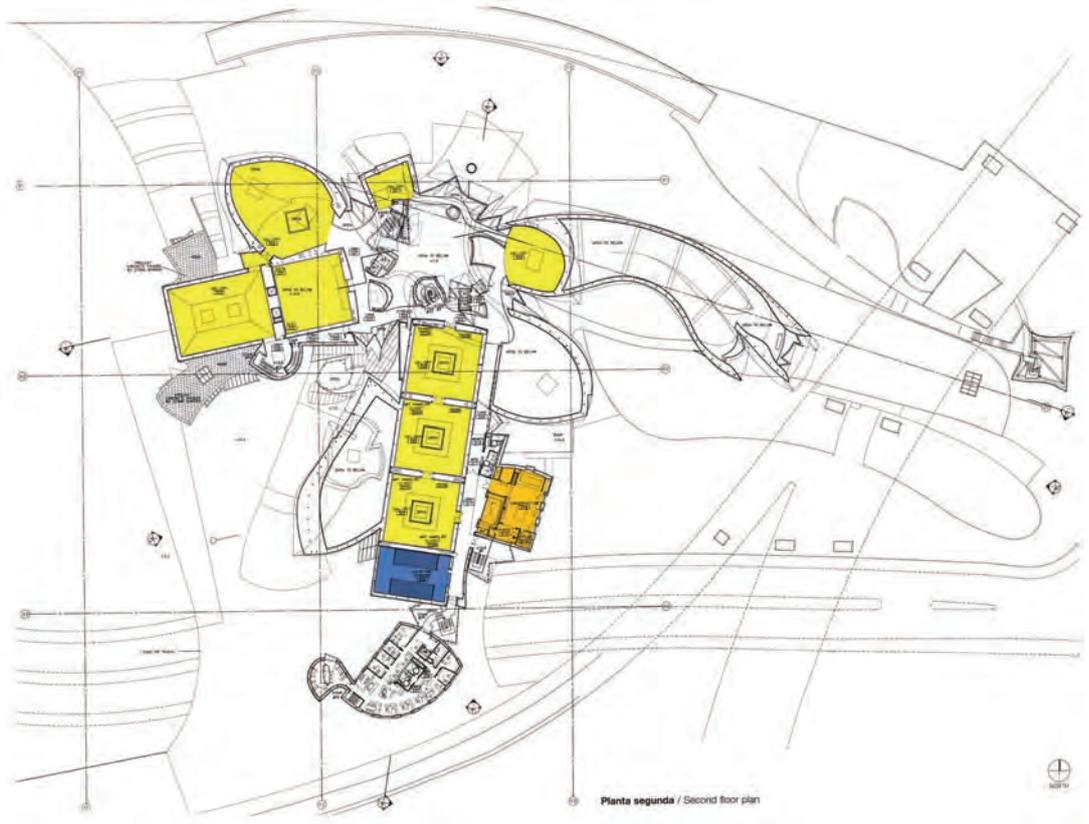
- |                                                                                   |                                      |                                                                                   |                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
|  | EXPOSIÇÃO                            |  | ACERVO/ÁREA TÉCNICA |
|  | LOJA                                 |  | ADMINISTRAÇÃO       |
|  | BAR/ RESTAURANTE                     |  | BIBLIOTECA          |
|  | RECEPÇÃO/ GUARDA-VOLUMES/ BILHETERIA |  | ÁREA VIP            |
|  | AUDITÓRIO                            |                                                                                   |                     |



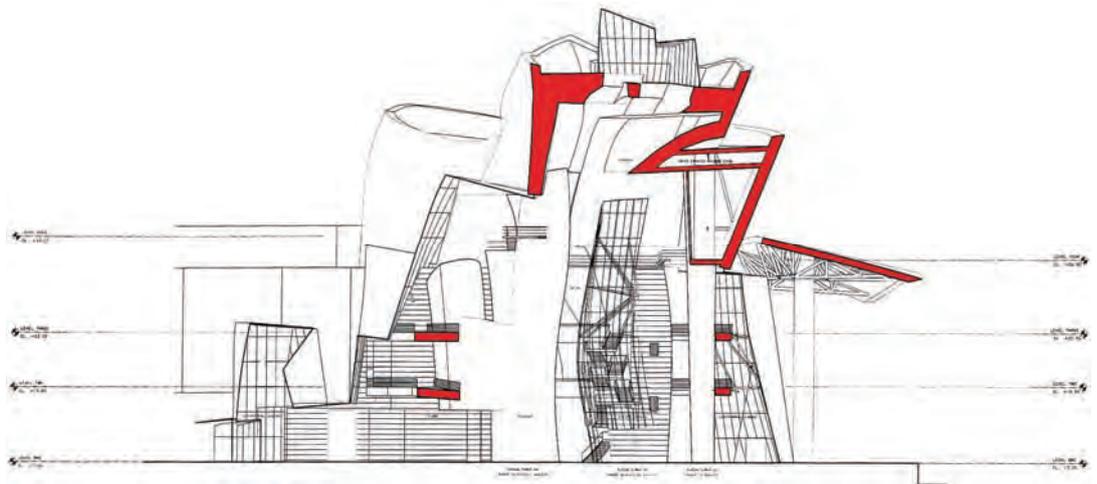
3.58. Planta baixa do térreo (nível do rio)



3.59. Planta baixa 2º pav.



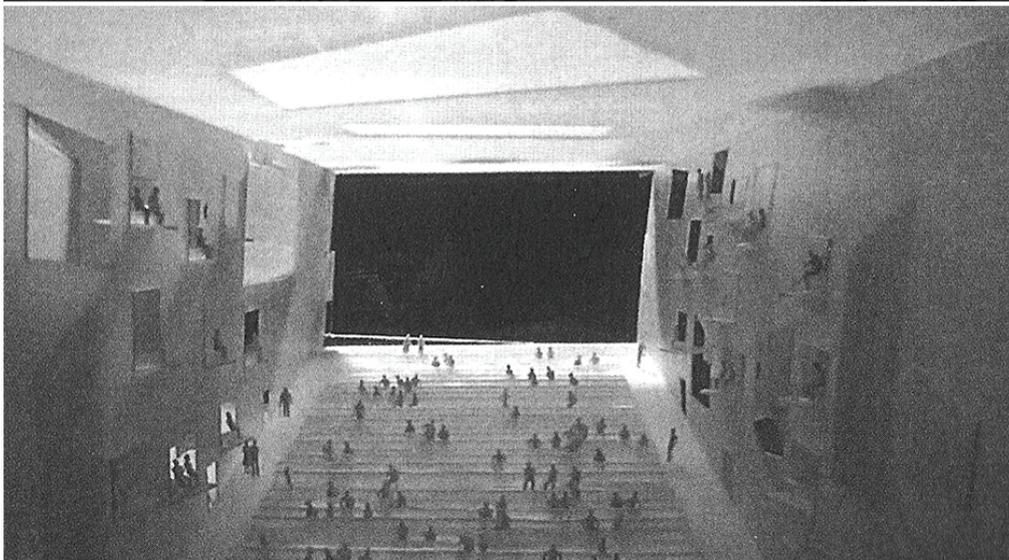
3.60. Planta baixa 3º pav.



3.61. Corte setorial do átrio







3.66. Composição com quadro de 2001: uma odisseia no espaço de Stanley Kubrick e vista da maquete da Casa da Música

### 3.2. Casa da Música; Rem Koolhaas/OMA (1991-1997)

Como fazer um edifício sério na era dos ícones?

Como fazer um edifício público (...) na era do mercado?

Um edifício sem nostalgia, nem mesmo para arquitetura moderna?

Um edifício europeu para um sítio português?

OMA,

introdução do livreto produzido para o concurso da Casa da Música.

A Casa da Música do Porto foi imaginada para assinalar o ano de 2001, quando a cidade do norte de Portugal, em conjunto com a holandesa Rotterdam, ocupou o posto de Capital Europeia da Cultura. Foi então a partir da confirmação da escolha do Porto que se aventou que o evento constituisse uma oportunidade para a recuperação e melhoria dos espaços públicos, assim como para a construção de um edifício emblemático, integrante de uma rede de equipamentos culturais em escala metropolitana, que fosse capaz de solucionar simultaneamente duas carências da cidade no âmbito musical: prover uma sede adequada para a Orquestra Sinfônica do Porto e possibilitar o incremento da então escassa promoção de concertos do circuito internacional, procurando recuperar o espírito da notável atividade musical que tomou conta da cidade na virada do século XIX para o século XX, período em que se notabilizou como referência nacional, superando, inclusive, a capital – e eterna rival – Lisboa.

Primeiro edifício construído em Portugal exclusivamente dedicado à música, a iniciativa visava atingir objetivos auspiciosos que não se restringiam apenas à música erudita, procurando desenvolver – sob o mote a “Casa de todas músicas” – uma cultura musical, ampla e democrática, que busca abarcar os diferentes tipos de música não apenas como espaço de apresentação e divulgação, mas como local de aperfeiçoamento, produção, formação e educação artística, tanto no âmbito profissional, quanto no domínio da população em geral. Contudo, todas estas boas intenções não fizeram com que a Casa escapasse de todo tipo de polémica que usualmente cercam obras e iniciativas como esta. É fato que o processo de concepção e execução da Casa da Música foi especialmente conturbado. Desde os debates iniciais sobre o local para a implantação do equipamento – inicialmente, imaginava-se que um teatro existente pudesse ser convertido para se tornar a

sede da Orquestra –, passando pelo criticado cronograma de execução de projetos e obras e, por fim, o crescimento vertiginoso do custo do empreendimento acabaram por introduzir uma espécie de frisson constante, provocado – não raramente – pelas disputas políticas e que acabaram por incrementar ainda mais a expectativa por sua conclusão.

Mas foram motivos de ordem claramente mais subjetivo e freqüentemente ligados às polêmicas envolvendo edifícios icônicos que provocaram tanto desconforto quanto excitação na recepção ao projeto quando este tornou-se público, à ocasião da publicação do resultado do controverso concurso de propostas para o novo edifício: a sua própria aparência pouco comum e a autoria por um arquiteto estrangeiro – no caso, o holandês Rem Koolhaas. Muito embora o crítico português Nuno Grande observa que este tipo de controvérsia não seja uma particularidade do Porto, a cidade tem sido palco de episódios semelhantes que ajudaram para a sua conformação ao longo dos últimos séculos ao se deparar com obras de considerável impacto urbano que “foram vistas, no seu tempo, como ‘estranhas’ à cidade (aqui também no sentido de ‘exteriores’ ou ‘exrangeiras’) (...)” e que acabaram por constituir, ao longo de sua história, “‘sinais estranhos’ de um incompleto desejo de cosmopolitismo” (GRANDE, 2005, p. 128). Obras estas, podemos dizer, obtiveram excepcional impacto no imaginário que ronda a cidade como podem atestar, entre outros exemplos, dois dos símbolos mais conhecidos do Porto, a Torre dos Clérigos [3.67] construída entre 1735 e 1763 pelo toscano Nicolau Nasoni – “visto na época como demasiado ‘fantasioso’ para o contexto cultural portuense” (GRANDE, 2005, p. 128) e a fantástica ponte sobre o Douro que Eiffel construiu sob os preceitos da Engenharia do Ferro [3.68].

Pode-se dizer que é freqüente a menção da posição de Rem Koolhaas como o arquiteto mais influente deste início de século. Não raro, o peso de sua influência nestes últimos 25 anos tem sido comparado ao papel de liderança de Le Corbusier no ambiente da arquitetura moderna ou com o impacto que figuras como Aldo Rossi e Robert Venturi exerceram durante a revisão pós-moderna; expoentes que, além de arquitetos, eram também escritores, e que, como Koolhaas, depositavam na escrita os fundamentos e a defesa de suas idéias e obras. Talvez seja pela vontade em uma demonstração



3.67. Torre dos Clérigos, Porto. Nicolau Nasoni (1735-63)



3.68. Ponte Maria Pia, Porto. Eng. Théophile Seyrig e Gustave Eiffel (1875-77)

prática da eficácia de suas idéias, a razão pela qual se explica o fato de seus edifícios – não raramente – carecerem de um aspecto mais “arquitetônico”, decorrência da semelhança com os diagramas/conceitos que estão na origem de suas obras e que parecem transplantados mecanicamente à escala de um edifício; por outro lado, isto pode ser a explicação para a proeza de seus edifícios serem tão potentes. Um fato que não deixa de possuir especial interesse para nós por sua proximidade à idéia de ícone.

Outro motivo possível para esta visão sintética e “diagramática” da arquitetura talvez também tenha origem na sua precoce atuação como jornalista e roteirista de cinema, consistindo atividades que, de alguma forma, nunca foram abandonadas e continuamente seguem impregnando sua prática arquitetônica como veremos mais adiante. Complementar para o entendimento de sua obra, não podemos deixar de mencionar a extensa experiência de Koolhaas, durante seus anos de formação, com importantes personalidades do cenário arquitetônico. Depois de se formar na Architectural Association de Londres no início dos anos 70, que àquela época estava dominada pelas idéias do Archigram, o arquiteto holandês desembarcou no vívido ambiente da Escola de Arquitetura de Cornell, em Nova York, onde predominava a polarização entre Oswald Mathias Ungers e Colin Rowe. Como veremos mais adiante, a pesquisa de Rowe acabaria por impactar de forma muito particular o projeto da Casa da Música, mas serão as idéias de Ungers que naquele momento cativaram Koolhaas, de quem adquiriu um especial interesse pela forma urbana consciente do conceito de tipo, bastante em voga naquele período, mas que tampouco renegava a importância do Movimento Moderno.

Entretanto, será a própria cidade de Nova York, mais propriamente a arquitetura da cidade no primeiro terço do século XX, que fornecerá os parâmetros teóricos para sua obra arquitetônica. Magistralmente reunidos na publicação *Delirious New York* (DNY), de 1978 – que carrega a oportuna qualificação de um “manifesto retroativo” por sua dupla qualidade enquanto manifesto e interpretação urbana –, Koolhaas advoga a favor das virtudes urbanas da cidade norte-americana que, construída sob a pressão de um capitalismo desenfreado, refletiria o paradigma da *cultura da congestão*, constituindo, em sua opinião, a verdadeira expressão da

cidade moderna. Mais especificamente, a tarefa de *Delirious New York*, adverte Moneo,

é mostrar-nos quais são os resultados formais quando se perde o respeito às linguagens e normas convencionais e se atende tão apenas às autênticas forças que modelam o mundo moderno: tecnologia e economia. (MONEO, 2004, p. 310)

Koolhaas enxerga nesta Nova York delirante e surreal as bases para reivindicar o resgate da modernidade. Contudo, não mais pela então criticada via hegemônica da racionalidade e objetividade do movimento moderno, mas exatamente pela sua outra face: “seu populismo, sua vulgaridade e seu hedonismo” (KOOLHAAS apud CORTÉS, 2006, p. 10).

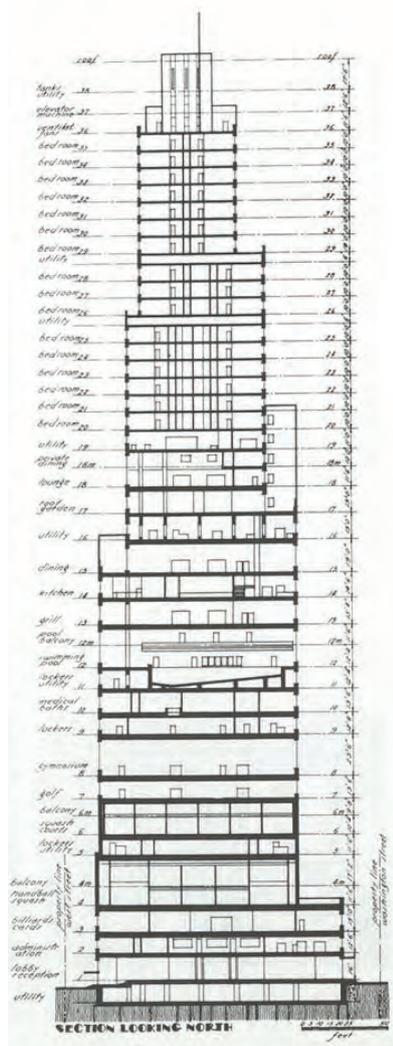
O populismo comparece na sua busca pela compreensão do impacto que a cultura de massas ocasionou na arquitetura e na cidade do século XX. Por isso, a razão de sua admiração pelos construtivistas russos: distante de seus ideais utópicos, mas concentrada na ênfase que conferiam à cultura de massa e no caráter programático do “condensador social”, imaginado como um tipo potencial para o arranha-céu de Manhattan. Vulgaridade e hedonismo, contrapostos ao intelectualismo e à pureza da utopia racionalista, estariam paradoxalmente expressas no pragmatismo e hiper-utilitarismo do arranha-céu norte-americano, peça-chave do manhattanismo: a chamada *cultura da congestão* tem no edifício em altura o principal promotor da vida na metrópole, outorgando, em última instância, a dimensão urbana da arquitetura. É a partir do arranha-céu que floresce a nova urbanidade metropolitana do início do século XX que teria sua apoteose representada pela torre do *Downtown Athletic Club*<sup>86</sup> [3.69 e 3.70], cuja absurda e extravagante oferta de atividades escancara o potencial da configuração híbrida e indeterminada do arranha-céu de Manhattan que possibilita desenvolver tanto um grande nível de congestão das infraestruturas e atividades urbanas – capaz de promover, como almejado pelos condensadores sociais construtivistas, intensas, positivas e

<sup>86</sup> "O clube representa a conquista completa - andar por andar - do arranha-céu pela atividade social; com o Downtown Athletic Club, o modo de vida, a técnica e a iniciativa americana superam definitivamente as modificações teóricas no estilo de vida que as diversas vanguardas européias do século XX vêm propondo insistentemente, sem nunca conseguir impô-las.

No Downtown Athletic Club, o arranha-céu é usado como um 'condensador social' construtivista: uma máquina empregada para gerar e intensificar formas desejáveis de contato humano" (KOOLHAAS, 2008, p. 180).



3.69. Downtown Athletic Club, Nova York. Starrett & Van Vleck (1931)



3.70. Corte do Downtown Athletic Club

inesperadas relações sociais – quanto a capacidade de responder de modo eficaz à imprevisível complexidade e instabilidade da metrópole contemporânea.

Por sua vez, a insistência de Koolhaas em remeter às virtudes encontradas em Manhattan explica porque sua arquitetura é freqüentemente apresentada como realista<sup>87</sup>. De fato, esta era uma vontade já implícita na própria criação de seu escritório, cujo nome, sob a sigla OMA (*Office for Metropolitan Architecture*), não apenas expressa claramente este anseio mas também a lógica que domina a maioria das construções metropolitanas que compõem a construção coletiva e anônima da cidade – destituídas de discursos teóricos e resultantes da pura pressão do capital por maior rentabilidade. Assumidamente “vanguardista”, sua produção arquitetônica distinguiu-se desde o início dos anos 80 em meio a hegemonia do pós-modernismo, culminando posteriormente na posição de destaque no cenário arquitetônico internacional com as radicais propostas para três grandes concursos convocados no verão de 1989. São propostas que sintetizam como a utilização dos “conceitos retroativos” (KOOLHAAS, 1995, p. 543) provenientes de *Nova York Delirante* poderiam ser transformados em estratégias projetuais que, de algum modo, seguem ainda hoje permeando o trabalho de Koolhaas e de seu escritório.



3.71. Maquete do projeto para Terminal marítimo de Zeebrugge (1989)

Um aspecto crucial apontado por Koolhaas na indeterminação funcional do arranha-céu – com especial consequência para nós – diz respeito à não correspondência das atividades específicas da cidade com lugares precisos e espaços específicos. Tal noção conduz – não muito distante das observações de Aldo Rossi – à percepção da arbitrariedade da forma arquitetônica manifesta nos arranha-céus de Manhattan, sintetizada pelo arquiteto holandês sob o conceito de *Lobotomia*: a independência entre interior – que responde à complexidade de usos distintos – e exterior – relacionado com a aparência global do edifício. Tal conceito foi explorado no projeto do grande terminal marítimo para a cidade belga de Zeebrugge (1989) [3.71]: concebido para ser um marco na paisagem, um grande ícone de forma unitária e antropomórfica – remetendo à imagem de uma

---

<sup>87</sup> "Se além à realidade que toma como modelo. Assim o modelo para Koolhaas é a cidade espontânea, a cidade fruto de um desenvolvimento não controlado, um protótipo que não se produziu em nenhuma parte com tanta potência e energia como nas cidades americanas." (MONEO, 2004, p. 313)

grande cabeça resultante da curiosa fusão entre um tronco de cone invertido e uma cúpula transparente – abarcaria um complexo programa de hotel, escritórios, centro de entretenimento, cinema e, obviamente, plataformas de embarque marítimo, etc. Diante do gigantismo da operação, a solução apresenta uma das primeiras proposições de Koolhaas relacionadas com o conceito de *grandeza*, latentes já em *Delirious New York* e posteriormente sintetizadas no manifesto *Bigness* de 1994<sup>88</sup>.

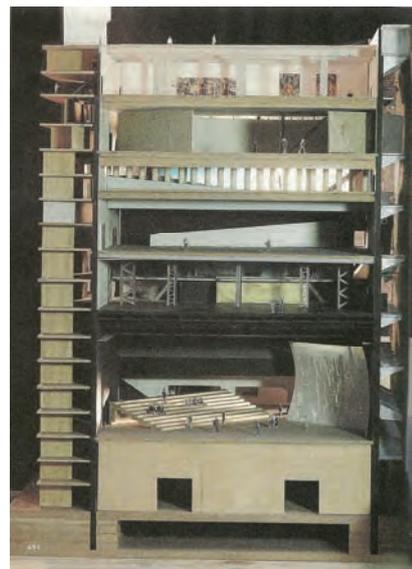
Outra propriedade central do arranha-céu norte-americano – que manifesta o fascínio de Koolhaas pelo advento do elevador no final do século XIX – foi denominada *cisma vertical*, “(...) uma exploração sistemática da desconexão deliberada entre os andares.” (KOOLHAAS, 2008 a, p. 133). A invenção do elevador possui, então, um duplo sentido: não apenas tornou viável a construção em altura como também possibilitou a ampla independência funcional e iconográfica dos pavimentos que constitui um dos aspectos fundamentais para a indução da congestão no urbanismo de Manhattan. Apresenta, portanto, uma dialética entre conexão e desconexão: a “obrigatória” separação física (e temática) dos pisos e a respectiva conexão por meio do elevador que na sua veloz eficácia apresenta outro motivo de fascínio para Koolhaas permite uma arbitrária distribuição em altura das atividades. Desta constatação emana sua demanda por uma *reconquista do corte* como ferramenta de determinação da forma arquitetônica, resumido, então, sob o conceito da *seção livre*. Com ecos do Downtown Athletic Club, a aplicação da *seção livre* na proposta, também realizada em 1989, para o Centro de Arte e Tecnologia de Mídias (ZKM) [3.72 e 3.73], na cidade alemã de Karlsruhe, resultou no empilhamento *aparentemente* arbitrário de pavimentos de distintas configurações e alturas para abrigar estúdios, laboratórios de mídia, um teatro, sala de conferências e dois museus. Habilmente conectados por elevadores, escadas rolantes e rampas, estes equipamentos estariam contidos num grande prisma retangular estruturado por um engenhoso esquema de vigas vierendeel.

---

<sup>88</sup> Como em sua defesa da grandeza, enquanto único destino capaz de assegurar a sobrevivência da arquitetura num mundo marcado pela fragmentação e virtualização, com a proposta de Zeebrugge, Koolhaas vislumbra “um modo de reabilitar a arquitetura como uma arte ambiciosa, que pode ao mesmo tempo organizar uma mescla de atividades, congregar uma multidão, e fixar símbolos coletivos” (CORTÉS, 2006, p. 14).



3.72. Maquete do projeto para Centro de Arte e Tecnologia de Mídias (1989)



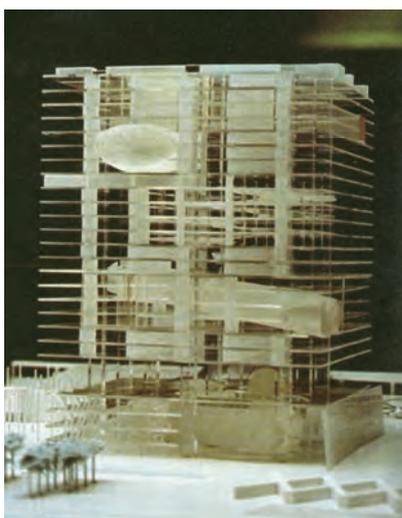
3.73. Vista do interior da maquete do projeto para Centro de Arte e Tecnologia de Mídias (1989)



3.74. Maquete do projeto para as Duas Bibliotecas em Jussieu (1993)

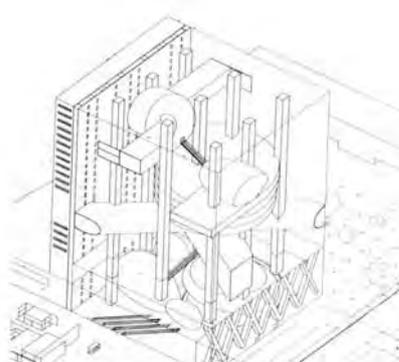
Tal estratégia ainda seria conduzida a um novo patamar com a proposta para as Duas Bibliotecas na Universidade de Jussieu em Paris [3.74]. Naquela oportunidade, o edifício surgia como um passeio contínuo, da base ao topo, realizado mediante recurso de lajes que se dobram para formar transições verticais; rechaçando distinções entre pisos, paredes e tetos, em Jussieu, o OMA visava uma ativação de seus espaços internos a partir da dissolução das fronteiras entre espaços de permanência (na horizontal) e de deslocamento vertical.

O tema da biblioteca tem oferecido a Koolhaas e ao OMA um campo fértil para suas mais ousadas experiências acerca dos temas da *grandeza* e da *congestão* que manifestam a difusa relação que sua compreensão da arquitetura estabelece com o programa e que provavelmente se constitui na lição mais relevante captada a partir da compreensão das potencialidades da indeterminação funcional do arranha-céu para o conceito de congestão urbana. Para Koolhaas, comenta Moneo, “(...) a arquitetura acaba com a liberdade, a esgota” (MONEO, 2004, p. 314), sensibilidade sintetizada pela ambição de converter suas obras em estruturas que absorvam “um máximo de programa e um mínimo de arquitetura” (KOOLHAAS *apud* MONEO, 2004, p. 314). É esta ambição que, por sua vez, permite explicar o freqüente recurso dos diagramas que caracterizam suas propostas. Segundo Juan Antonio Cortés,



3.75. Maquete do projeto para a Biblioteca da França (1989)

Sobre Rem Koolhaas/OMA se tem geralmente destacado a atenção que prestam à resolução de programas complexos e o virtuosismo que nele demonstram. Porém sua intervenção não consiste simplesmente em dar uma solução prática a algumas determinadas exigências programáticas, mas elaborar um conceito arquitetônico para o projeto. Frente à pretendida imediatez funcionalista entre programa e forma do edifício, Koolhaas enfatiza a elaboração de um conceito que medeia programa e forma: “Creio que, cada vez mais, somos produtores de conceitos, não executores do programa”. São conceitos – visualizados habitualmente como diagramas – que se constituem em estratégias projetuais, que atuam como mecanismos abertos geradores do projeto e que permitem operar em uma situação de transformação contínua. (CORTÉS, 2006, p. 32)



3.76. Esquema invertido dos vazios do projeto da Biblioteca da França

O megalomaniaco programa de 250 mil metros quadrados para o concurso da Biblioteca Nacional da França [3.75 e 3.76], o terceiro convocado no pródigo ano de 1989, possibilitou uma das propostas mais relevantes do OMA no sentido de produzir uma

estrutura espacial aberta, capaz suscitar eventos e atividades inesperadas como na admirada vitalidade dos arranha-céus de Manhattan. A *Très Grand Bibliothèque* (TGB), como foi chamada, é a primeira exploração da *estratégia do vazio* que repercutirá em outras obras do OMA – também na Casa da Música. Para vencer o desafio de abrigar o grande acervo que constituía 75% da área total, a biblioteca foi concebida como um gigantesco sólido de informação, um prisma de mais de 20 andares que conteria uma espécie de “lava programática”, a partir do qual vazios das mais diferentes formas (e identidades) seriam “escavados” para dar lugar aos principais espaços públicos das respectivas seções da biblioteca; apesar da aparência pouco tradicional a respectiva estratégia resgata, ainda que remotamente, operações vinculadas ou herdeiras da arquitetura acadêmica, como o conceito introduzido por Louis Kahn de espaço servido e servente (MONEO, 2004, p. 340), e o conceito do *poché* largamente utilizado pela École de Beaux-Arts (CORTÉS, 2006, p. 36)

#### **Pré-história: da casa Y2K à Casa da Música**

Justamente dez anos depois, obras como a Biblioteca Pública de Seattle [3.77] e a – nossa – Casa da Música [3.78], ainda mantêm os principais atributos sintetizados nos projetos não realizados de 1989, porém, com a diferença que ambas flertam com uma das questões abordadas por esta pesquisa: contrapostos à pretensão implícita nos projetos iniciais por uma arquitetura global caracterizada pelo recurso à forma genérica do prisma retangular revestido por uma diversidade de materiais – o que, por sua vez, não deixavam exacerbar a própria condição arbitrária da “pele” do edifício –, estes dois projetos – formas instáveis porém detentoras de uma materialidade unitária – parecem expressar, cada um ao seu modo, uma mais recente e ambígua inflexão de Koolhaas às particularidades do sítio e a propensão à singularidade do objeto arquitetônico.



3.77. Biblioteca Central de Seattle (1999-2004)



3.78. Casa da Música (1999-2005)

Entretanto, estas duas obras apresentam diferenças fundamentais em termos do processo projetual. Para Koolhaas, a biblioteca norte-americana é o oposto do auditório português (WIGLEY, 2008, p. 188) por conter a marca da ênfase no trabalho exaustivo sobre o programa, característica fundamental da arquitetura do OMA<sup>89</sup>. Já a Casa da Música, nas palavras de Koolhaas, “(...) é o resultado de um processo irracional” (WIGLEY, 2008, p. 188), pois, teria supostamente surgido como uma negação da ênfase do OMA acerca do processo projetual e da análise criteriosa do programa.



3.79. Maquete do projeto da Casa Y2K, Rotterdam (1998-99)

O motivo desta suposta irracionalidade deve-se ao fato de que a origem da Casa da Música está inextricavelmente ligada à história de um outro projeto, completamente alheio ao seu domínio: a Casa Y2K [3.79], uma residência, cujas histórias foram praticamente contemporâneas no ambiente do OMA. Como oportunamente resumiu Koolhaas,

A Casa da Música iniciou sua vida como uma casa para um holandês. Seu processo de “reciclagem” é uma alegoria sobre a instável relação que existe entre a forma e o uso; é uma mescla entre psicologia, investigação científica e puro oportunismo. (EL CROQUIS, 2007, p. 208)

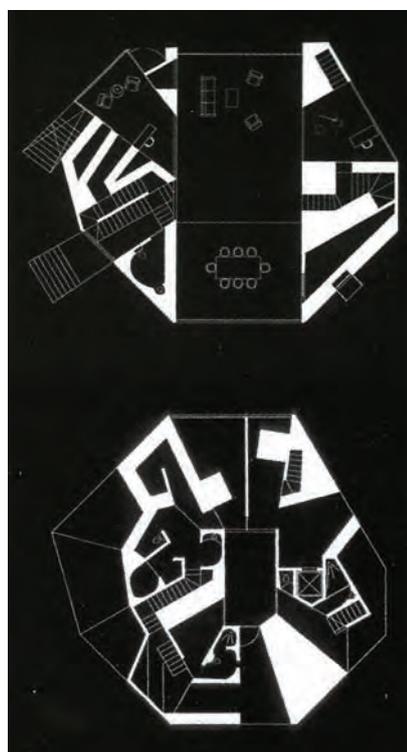
<sup>89</sup> Conforme explica Moneo, devido à sua condição de uma ação direta sobre a “realidade” representada pelo programa, o conceito apresenta, na opinião de Koolhaas, um fundo de racionalidade, não aquela almejada por grande parte da vanguarda modernista, mas sim um tipo de racionalidade revelada pelo pragmatismo da arquitetura comercial. Por isso, este edifício é apresentado, nas palavras de seu autor, como o “resultado de um processo de negociação muito longo (...)” que “evoluiu por meio de um processo totalmente racional e linear” (WIGLEY, 2008, p. 188)

Concebida para terreno nos subúrbios de Rotterdam, a Casa Y2K tinha como ponto de partida o apreço do cliente pela vista que o terreno possibilitava somada a suas três exigências “perturbadoras” (KOOLHAAS, 2008 b, p. 156): o projeto deveria contemplar a aversão a qualquer tipo de bagunça e desarrumação, o “medo pavoroso” em relação ao ano 2000 – mais especificamente com o chamado *bug do milênio*, por isso o nome Y2K –, e, por fim, a solicitação da presença de um amplo espaço livre de qualquer confusão para reunião familiar mas também a configuração de setores íntimos que possibilitassem uma relativa independência para as necessidades individuais dos diferentes membros da família e que poderiam conter toda a desarrumação indesejada.

Depois de uma fase de especulações conceituais, o resultado retomaria aspectos *estratégia do vazio* e do recurso do *poché* já abordados no projeto da Biblioteca da França. A diferença, agora, devia-se ao domínio hierárquico de um grande vazio no formato de um túnel de seção quadrada que atravessava inteiramente um sólido irregular formando o amplo espaço “comunitário” da família e a pretendida vista para a paisagem. Ao redor deste grande vazio e contrapondo sua escala “monumental”, estariam os demais espaços destinados ao programa privado, também na forma de vazios escavados no sólido porém em formatos *aleatórios* e *labirínticos* [3.80].

Ainda durante o processo de concepção, uma complicada situação de impasse emergiu do relacionamento entre cliente e projetistas: de reações contraditórias, entre excitação e ceticismo com o andamento do projeto, um crescente sentimento de insatisfação passou a dominar o comportamento do cliente. As inúmeras tentativas de persuadi-lo no sentido de que a proposta atendia aos requisitos solicitados, expressam a atitude do OMA em manter foco sobre os referidos temas basilares de sua arquitetura – diga-se, a ênfase no programa e sua solução através de um conceito potente – enquanto deixavam de lado as freqüentes reticências do cliente quanto à inusitada forma da casa; uma questão – ao menos em nível de discurso – supostamente secundária, já contemplada e resultado da própria estratégia adotada.

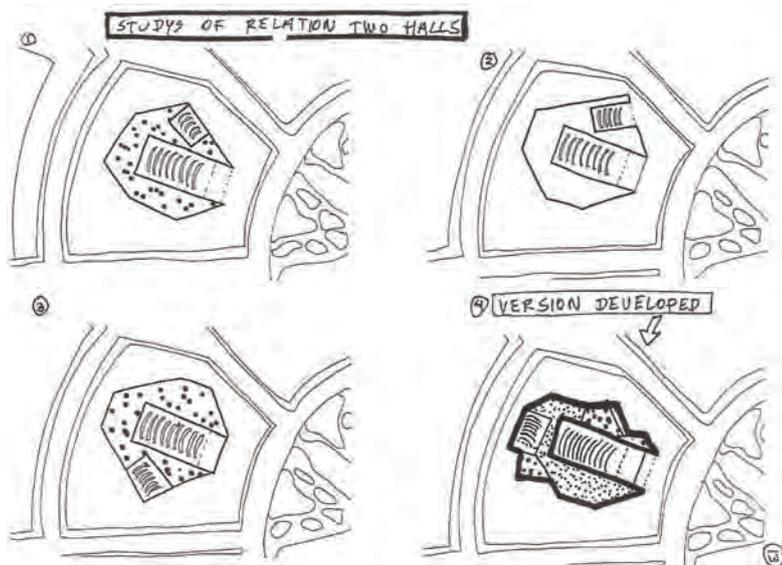
De volta à Holanda depois de uma viagem de duas semanas à Nigéria, Koolhaas, descrente quanto à possibilidade de



3.80. Plantas da Casa Y2K

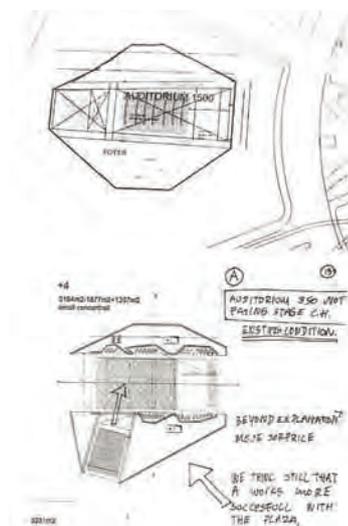
concretização da residência e percebendo a dificuldade da equipe do concurso da Casa da Música em encontrar um conceito atrativo faltando pouco tempo para a data limite, não hesitou em sugerir a utilização do conceito da casa Y2K na proposta para o Porto, simplesmente ampliando suas dimensões. Esta atitude radical – deliberadamente mitificada pelo arquiteto – seria decorrência de um sentimento de “hiper-eficiência” que havia tomado conta do arquiteto depois do “fascinante” contato com o ambiente e o modo de vida (ou, dependendo da interpretação, de *sobrevivência*) africano. Não muito tempo depois, o OMA haveria de “despedir” os clientes da Y2K ao “recusar (...) o derradeiro pedido dos clientes por um ‘volume normal’” (WIGLEY, 2008, p. 267), momento em que o então chefe de projeto da Y2K seria nomeado para liderar o grupo do concurso do Porto.

O próprio Koolhaas nunca deixou de alardear o grau de cinismo contido nesta atitude drástica e, embora relevante para nós, a demonstração da relação de poder – até mesmo, autoritarismo – entre *starchitect* e cliente parece neste momento menos importante diante das consequências que dela resultam para a atividade do OMA e das problematizações disciplinares que suscita para a arquitetura contemporânea, justificando a escolha da Casa da Música como estudo de caso. Indo além da afirmação de Koolhaas, pode-se dizer que o exemplo da Casa da Música leva ao paroxismo a já instável relação entre forma e função, exacerba a condição arbitrária da forma ao desafiar (de modo radical), segundo Mark Wigley, “a idéia básica de que o arquiteto tem que auscultar o cliente, o programa, o sítio, o orçamento – que esses são os fatores que geram a arquitetura” (WIGLEY, 2008, p. 181). Poder-se-ia falar que o OMA estava lidando com o conceito de *tipo*, o que não deixa de ser verdade. Obviamente, contudo, não se trata de resgatar tipologias historicamente afirmadas mas, sim, conceber conceitos (ou novos tipos): estruturas e diagramas genéricos que atendam as necessidades contemporâneas de um mundo que se tornou mais instável e complexo.



3.81. Croquis de estudos para projeto da Casa da Música (30 de Abril 1999)

A verdade é que sua sugestão inusitada ainda acabaria por enfrentar a própria resistência interna do escritório quando, por um curto período, os encarregados do projeto evitariam transplantar o conceito de forma literal, e procurariam uma solução alternativa minimamente distinta da casa Y2K [3.81 e 3.82]. Para manter a integridade do conceito, Koolhaas, mais do que nunca, teve de exercer sua autoridade interna na firma que fundara ainda em meados dos anos 70, contrariando o discurso, sempre presente, de apresentar sua obra como resultado de um esforço coletivo<sup>90</sup>; Tal fato fica claro nas declarações em que expressava, ainda no projeto da casa Y2K, seu anseio por uma renovação dos processos de criação do OMA e que foi em grande parte contemplado pelo simples *agigantamento* do projeto da residência para Rotterdam. Receoso sobre o esgotamento de suas abordagens projetuais, Koolhaas afirmou que não queria seguir



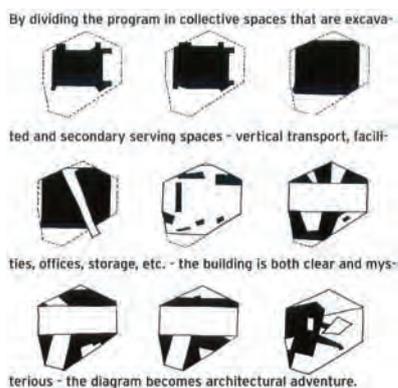
3.82. Plantas baixas (3 e 7 de Maio 1999)

<sup>90</sup> muito embora não se pode deixar de mencionar que já àquela altura o arquiteto holandês era visto como o principal expoente do OMA (em grande parte devido à repercussão obtida pela publicação de *Delirious New York*) e que posteriormente, com o paulatino afastamento dos demais fundadores do escritório e sua ascensão como um dos grandes arquitetos e teóricos do final do século XX, a dita ambição acabou por se tornar, em parte, mais um entre os mitos que ronda o seu discurso.

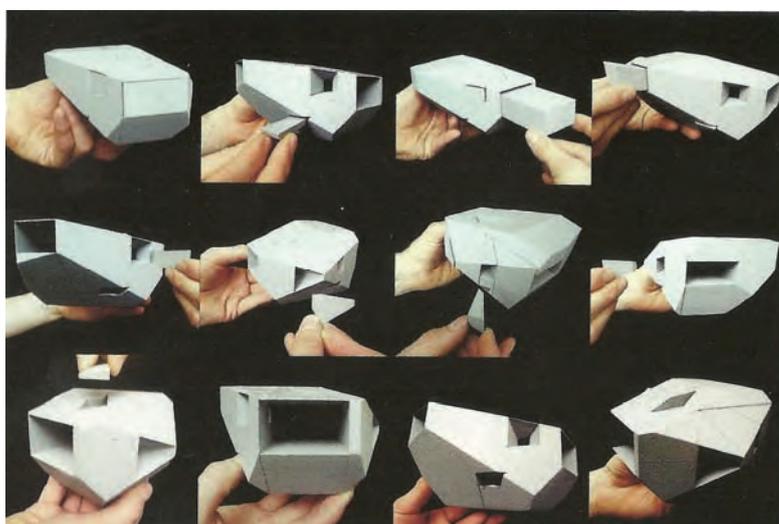
Por outro lado, este acontecimento de algum modo advoga paradoxalmente - se não em prol do arquiteto-celebridade - a favor da valorização do arquiteto enquanto *indivíduo*, considerando aí todas as repercussões de responsabilidade, para o bem e para o mal, que podem recair sobre a figura do líder do escritório. Em oposição ao anonimato dos grandes escritórios, como SOM ou Gensler, que com suas obras raramente se ocupam de problematizações disciplinares, a autoridade de Koolhaas, um arquiteto extremamente culto e irrequieto, permitiu superar a própria inércia, rompendo com uma cultura projetual que considerava "viciada" e possibilitando abrir novos horizontes para o OMA.

Evidente que não significa dizer que os grandes escritórios realizam necessariamente arquitetura de má qualidade: estes possuem outras "pertinências", muitas vezes digerindo e, de alguma forma, chancelando os avanços conceituais, além de desenvolverem e aprimorarem métodos de gestão, etc.

“agarrado à narrativa insípida de que a OMA era apenas acerca do programa”, e por isso a importância que confere ao contato “(...) com a forma de inteligência e franqueza africana (...)”(WIGLEY, 2008, p. 181) pois seria este fato inesperado que o teria feito perceber que ele e seus colegas podiam ser “muito mais intuitivos e instintivos, em vez de labutar constantemente sobre toda e qualquer decisão” (WIGLEY, 2008, p. 181) e, deste modo, superar o “tabu” em que havia se tornado o programa. A decorrência preocupante desta atitude, já abordada, é a probabilidade de que este fato seja encarado como a abertura de uma verdadeira caixa de pandora e que a partir de então praticamente qualquer proposta seja válida.



3.83. Diagramas mostrando os vazios (áreas públicas) e sólidos (áreas privadas)



3.84. Maquete conceitual dos vazios escavados no poliedro

Entretanto, não é menos importante notar que as próprias tentativas da equipe em produzir uma adaptação parcial do projeto da Y2K serviram de algum modo para assegurar a pertinência do conceito para o caso específico da Casa da Música. A intuição de Koolhaas conduzia-o a crer que o conceito da casa Y2K possibilitava vitalizar a – “acusticamente eficiente” porém “arquitetonicamente enfadonha” – concepção da sala de concertos na tradicional configuração da “caixa de sapatos” em que já estavam trabalhando sem que tivessem, como fizeram outros arquitetos, de lutar com o conceito acústico para tentar criar uma “caixa de sapatos interessante”<sup>91</sup>. Isto ocorreria porque a sala não seria propriamente um volume “construído” e sim uma “caixa de sapatos negativa”,

<sup>91</sup> Numa clara referência à crítica de Venturi à arquitetura “heroica e interessante” da arquitetura moderna tardia

enquanto vazio extraído do sólido, e como na casa para Rotterdam, os demais programas secundários também seriam “escavados” no sólido. [3.83 e 3.84]

O concurso, realizado em 1999, estava provavelmente impregnado pela experiência bem-sucedida de Bilbao, que aquela altura figurava como o grande fenômeno arquitetônico do momento. Por isso, não apenas a possibilidade de transladar o conceito para uma situação completamente diferente seduzia o arquiteto holandês, que parecia também estar ciente do potencial persuasivo que a potente imagem do poliedro poderia exercer no processo de escolha do projeto vencedor do concurso por sua propensão como novo símbolo da cidade do Porto, como resumiu o próprio arquiteto:

Inicialmente, deu-se um choque e membros do nosso escritório ficaram escandalizados com a possibilidade de sermos tão cínicos. E o que parecia ter sido feito especificamente para um propósito pudesse, subitamente, ser usado de forma oportunista para algo completamente diferente. Mas quanto mais pensávamos no assunto e quanto mais olhávamos – porque neste ponto o visual torna-se a força dominante – mais apelativo se tornou mudar simplesmente e usar toda a pesquisa anterior como uma forma de imediaticidade. E talvez pudesse ser efetivamente excitante fazê-lo desse modo (KOOLHAAS, 2008 b, p. 160).

### **A ambigüidade do sólido**

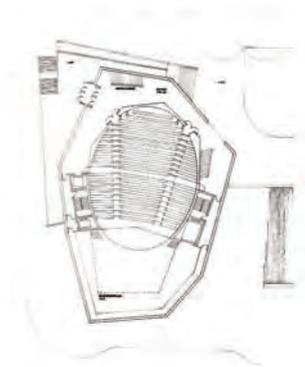
É fato notório que a região escolhida para receber a Casa da Música, a Rotunda da Boavista – nome popular da Praça Mouzinho de Albuquerque –, nunca foi capaz de atingir a pujança monumentalista imaginada pelo desenho urbano de reminiscência hausmanniana, encontrando-se, ainda hoje, como um tecido pouco consolidado e em plena transformação [3.85]; situação que pode ser parcialmente explicada pelo próprio uso anterior do terreno em questão, que abrigava a garagem dos bondes da Sociedade de Transportes Colectivos do Porto, e do quarteirão adjacente, ocupado pela pequena Estação Ferroviária da Boavista; programas necessários que abrigavam infra-estruturas para o transporte coletivo metropolitano mas certamente em desacordo com a pretendida “nobreza” do desenho oitocentista, sendo desativados a partir da construção do metrô do Porto no final dos anos 90.



3.85. Vista da Rotunda da Boavista com a Casa da Música em primeiro plano



3.86. Teatro na Basileia. Rafael Moneo (1997)



3.87. Planta baixa do projeto para o Teatro na Basileia. Rafael Moneo

Complementarmente, a posição estratégica deste terreno devia-se ao fato de estar localizado junto à Avenida da Boavista, o grande eixo que ordenou o crescimento da cidade rumo ao Atlântico, cuja morosidade, ao adentrar o século XX, não resistiu à pressão modernizante de intervenções tipicamente modernistas, e que acabou por tornar a *Rotunda* numa clara transição entre a parte antiga e nova do Porto. A intervenção do OMA, portanto, pretendia lidar com a instável situação da rotunda, mas também vislumbrava tornar a região não mais em uma “simples articulação” mas convertê-la “na confluência positiva entre dois modelos de cidade” (EL CROQUIS, 2007, p. 206).

É neste sentido que Koolhaas afirma, convicto, que com o *transplante* para o Porto “o conceito [da Y2K] ganhou imenso em credibilidade” (KOOLHAAS, 2008 b, p. 161). Primeiro, porque pode-se suspeitar que o próprio conceito derivou da proposta de Rafael Moneo para concurso de programa análogo ao da Casa da Música, realizado em 1997 e que também contou com a participação do OMA<sup>92</sup> [3.86 e 3.87]. Constituiria, assim, uma espécie de “retorno às suas próprias origens”. A proposta de Moneo para um novo teatro na cidade suíça da Basileia, já conteria algumas das propriedades exploradas pelas propostas do OMA para a Casa Y2K e para o Porto; como a forma lapidada isolada num complexo contexto urbano e o teatro contido sob a figura da elipse que, ao se relacionar com a forma do poliedro colocava a estratégia do *poché* como um dos temas primordiais da proposta (EL CROQUIS, 2000, p. 182). Curiosamente, a proposta de Moneo parece também ter ecos de uma importante edificação de sua cidade, Madrid. Também no Teatro Real de Madrid [3.88 e 3.89] o *poché* desempenha importante papel na configuração dos espaços; localizado em terreno defronte à praça semi-circular próxima ao palácio real. Em situação relativamente análoga ao terreno da Rotunda da Boavista, o exemplar madrilenho surge como um possível precedente também para a Casa da Música.

<sup>92</sup> Generalprobe: Basler Schauspielhaus feiert Richtfest. Disponível em: <[http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen\\_Basler\\_Schauspielhaus\\_feiert\\_Richtfest\\_1443.html](http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen_Basler_Schauspielhaus_feiert_Richtfest_1443.html)>. Acesso em 25/11/2011.

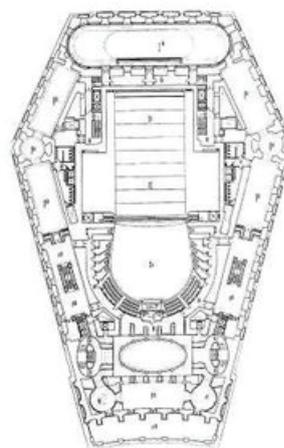


3.88. Foto aérea mostrando o Palácio e o Teatro Real de Madrid

Segundo, porque, diferente da paisagem suburbana de Rotterdam, no novo contexto, o conceito estava apto a realizar uma hábil manipulação de estratégias de contraste e analogia ou – nas palavras do OMA – “ruptura e continuidade” (EL CROQUIS, 2007, p. 206), o que permite sugerir que o auditório portuense se constitui como uma exploração da dialética entre o *sólido contínuo* e o *vazio contínuo* apresentada em *Collage City* (ROWE & KOETTER, 1978).

Em certa medida, pode-se afirmar que a proposta acentua – ou subverte parcialmente – a “condição de ambivalência”, defendida por Rowe e Koetter a partir das estratégias contidas no exemplo do Palazzo Borghese de Roma [3.90] em que a forma irregular do lote atente às contingências do local e o vazio do *cortile* expressa a “(...) independência de qualquer coisa local e específica” (ROWE & KOETTER, 1978, p. 77), no Porto, forma e vazio (aqui ocupado pelo vazio do auditório) parecem atuar em ambos sentidos, contextualizando e descontextualizando o edifício na paisagem urbana.

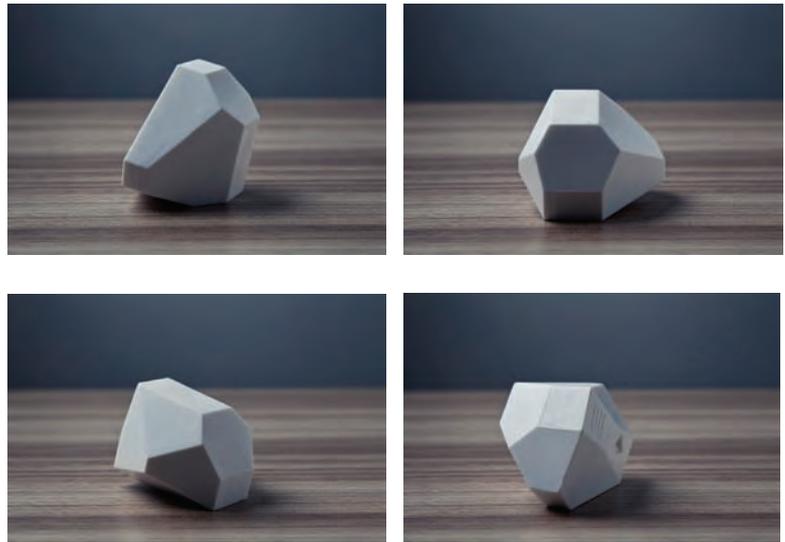
Evidentemente, na Casa da Música predomina a percepção do objeto isolado que manifesta a inequívoca opção projetual por uma solução que ressalta sua almejada condição de monumento – de modo que procurava resolver “questões como o caráter representativo do edifício, sua visibilidade e a facilidade de acesso” (EL CROQUIS, 2007, p. 206) – ainda que, de forma pouco óbvia ou menos “didática”, a solução adotada parta da utilização de estratégias formais para uma implantação coerente com a estrutura visual do sítio, reconhecendo seus níveis hierárquicos, limites, interfaces e realizando concessões e referências aos elementos mais relevantes do ambiente.



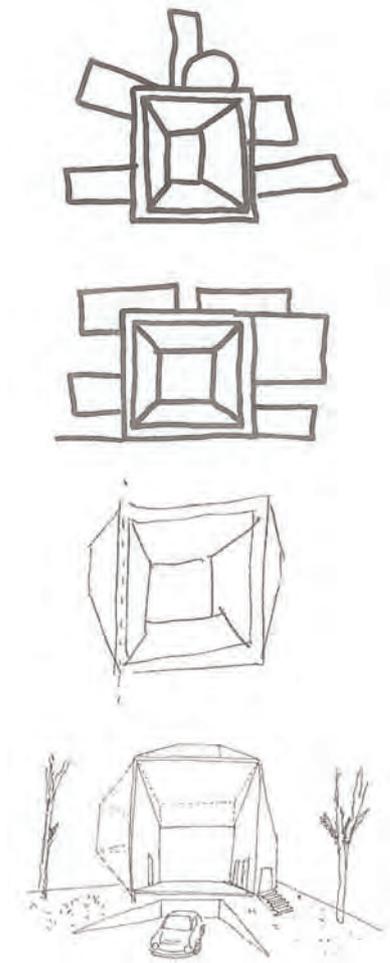
3.89. Planta baixa do Teatro Real, Madrid. Antonio Lopez Aguado (1818-50)



3.90. Planta baixa do Palazzo Borghese, Roma.



3.91. O poliedro da casa da Música em posições diversas



3.92. Evolução do conceito da casa Y2K

Não deixa de ser relevante que a essência do conceito da Y2K – o grande túnel – foi mantida e incrementada de uma maior complexidade, embora mais importante é que isto somente foi possível pelo fato do conceito deter um alto grau de abstração, uma perfuração numa forma irregular cuja imagem arquetípica da “pedra lapidada” [3.91] permitia adaptar a forma do edifício à configurações diversas. Neste sentido, Cortés observa que Koolhaas inverte o sentido do procedimento do *poché* para conferir “um contorno irregular a um edifício que por sua situação isolada e sem condicionantes externos poderia ter sido regular” (CORTÉS, 2006, p. 40). De fato, tal inversão provém da própria origem “pré-histórica” da Casa da Música – enquanto resultado do processo generativo para a casa de Rotterdam – e oferece uma outra leitura possível para o conceito do auditório português [3.92]: enquanto a idéia tradicional do *poché* pressupõe a pré-existência de um “sólido” (*poché*) irregular do qual são extraídos vazios regulares (ou ao menos “espaços-figura”) – a concepção da Casa da Música, ao contrário, parte justamente do estudo da relação dos dois vazios principais – dois auditórios – que então são envolvidos por uma espécie de “sólido” que abriga os demais componentes do programa e determina a forma do objeto [3.93].

Embora sejam duas estruturas retangulares e estáveis, que se aproximam da condição de espaços não-específicos, não pode passar despercebido que estes dois vazios estão “imantados” por

importantes elementos do sítio – a Sala Suggia<sup>93</sup> (auditório principal) alinhada com o monumento<sup>94</sup> ao centro da *Rotunda*; a Sala 2 direcionada para a esquina com a Avenida da Boavista – de tal modo que ambos parecem impelidos por uma força vetorial que desestabiliza e deforma o volume da Casa da Música e resulta numa espécie de expressão formal do reconhecimento destas duas referências estruturantes da paisagem. Indo além, tais arranjos, curiosamente, acabam por aproximar ainda mais a recorrente *estratégia do vazio* de Koolhaas com configurações espaciais típicas do urbanismo oitocentista europeu e que, como acertadamente comentou Nuno Grande, confere à Casa da Música – não apenas por sua grande escala – certa coerência com o antigo desenho urbano da Rotunda da Boavista (GRANDE, 2005, p. 129).



3.93. Plano figura fundo mostra a relação dos dois auditórios principais com o entorno

<sup>93</sup> Nome dado em homenagem à renomada violoncelista portuense Guilhermina Suggia (1885-1950)

<sup>94</sup> Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular



3.95. Vista a partir da Rua 5 de Outubro



3.94. Vista a partir da Rua dos Vanzeleros



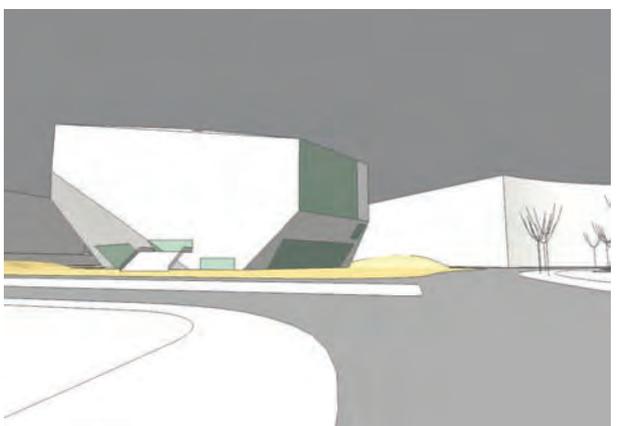
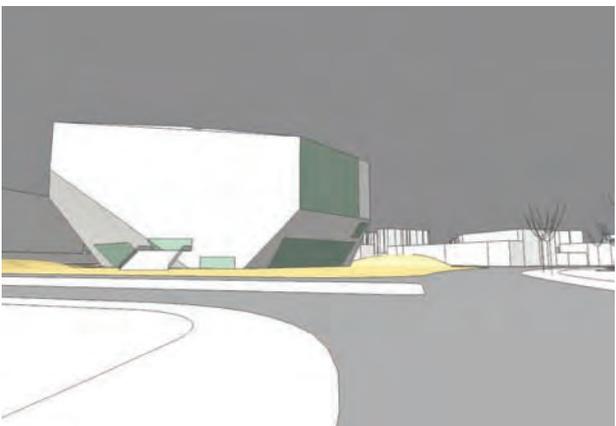
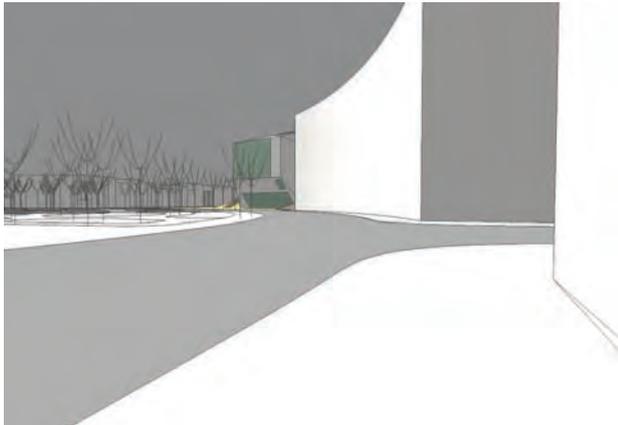
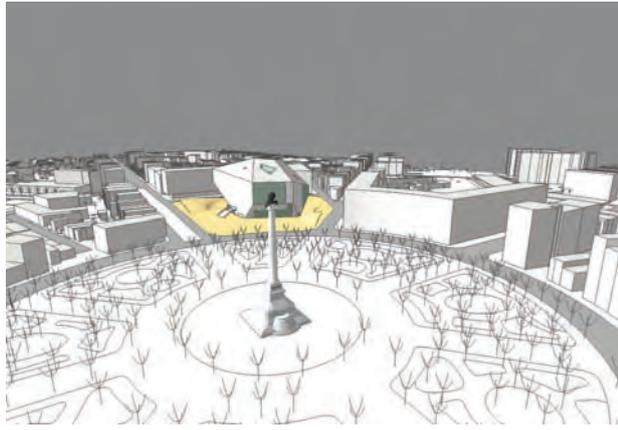
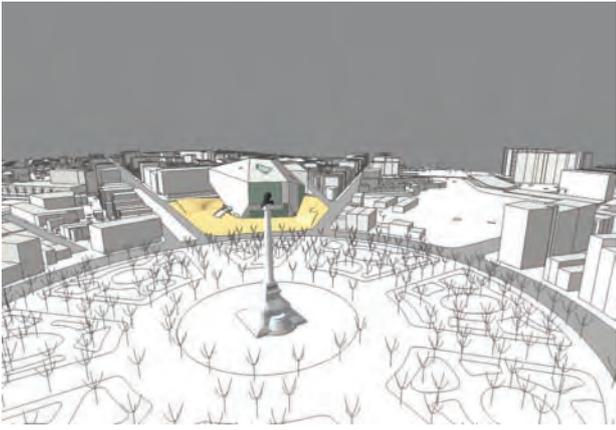
3.96. Casa da Música vista da Praça Mouzinho de Albuquerque

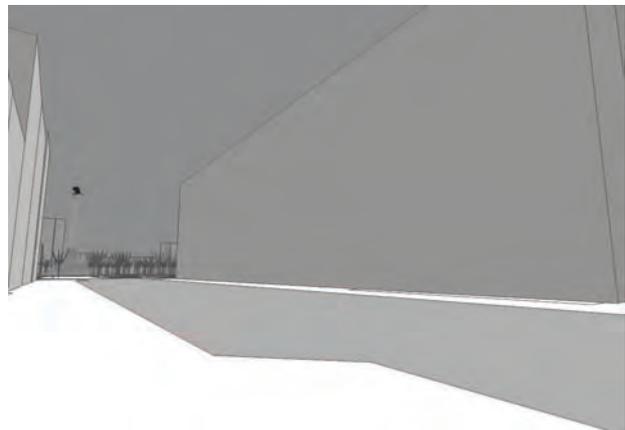
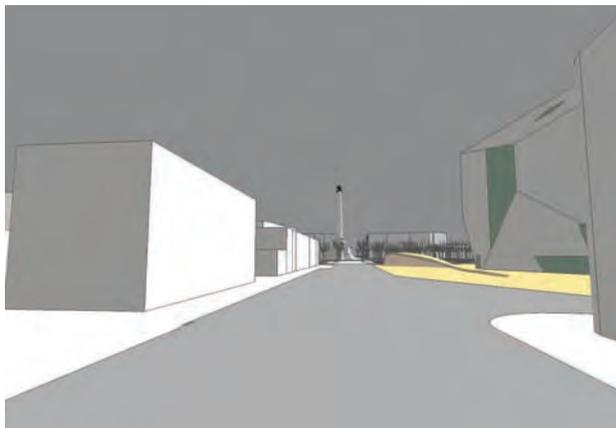
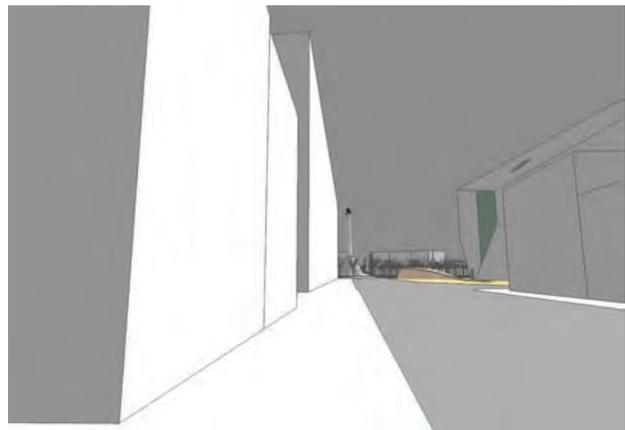
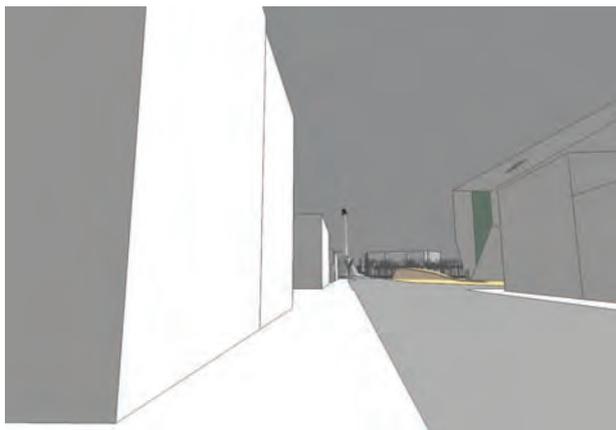
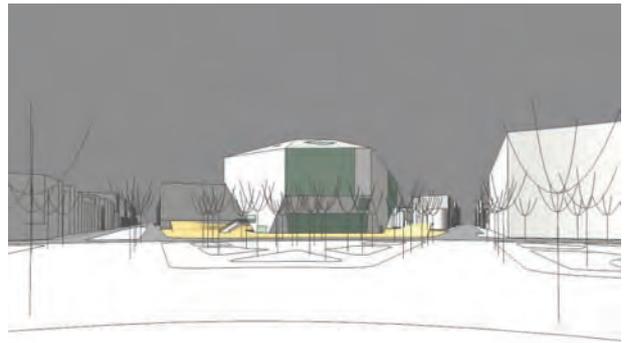
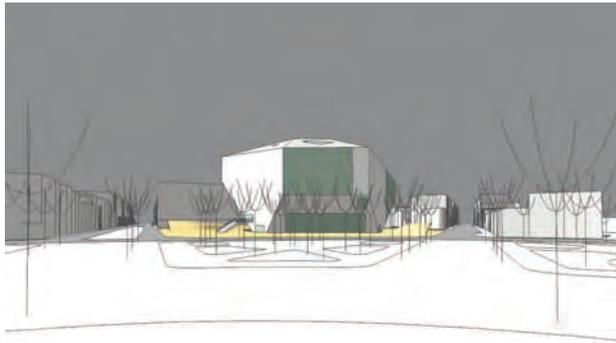
Por outro lado, devido a sua posição estratégica, a Rotunda é um grande articulador viário que recebe e distribui fluxo em todas as direções, caracterizando-a como um espaço de passagem e que confere protagonismo singular à Casa da Música no cotidiano da cidade. Por isso, não menos importante é perceber que esta tensão entre dois modelos de cidade que o edifício pretende emular talvez somente seja apreendida de modo integral pela experiência topológica *in situ*, que parece atender tanto a aproximação ao edifício quanto ao referido movimento rotatório da Rotunda [3.94 a 3.96].

Um exemplo deste fato se deve aos grandes afastamentos, que parece acentuar a fruição da qualidade escultórica do edifício pelo observador em movimento. Aqui, a obra pode ser novamente entendida no sentido de um gigantesco ornamento à escala urbana: diferente da apreciação do ornamento tradicional, relacionado à aproximação do transeunte (recurso utilizado de modo exemplar nas obras de Louis Sullivan, por exemplo), na virada do milênio, já não é mais novidade a importância que o deslocamento motorizado possui para a construção do imaginário coletivo do espaço urbano<sup>95</sup> além, evidentemente, da já mencionada circulação midiática do edifício enquanto imagem icônica. Por outro lado, estes grandes recuos parecem transmutar a dialética tecido-objeto num interessante jogo de *presença* e *ausência* do edifício no cenário urbano se observado a partir das vias radiais adjacentes ao terreno. Na verdade, praticamente não existe experiência de aproximação: mesmo nas imediações, o edifício pode encontrar-se completamente ausente do campo de visão, abrindo espaço para valorizar o monumento no centro da rotunda como ponto focal; é preciso praticamente atingir os domínios da Casa da Música para que o edifício apareça de repente, abrupto, ostentando sua condição de elemento invasor. O recuo, portanto, também é recurso para gerar impacto visual, a *surpresa urbana* que, de alguma forma, remete aos ensinamentos de Gordon Cullen, os encadeamentos visuais urbanos e à própria vinculação que Koolhaas faz da *promenade arquitetônica* com o entendimento da montagem cinematográfica como *colisão*, agora transposta à escala urbana.

---

<sup>95</sup> Não deixa de ser curioso que esta questão, do movimento do automóvel, tenha sido extremamente relevante na constituição teórica da cidade moderna.





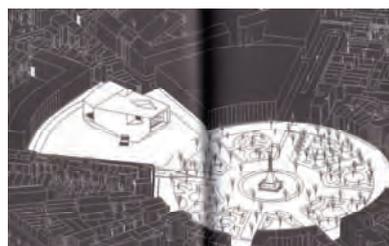
3.97. Perspectivas da situação atual e de uma hipotética ocupação da área adjacente ao terreno da Casa da Música



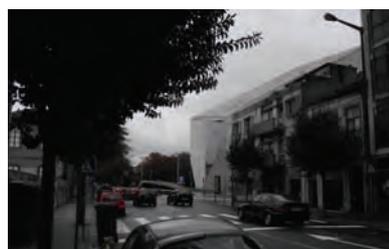
3.98. . Perspectiva da Rotunda da Boavista na situação hipotética mostra o gabarito da Casa compatível com o contexto

Entretanto, o volume também pode reforçar a geometria do terreno e emular gestos contextuais. Não somente replicando o estreitamento do terreno em direção à praça, mas, lançando uso de planos perfeitamente em prumo nas faces que se voltam para estas vias. No caso da secundária Rua Cinco de Outubro, num reconhecimento das hierarquias do sítio, a face é praticamente paralela aos alinhamentos viários, e ostenta a região de menor altura do edifício [3.100]. Contudo, é necessário fazer uma ressalva quanto às estratégias de analogia com o contexto que contam com a provável reformulação do quarteirão adjacente, ilustrada em uma das imagens do projeto apresentadas pelo OMA com gabarito similar às partes mais consolidadas da rotunda, altura que, por sinal, concorda com o topo da grande janela do auditório principal. Tal fato não deixa de ser bastante ilustrativo do modo como Koolhaas enxerga o conceito de contexto: de modo algum como algo *acabado* e completo, mas suscetível à transformações [3.97 e 3.98]; o que não significa, entretanto, a ausência de atitude projetual atenta às contingentes estruturas formais/visuais do sítio.

Por sua vez, uma sensação distinta é conferida pela face oposta, voltada para Avenida da Boavista e que abriga o acesso ao público, onde o *objeto* se torna protagonista. Neste ponto, a experiência de criar uma surpresa urbana é radicalmente dramatizada; não mais paralela a via, a inclinação em relação ao alinhamento tensiona ao máximo a “ausência” do edifício na perspectiva do eixo da avenida. Quando o edifício finalmente se torna presente aos olhos, a prejudicada visualização em ângulo desta face é compensada pela arrebatadora visão da Sala 2 que se projeta sobre a esquina, criando uma espécie de “fachada” virtual, não muito diferente de uma marcação de esquina típica da arquitetura do eclétismo ou, para citar outro exemplo de *Collage City*, relativamente



3.99. Sólido na cidade: imagem apresentada pelo OMA contemplando a hipótese de ocupação do terreno adjacente



3.100. Visão da Av. da Boavista em direção à rotunda



3.101. Vista da Av. da Boavista



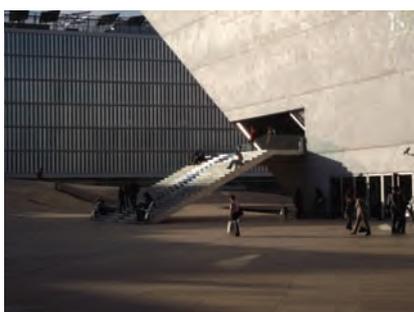
3.102. Aproximação à Casa da Música pela Av. da Boavista



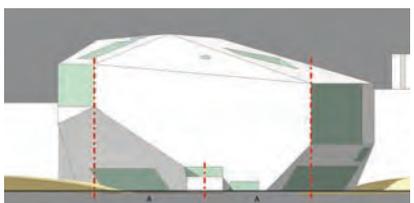
3.103. Topografia artificial realiza a transição entre sólido contínuo e vazio contínuo ao abrigar uma pequena loja na esquina com a Avenida



3.104. Vista da face de acesso



3.105. Escadaria de acesso



3.106. Fachada de acesso da Casa da Música

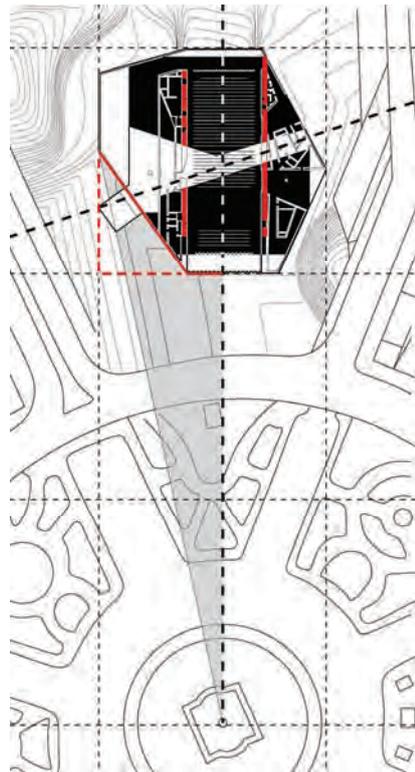
análogo ao projeto da Chancelaria Real de Estocolmo, de Erik Gunnar Asplund<sup>96</sup> [3.101 e 3.102].

Ambiguidade também se faz presente na superfície ondulada: ora se “descola” da topografia natural – constituindo-se como edificação e, ao manter o alinhamento viário [3.103], cria a ilusão de uma base a sustentar o grande poliedro –, ora reforçando a arbitrariedade do gesto *dada* de Koolhaas, assemelha-se a uma delirante paisagem resultante da queda do “meteorito de betão”, radicalmente independente do ambiente circundante – também pelo contraste cromático do travertino amarelo que se distingue das tonalidades cinzas do granito local que caracteriza a cidade do Porto.

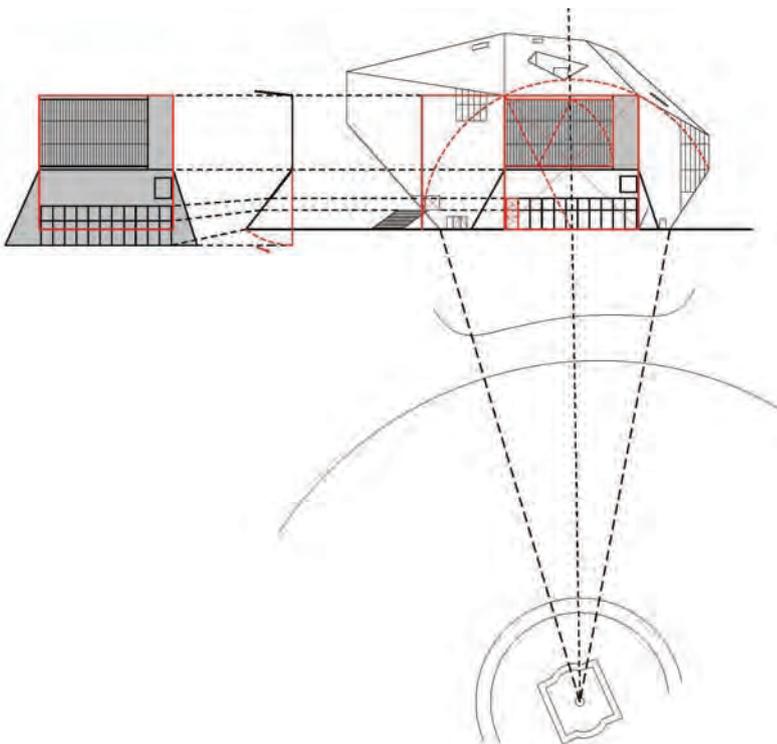
Retornando à face de acesso, pode-se dizer que a própria idéia de fachada é aqui revisitada [3.104] e, embora provocativamente nua, sustenta a um só tempo, tanto uma ambígua materialidade quanto atributos típicos da arquitetura monumental. Isso porque uma malha, mais proeminente, resultante da derrama do concreto, estabelece uma sutil estratificação horizontal não muito distinta da escala dos pavimentos dos edifícios adjacentes, enquanto uma segunda malha diagonal parece envolver todo o edifício de modo a acentuar sua condição de objeto. Já a posição desta fachada, anteriormente entendida como uma mera inflexão em relação ao alinhamento, está configurada, na verdade, segundo uma perfeita orientação sul, reclamando a independência da geometria do contexto ainda que eficaz em termos de visualização a partir da esquina da Rotunda com a Avenida da Boavista. Reservada por um pequeno largo e distante das demais edificações da Avenida, esta face pôde assumir porte coerente com sua condição de acesso principal – deliberadamente deslocada do eixo principal do auditório – e abrigar a escadaria que brota centralizada [3.106] nesta face, um tanto cerimonial mas ao mesmo tempo com caráter que lembra dispositivos retráteis típicos dos filmes de ficção-científica [3.105].

<sup>96</sup> Não por acaso, este pequeno trecho da Casa da Música é a imagem mais “midiatizada” desta obra, geralmente em fotos que a descontextualizam de sua situação urbana, abrindo margem para o entendimento de que as grandes janelas dos auditórios tornaram-se uma espécie de ícone secundário do grande ícone-poliedro da Casa

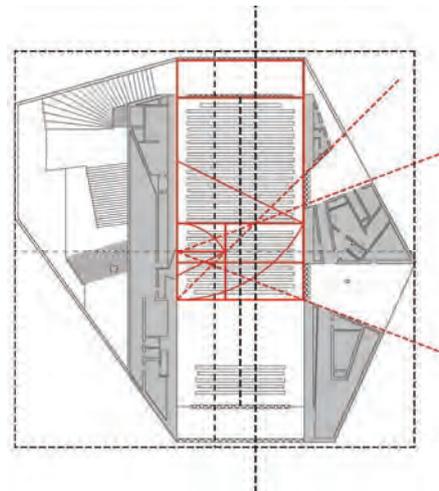
Apesar de todas estas relações que visam de algum modo atender às contingências do sítio, não é menos surpreendente que a forma da Casa da Música esteja disciplinada, como desmosntra o estudo de Tyler Survant, pelo secular artifício da geometria, combinando de modo descomplexado estratégias e proporções típicas das arquiteturas grega e romana (SURVANT, 2008) [3.107 a 3.109]. A geometria, diga-se, também constitui traço essencial da produção da chamada *Escola do Porto*, a quem Koolhaas parece se associar para extrair uma valiosa lição: na Casa da Música, “a geometria”, explica Rafael Moneo, “se converte no braço armado da arquitetura, mas nesta ocasião a geometria está governada pela invenção do arquiteto e não pela ânsia em alcançar proteção formal através da regra” (MONEO, 2007, p. 62).



3.107. Geometria da Casa da Música a partir de um quadrado



3.108. Esquema geométrico das fachadas da Casa



3.109. Geometria dos espaços interiores

### **A Casa em festa**

Já foi mencionado aqui que a opção por realizar o grande auditório como uma janela para a cidade apoiava-se no desejo de acentuar o caráter público da instituição. Para Koolhaas, “A maior parte das instituições culturais servem unicamente para uma parte da população. A maioria conhece somente seus exteriores. Apenas uma minoria conhece o que existe dentro” (EL CROQUIS, 2007, p. 211). Partindo de tal ambição e em vista de nossos objetivos podemos realizar algumas perguntas: será esta uma estratégia realmente eficaz ou apenas um gesto retórico? Existem outras estratégias que colaboram na apropriação da Casa da Música pela população? As demais opções projetuais atuam no sentido de promover este desejo? Pode, enfim, este edifício tão introspectivo e caracterizado por uma radical ruptura do tecido urbano, sobretudo em termos de continuidade do passeio público, consagrar-se como um efetivo lugar da cidade do Porto?

É fato que estas são perguntas que já foram parcialmente abordadas. Por sua posição estratégica na cidade, sua intrínseca imagem “espetacular” e, finalmente, por sua conturbada história de construção – que tornou-a, certamente, a obra mais midiaticizada da história da cidade (e talvez de Portugal) – seria impensável que a Casa da Música não fizesse parte do imaginário da população local, o que, por si, já configura um poderoso fator de atração aos seus habitantes.

Mas cabe ainda outra pergunta: Será a Casa da Música um lugar realmente plural?

Neste sentido, a resposta, especialmente se nos detivermos ao domínio exterior da Casa, sugere que sua impactante imagem parece cativar majoritariamente os mais jovens, que muito prontamente passaram a ocupar o largo defronte à Rotunda com suas bicicletas e *skates* [3.110 e 3.111]. É evidente que há também o motivo da “ondulante paisagem pétra” que, como afirmou Nuno Grande, promoveu “novos usos lúdicos e informais normalmente desenquadrados dos espaços públicos tradicionais” e que “indicia (...) a chegada de uma nova urbanidade geradora, agora desejavelmente mais democrática e cosmopolita” (GRANDE, 2005, p. 129).

A ênfase que colocamos na imagem da obra deve-se, sobretudo, ao questionamento dos motivos pelos quais as demais



3.110. Adolescentes se divertem no espaço defronte à rotunda.



3.111. Projeção do edifício serve como abrigo e ponto de encontro

“ondulações” da praça, na parte “posterior” do edifício, dificilmente são aproveitadas por este grupo e tampouco pelas demais pessoas. Para os últimos a resposta é evidente: não há o que se fazer nestes espaços, onde predomina a total aridez e ausência de mobiliários urbanos, e isso obviamente abre espaço para críticas previsíveis, mas nem por isso inoportunas: não deixa de ser incoerente ver que um arquiteto como Koolhaas, que previu uma espécie de “congestão sem matéria” na antológica proposta para o concurso do *Parc de la Villette*, tenha privilegiado a potente imagem do edifício e negligenciado de forma tão arbitrária seu espaço contíguo que tanto poderia potencializar o uso da Casa da Música quanto promover uma transformação mais contundente – e de fato *democrática* – do entorno da Rotunda da Boavista. Mesmo assim, deve-se ponderar que a superfície ondulada propicia o acontecimento de eventos específicos, característicos de *placemarketing*, como as apresentações musicais do programa *Verão na Casa*, que se dão sob a projeção da Sala 2 [3.112 a 3.115].

Em relação ao grupo dos mais jovens, pode-se suspeitar que a restrição ao pequeno trecho da plataforma deve-se, na verdade, menos à questão do referido uso lúdico do que à própria identificação com a imagem “futurista” do edifício que, em alguma medida e como referido por Nuno Grande, parece preencher o desejo de espaços urbanos de aspecto mais cosmopolita em concordância com o imaginário produzido por grande parte da mídia destinada aos jovens. Não obstante, ainda que se trate de uma hipótese bastante coerente – que pode ter respaldo na própria idéia de que em Portugal há, ainda hoje, uma forte presença do antigo e tradicional e que permanece em curso um desejado processo de modernização e europeização – parece ainda mais relevante a própria noção de que a apropriação daquele trecho também parece ocorrer por motivos razoavelmente pragmáticos e corriqueiros: novamente devido a sua posição estratégica, a Casa da Música tornou-se um lugar para o típico *ver e ser visto*, um local de encontro que emergiu pura e simplesmente pela *notoriedade* do lugar, o que não deixa de ser, dentro das categorias apresentadas por Lineu Castello, um *lugar da aura* (CASTELLO, 2007).

Visto isso, passemos ao interior do edifício. Como recorrente aos programas de edifícios deste tipo, na maior parte do tempo, as



3.112. Projeção da Sala 2 abriga palco para eventos externos no programa *Verão na Casa*



3.113. Topografia artificial se transforma em grande arquibancada



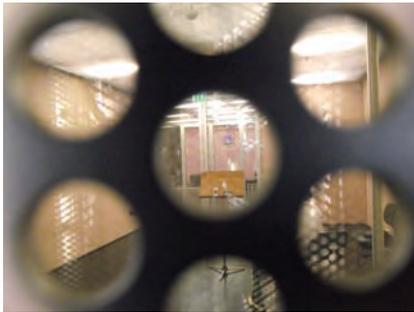
3.114. Apresentação durante o dia



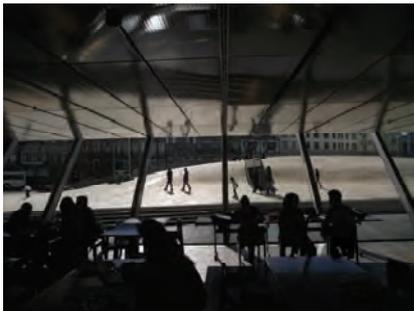
3.115. Eventos externos conferem grande vitalidade urbana à região



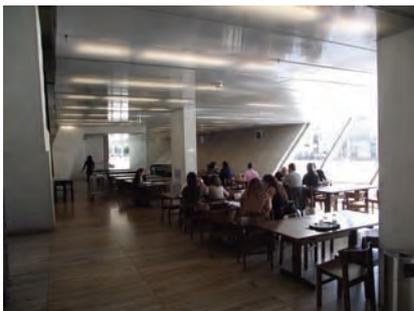
3.116. Área destinada à administração da Casa da Música



3.117. Sala de ensaio (por atrás da tela perfurada na recepção da Casa)



3.118. Bar dos Artistas – relação com o exterior



3.119. Interior do Bar dos Artistas



3.120. Restaurante

atividades promovidas pela Casa da Música são destinados a grupos específicos, voltados para a prática e o ensaio musical da Orquestra Sinfônica do Porto, permitindo, no cotidiano, apenas a reunião relativamente pequena de pessoas. Além disso, o programa da Casa compreende grandes áreas destinadas ao apoio de sua atividade-fim que se distribuem entre o subsolo e o primeiro pavimento, como áreas de camarins e de apoio logístico e outras relacionadas com a administração da instituição [3.116 e 3.117]

Entretanto outros usos colaboram para a vitalidade – ainda que bastante comedida – da Casa. Um destes usos se deve ao fato do edifício, por sua condição como um dos grandes marcos da cidade, ter se tornado um ponto de “peregrinação” que recebe tanto turistas para visitas guiadas quanto grupos de estudantes primários para programas de iniciação musical. Há ainda a presença de equipamentos abertos ao público em geral, como o *Bar dos Artistas* [3.118 e 3.119] – localizado no térreo e que se tornou um ponto de encontro tanto das pessoas que trabalham na Casa como de estudantes universitários que encontram um espaço reservado para o estudo em grupo. Igualmente, o restaurante [3.120] – mais restrito –, ocupa o último piso e estabelece conexão com o terraço [3.121] de onde se descortinam vistas para a Rotunda – ainda que seja claramente subutilizado considerando a potencialidade de sua localização<sup>97</sup>.



3.121. Terraço

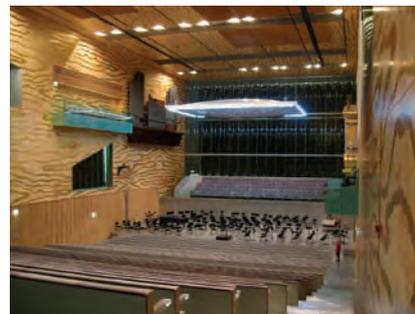
<sup>97</sup> Um dos aspectos que corroboram para este fato seria, paradoxalmente, a própria forma do terraço, em grande medida “claustrofóbico” que permite vistas do entorno praticamente na região mais extrema de sua planta em forma de losango. Há aí um extremo preciosismo em privilegiar o aspecto conceitual frente às necessidades inerentes ao uso.



3.122. Sala Suggia

Mais controversas, contudo, são as conseqüências da fixação de Koolhaas em manter a integridade do conceito advindo da Casa Y2K em relação ao seu resultado concreto no edifício portuense. Neste aspecto, lembra Rafael Moneo, a própria forma do auditório, resultante de uma questionável defesa da tradicional *Shoe-box*, parece rechaçar a idéia do concerto como um ritual compartilhado em que se prescindiu de “(...) toda condição coral do auditório, (...), condição esta presente neste tipo de espaço desde o teatro grego” (MONEO, 2007, p. 54). [3.122] Tingido de uma paradoxal “ortodoxia funcionalista” em que a qualidade acústica deveria prevalecer sobre as necessidades simbólicas – e até mesmo práticas – da utilização deste espaço, o argumento de Koolhaas acabou por culminar na configuração do auditório em rampa única com relativa ausência dos balcões laterais.

Na verdade, pode-se supor que a obsessão de Koolhaas em relação à qualidade acústica do auditório apenas visava, por meio de um motivo pretensamente racional, à manutenção do conceito inicialmente imaginado. Assim, parece que nada pôde impedir a realização do auditório como uma transformação *quase* direta do diagrama em arquitetura, nem dificultar sua compreensão por parte do usuário, devendo colocar-se como a síntese do conceito proposto. A manutenção do conceito inicial revelaria, na opinião de Moneo,



3.123. Sala Suggia

apresentada no artigo *Otra Modernidad* – já abordado anteriormente –, a condição que a concepção de espaço possui em considerável parcela dos arquitetos contemporâneos. Não mais como origem do processo projetual como ocorria na arquitetura moderna, a Casa da Música é escolhida pelo arquiteto espanhol como o exemplo privilegiado desta atitude contemporânea em que “(...) o espaço é, simplesmente, o resultado da ação projetual. O que conta é o gesto projetual.” (MONEO, 2007, p. 54). Fica evidente na Casa da Música a forte correspondência que pode existir entre o *diagrama* – enquanto conceito abstrato caracterizado pelo grande poder de síntese – e o conceito de edifício icônico.

Muito oportunamente, Moneo ainda lembra que “Koolhaas diz em seus textos (...) que não pretende lutar com a forma. Os espaços resultantes são ao final ‘espaços encontrados’ em que o fenômeno do espaço é somente o que vem através da experiência, dos sentidos” (MONEO, 2007, p. 54). Na Casa, o diagrama é o grande definidor da arquitetura, assumindo, deste modo, um fictício caráter de inevitabilidade, a partir do qual resultam todos os demais espaços do edifício.

Por tudo isso, a sala Suggia, para cumprir sua função de síntese, não deveria fugir da idéia de um espaço isótropo<sup>98</sup>, um vazio de caráter ambíguo, cuja virtual expansão através das aberturas nas extremidades apresenta-o tanto como um recinto interior que incorpora a paisagem da cidade quanto, em sentido oposto, uma delimitação do espaço exterior que revela seu “conteúdo” ao espaço urbano, procurando promover a já mencionada vontade de Koolhaas de amplificar o caráter público da instituição<sup>99</sup>. A idéia do *vazio* como espaço de caráter eminentemente público foi resumida pelo arquiteto nos seguintes termos:

Num projeto de 1989, para uma enorme biblioteca em Paris (...) já desejava experimentar situações em que o “vazio” fosse mais importante que o “cheio”, o espaço ocupado ou construído. Eu diria que, no caso do Porto, o que temos é uma das primeiras

---

<sup>98</sup> Acertadamente, Moneo comenta que o ornamento aplicado, os dourados veios artificiais, “se estende vertical e horizontalmente, acentuando assim a condição abstrata, genérica do espaço” (MONEO, 2007, p. 56).

<sup>99</sup> “(...) OMA abordou tanto a relação do auditório com o público quanto sua imagem exterior considerando-o como uma massa sólida da qual se subtraíram os volumes das duas caixas das salas e outras partes públicas do programa para obter um corpo esvaziado. O edifício revela assim seu conteúdo à cidade sem ser didático; e ao mesmo tempo, a cidade se expõe ao público como nunca antes ocorrera.” (EL CROQUIS, 2007, p. 210)

demonstrações de “ausência” de uma sala de concertos, mais do que propriamente, uma “presença”.<sup>100</sup>

Se seus espaços não devem lutar contra a forma, no caso da sala Suggia, na prática, pode-se dizer que o espaço parece lutar com a função que deveria abrigar. Inovar<sup>101</sup>, como almejava Koolhaas, em uma tipologia requerente de características tão específicas e especiais como um auditório de música não é tarefa simples. Não é incomum, portanto, encontrar comentários negativos a respeito do uso do auditório; como, por exemplo, quanto ao desconforto gerado pela configuração “em bloco” da platéia que resultou em extensas fileiras e um distanciamento relativamente excessivo do palco nas poltronas localizadas mais ao fundo; ou também pelas aberturas laterais, que podem provocar a distração indesejada do público com o respectivo movimento de visitantes que circulam nas salas contíguas ao auditório durante as performances musicais [3.124]. Para Moneo, a própria presença das grandes janelas da Sala Suggia “conduz o auditório a uma certa sensação claustrofóbica que emerge da impressão de estar fechado no vazio que define um paralelepípedo” (MONEO, 2007, p. 55).



3.124. Filas de cadeiras da Sala Suggia



3.125. A Casa da Música como um grande farol urbano a indicar a ocorrência de algum evento

<sup>100</sup> KOOLHAAS, Rem. A instabilidade do mundo me inspira. Disponível em: <[http://www.vivercidades.org.br/publique\\_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infol=946&sid=19](http://www.vivercidades.org.br/publique_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infol=946&sid=19)>. Data de acesso: 12/11/2010. Entrevista concedida a Frédéric Edelman e publicada no jornal Le Monde, edição de 5 de agosto de 2005, sob o título "L'instabilité du monde m'inspire". Tradução: Letícia Ligneul Cotrim

<sup>101</sup> “Neste século temos assistido a um desesperado esforço arquitetônico para escapar da tirania do notório auditório em forma de ‘caixa de sapatos’. Contudo, depois de pesquisarmos a qualidade acústica das salas de concerto existente, chegamos a conclusão em conjunto com nosso especialista em acústica que os melhores auditórios do mundo tem a configuração da caixa de sapatos. Isso nos deixou a questão: onde inovar no caso de uma tipologia tradicional como a da sala de concertos?” (EL CROQUIS, 2007, p. 210).

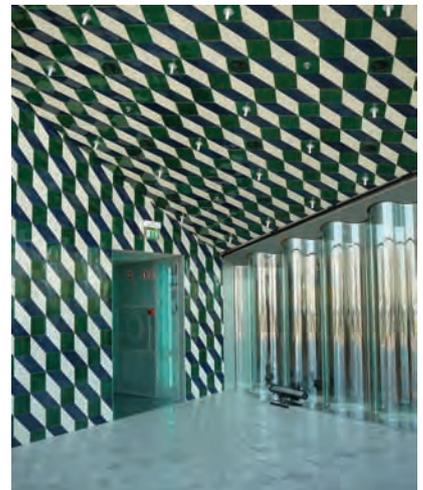
Ainda que para Moneo a grande janela do auditório seja o elemento mais bem sucedido da Casa da Música, resta evidente a limitação das intenções iniciais de Koolhaas diante das exigências acústicas necessárias ao respectivo espaço. Isso porque, para cumprir tais exigências, foi necessário produzir um tipo especial de vidro ondulado que, conjuntamente à parafernália técnica que repousa sobre o palco, dificulta a vista para o exterior. No caso da observação a partir do exterior, a incoerência do resultado final com o anseio por uma maior democratização do que ocorre dentro da Casa se torna ainda mais manifesta, ao ponto de ser praticamente reduzido a um gesto retórico, ainda que fornece, para os que passam pela região da rotunda, a potente imagem de um farol a sinalizar a ocorrência de algum evento [3.125].



3.126. Recepção



3.129. Sequência da promenade junto à face da Rua 5 de Outubro



3.132. Ateliê de música



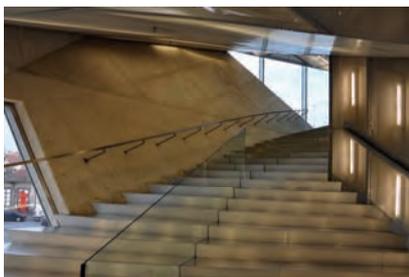
3.127. Sala 2



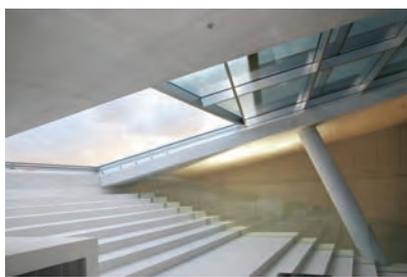
3.130. Espaço educativo



3.133. Ateliê de *Cyber Música*



3.128. Escadaria junto à face da Rua 5 de Outubro



3.131. Terraço lounge

Fato que poderia ter ocorrido de modo distinto, pois, segundo Koolhaas, especulou-se que o revestimento externo do poliedro viesse a ser realizado com material translúcido ou transparente<sup>102</sup>, semelhante à Biblioteca de Seattle. Entretanto, devido à urgência em executar o projeto, optou-se, ao fim, pela solução opaca, em concreto aparente, que buscava, enfim, “clarificar<sup>103</sup>” o diagrama do sólido e vazios proposto inicialmente. Coloca-se assim um sistema em que os espaços de permanência dos “vazios”, caracterizados por revestimentos “intensos, vibrantes e diversos” (WIGLEY, 2008, p. 280) contrastam com os espaços de circulação marcados pelo homogeneidade cinza do concreto e do aço inox [3.126 a 3.133].

Não obstante, a marcante experiência de penetrar no “hermético poliedro”, põe de manifesto uma exceção ao sistema de sólidos e vazios do diagrama, já que este grande espaço interior, antes de ser um “vazio extraído do sólido”, é um grande vazio envolvido pela pele exterior que se “dobra” para o interior, propiciando a incorporação da monumentalidade da fachada de acesso e a inversão visual do “vazio” do auditório 2, que flutua, como um sólido, de modo radical sobre a enorme escadaria dá início ao itinerário contínuo [3.134]. Moneo chama atenção que este “(...) espaço tem o mesmo valor de uma linha oblíqua em um quadro de um construtivista russo” (MONEO, 2007, p. 55). Ou ainda, tal qual uma escultura de Tatlin, um instável equilíbrio se faz presente que torna manifesta a indifença à ideia de racionalidade estrutural. Os planos definidores do poliedro, diz Moneo,

(...) a todo momento são “ajudados” por toda uma série de “muletas”: toda uma série de suportes oblíquos que mostram a falta de pudor para conseguir construir aquilo que se pretende, um volume abstrato – um casco, um escafandro – ao que se chega construindo sem nenhum tipo de escrúpulo. (MONEO, 2007, p. 60)

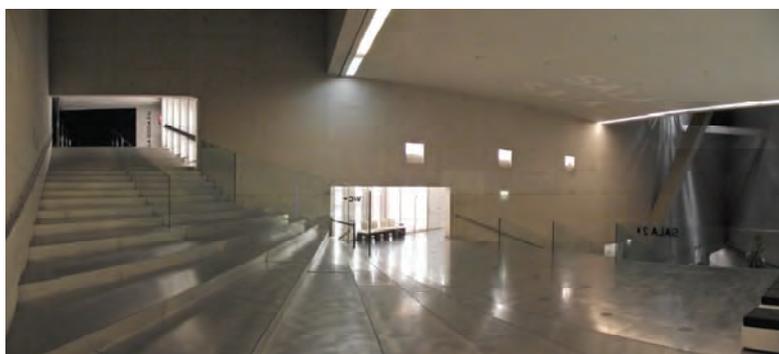
---

<sup>102</sup> Mark Wigley comenta que, à época do concurso, não havia ainda uma definição a respeito do revestimento exterior do edifício, e que “Um dia apenas antes do júri é feito um desenho que mostra três opções para a forma global: betão opaco por todo ‘a esconder o interior’, lados transparentes ‘a expor ao exterior a lógica do interior’ ou uma combinação de ambos. O estatuto do sólido mantém-se por solucionar e o projecto segue para o júri no dia seguinte com imagens de maquetas transparentes, translúcidas e opacas” (WIGLEY, 2008, p. 273)

<sup>103</sup> Fax de Rem Koolhaas à equipe do projeto da Casa da Música: “A primeira coisa a clarificar é o diagrama - definido e desenhado + simplificado de tal forma que qualquer pessoa que o veja o ‘aperceba’ imediatamente, que seja acompanhado de explicação, quer não... (...). Dada a intensidade das duas semanas que aí vêm, qualquer ‘explicação’ que não seja necessário dar será super útil” (WIGLEY, 2008, p. 277).



3.134. Átrio de acesso



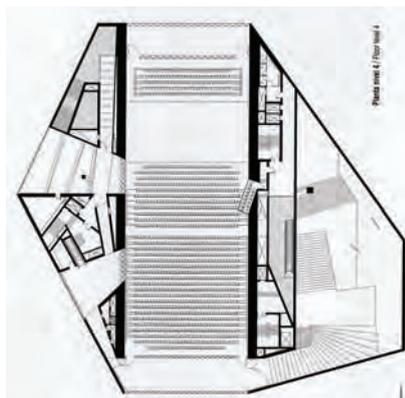
3.135. Escadaria principal

Apesar da aparente arbitrariedade contida no ato de transpor o conceito da Casa Y2K para o Porto, a Casa da Música, como em outras obras do arquiteto holandês, parece estar destinada a ser uma demonstração prática das potencialidades apresentadas em sua obra teórica. Neste sentido, também não escapam à obra portuense as chamadas “estratégias retroativas”, que suscitaram, pela necessidade de adequação à sua natureza pública, as principais diferenças em relação ao embrionário projeto para a residência holandesa.

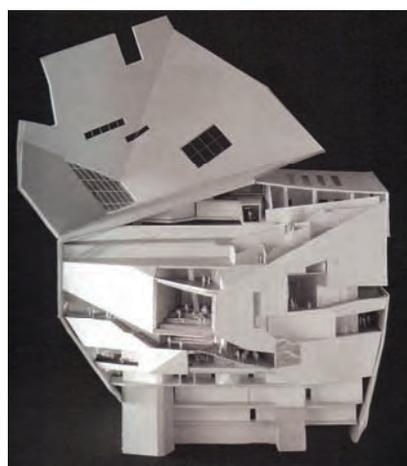
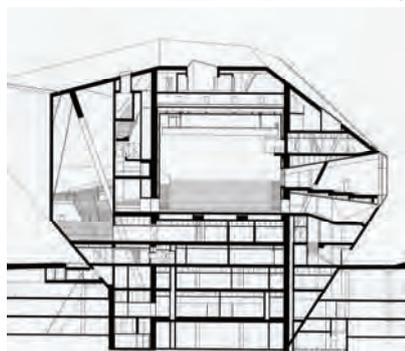
Juan Antonio Cortés refere-se a uma destas operações como “estratégias de gravidade”, as quais tem origem na admiração de Koolhaas pela pesquisa estética levada a cabo pelas vanguardas russas. Aspirações típicas deste grupo, como “A negação do peso, do apoio sobre o solo e da posição vertical (...)” possibilitou a Koolhaas, desde muito cedo, “(...) indagar uma das questões básicas da arquitetura, a da posição em relação com o solo e com o vetor gravitacional” (CORTÉS, 2006, p. 40). Tal atitude constitui, não é preciso dizer, uma das marcas fundamentais dos poliedros de ambos projetos. Entretanto, especificamente na Casa da Música, a projeção do volume atua no sentido de enfatizar seu intrínseco caráter monumental e possui – diferentemente da Y2K – um estimado valor para a liberação do solo que possibilitou a conseqüente criação da praça ondulada e dos espaços sombreados que permitem o já referido uso lúdico mencionado por Nuno Grande.

O desafio à gravidade, um *leitmotiv* da obra do OMA, proclama simultaneamente um segundo recurso afim às tais estratégias. Não deixa de ser notória a diferença da posição do vazio principal nos exemplos das casas holandesa e portuguesa; e, embora a primeira configuração – mais próximo ao solo – pudesse vir a ser de maior coerência para a pretensão “hiper-pública” imaginada para a Casa da Música, a respectiva suspensão do auditório reclama a sempre presente propensão de Koolhaas em carregar o edifício de uma espécie de congestão urbana por meio do empilhamento e colisões de funções em seu interior. O gesto projetual orbita novamente em torno da estratégia da *Seção Livre* que é aqui conduzida a um novo patamar: o grande vazio localiza-se no centro do objeto, tanto em planta quanto em corte [3.136].

Assim, a verticalização do programa abre caminho para a exploração de outra de suas recorrentes estratégias (que tem origem no projeto para a Biblioteca de Jussieu, mas que também perpassa obras como o Kunsthal de Rotterdam, o Educatorium da Universidade de Utrecht e – mais recentemente – a Embaixada da Holanda em Berlim). Igualmente na Casa da Música, o interior é inteiramente concebido como um *promenade architecturale*. Mas diferentemente dos exemplos citados, mais próximos à matriz corbuseana, aqui a *promenade* constitui uma revisitação ao modelo loosiano do *Raumplan* (WIGLEY, 2008, p. 278), especialmente no lado



3.136. O vazio como centro da composição



3.137. Maquete mostra espaços interiores na face junto à Rua 5 de Outubro

junto à Rua Cinco de Outubro, onde os espaços parecem muitas vezes encaixar-se forçadamente uns contra os outros [3.137].

Deste modo, pode-se dizer que no uso convencional, reservado apenas à apresentação de concertos no grande auditório, o passeio ascendente evoca o caráter institucional da tradicional tipologia centenária do auditório. Entretanto, será a possibilidade de utilização simultânea das diversas salas de apresentação por meio de um itinerário contínuo onde fica latente todo o talento de Koolhaas para potencializar a *Casa* como um “condensador social”. Aproveitando a grande reunião de pessoas nestes festivais, toda a *Casa* acaba sendo apropriada pelo público que circula livre e ininterruptamente, gerando uma espécie de *urbanidade simulada*.

A experiência – para aqueles pagam, é claro – não é totalmente distinta da hedonista vida noturna de uma cidade: tomando as escadarias com estratégicas pistas de dança, transitando de apresentação em apresentação nos diferentes ateliês de música, de bar em bar (que recebeu o nome de *circuito dos bares*), jovens *flâneurs* emulam a congestão urbana sempre almejada por Koolhaas quando desbravam as *vielas* e *largos* de um espaço urbano delirante e surreal o qual, com suas rampas e escadarias, simultaneamente não deixa de evocar a própria topografia da cidade do Porto [ 3.138 a 3.145].

Cabe dizer que é o itinerário contínuo que coreografa esta colisão de elementos contrastantes que, como em outras de suas obras,

(...) têm a intenção de mostrar a complexidade urbana e, em particular, a congestão infraestrutural, expressando-as pela colisão de elementos confrontados. E esta colisão (...) se produz em ocasiões na arquitetura de Rem Koolhaas/OMA em várias escalas, desde a urbana à dos encontros entre materiais (CORTÉS, 2006, p. 52)

Tal colisão é aqui potencializada por meio de outra estratégia proveniente da vanguarda russa. Recuperando o original recurso da *montagem como colisão* de Sergei Eisenstein, Koolhaas transporta para a arquitetura o duplo papel contida nesta operação formal – decomposição e (re)integração – para criar poderosas e vitais “(...) sequências programáticas, cinematográficas ou espaciais” (CORTÉS, 2006, p. 50).



3.138.



3.142



3.139.



3.143



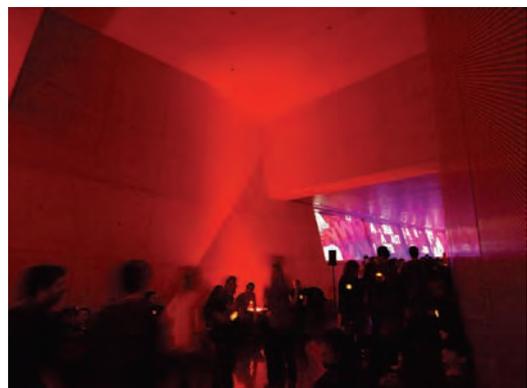
3.140.



3.144



3.141.



3.145.

3.138 a 3.145. Imagens dos eventos simultâneos na Casa da Música

Entendido não apenas como uma *promenade architecturale* mas, de fato, como uma emulação de um espaço urbano, como uma rede de conexões espaciais, os possíveis itinerários ganham em naturalidade e adquirem um consistente sentido programático. A *Casa em festa* incrementa assim a experiência arquitetônica tornando especiais não somente os espaços de permanência de funções específicas, mas também os *espaços intersticiais* que estabelecem relações transversais ao conectar visualmente cidade e o grande auditório e se colocam como *lugares* que fornecendo um ambiente propício para as trocas interpessoais e para o encontro casual.

Enfim, o entendimento da Casa da Música como um espaço contínuo, sem começo nem fim, abre igualmente a possibilidade para melhor entender a persistência de Koolhaas em manter a Sala Suggia o mais próximo de um espaço isotrópico. Em 1985, no texto *Imagining Nothingness*, o arquiteto holandês já havia decretado: “Onde não há nada, tudo é possível. Onde há arquitetura, nada (mais) é possível” (KOOLHAAS, 1995, p. 199). Ao reduzir, na medida do possível, seu domínio hierárquico (por meio da *ausência* que Koolhaas se refere que evita um espaço excessivamente caracterizado e configurado), pode-se deduzir que, como no auditório do Kunsthall de Rotterdam (que se incorpora a *promenade*), Koolhaas ambiciona manter o grande auditório como um ente vivo dentro deste labiríntico campo espacial que conforma a Casa da Música, onde o público pode entrar, sair, circular ao seu redor durante as apresentações permanentes sem sentir o *peso* que contém uma sala de espetáculos tradicional.

## Porto 2001: uma odisséia no espaço

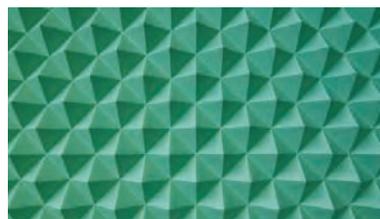
Simultaneamente não se pode dizer que a Sala Suggia não esteja “vestida a caráter”, de acordo com a importância que deve possuir. Vestida porque, mais uma vez, como afirma Mark Wigley, é “o eco inconsciente de Loos” que emerge no interior da Casa da Música: reverbera aqui, como nas residências do mestre vienense, o argumento semperiano de que a arquitetura surge como uma *arte atmosférica*, como um “efeito de camadas decorativas de revestimentos sensuais mais do que uma estrutura sólida” (WIGLEY, 2008, p. 245).

Entretanto, na Casa da Música, a dicotomia entre exterior austero e interior opulento, não se encontra a serviço de uma preservação do domínio do privado, mas sim a favor da já referida potencialização de uma experiência urbana interiorizada. Na busca por emular a diversidade e imprevisibilidade contida na experiência urbana, são os revestimentos que conferem a cada um dos espaços individuais um caráter único. Como afirma Moneo,

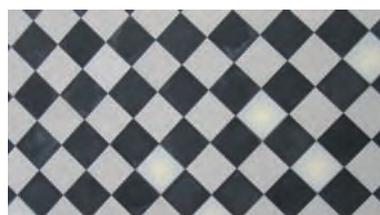
[os revestimentos] resolvem um espaço neutro e, de certo modo, puritano. A presença do componente puritano holandês permeia a arquitetura do edifício e a condição tátil, sensorial, é adicionada de modo figurativo e artificial, diluindo-a e mascarando-a. Conceitos como “consistência” ou “coerência” ou a capacidade de manter um registro lógico em termos formais, carecem de importância; o que conta é a condição abstrata do material que ocupa todo o espaço. (MONEO, 2007, p. 56)

Os revestimentos destes espaços são resultado da colaboração da designer de superfícies Petra Blaise, que complementa a equipe do projeto como uma espécie de *diretora de arte*. Ainda que, como aponta Moneo, a diversidade dos revestimentos evite qualquer senso de unidade, não se pode dizer que estes não possuem certo sentido, de modo que assim podemos falar de espaços vestidos a caráter.

De fato, emerge aí outro tema da arquitetura do século XIX: é possível perceber uma apropriada caracterização adjetiva de acordo com a função, como, no exemplo da Sala Suggia, onde o ouro confere uma respeitada nobreza àquela que é o espaço mais importante da Casa; igualmente, a iluminação colorida confere aos vidros ondulados que separam o auditório dos espaços circundantes o brilho de pedras preciosas: rubis, esmeraldas, safiras complementam



3.146



3.147



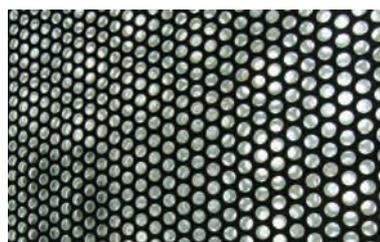
3.148



3.149



3.150



3.151

3.146 a 3.151: Distintos revestimentos da Casa da Música



3.152 Revestimento de azulejos da Sala VIP imita painéis da Estação de São Bento

o efeito ornamental dos materiais da Sala Suggia. Pode-se perceber situação análoga também em outros espaços, como no ateliê de música experimental, onde o revestimento sintético simula a forração de um futurista estúdio de música. Ou ainda, como na Sala VIP, o secular revestimento de azulejos é carregado de ironia e ambiguidade ao reproduzir literalmente os painéis de um espaço intimamente ligado ao imaginário popular da cidade do Porto: a sala de espera da Estação Ferroviária de São Bento.

Koolhaas estava igualmente ciente da condição regional que o revestimento desempenha na arquitetura portuguesa como mostra um de seus *faxes* para a equipe do projeto do porto, reproduzido por Mark Wigley, em que diz: “pensemos também em estrutura e decoração. Portugal é país de mármore e azulejos” (WIGLEY, 2008, p. 278).

Neste sentido, ao incorporar o componente regional por meio do ornamento, um recurso definitivamente pouco afeito aos arquitetos locais, pode-se dizer que o arquiteto holandês estabelece tanto uma condição de diálogo quanto de subversão com a Escola do Porto. Isto porque, como afirma Nuno Grande,

No seu interior, a Casa da Música “dessacraliza” aspectos da iconografia do Porto que muitos julgavam historicamente “intocáveis”. Ao reintroduzir, numa estética *pop*, as aplicações de folha de ouro sobre madeira (típica na ‘talha barroca’ portuense) e de painéis de azulejos ornamentais (...), Koolhaas adota uma atitude descomplexada em relação ao uso do “ornamento” no espaço contemporâneo (...). Essa condição “ornamental” revela-nos, novamente perante a história do Porto, que a arquitetura desta cidade é também o resultado de um cruzamento de artefatos e técnicas decorativas, tantas vezes copiadas ou miscigenadas ao longo do tempo. (GRANDE, 2005, p. 129)

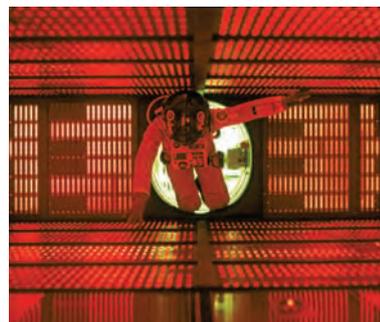
Tal condição subversiva é ainda magnificada pelo modo como estas iconografias são desfamiliarizadas para criar um efeito de estranhamento, um recurso que constitui justamente um dos fundamentos do chamado *regionalismo crítico*, de Alexander Tzonis e Liane Lefaivre. De fato, há aqui uma marcante ironia, uma espécie de maneirismo que parece escancarar aquela que seria, segundo Alan Colquhoun em sua crítica ao conceito de Tzonis e Lefaivre, a “única atitude possível em relação ao regionalismo” (COLQUHOUN, 1992, p. 77). De fato, a iconografia regional assume na Casa valor programaticamente consistente<sup>104</sup>: não como uma expressão de uma essência regional, mas, como afirma Colquhoun, como *motifs* que são incorporados “(...) num processo compositivo, para produzir idéias arquitetônicas originais, únicas e relevantes em relação ao contexto” (COLQUHOUN, 1992, p. 77).

Igualmente consistente parece ser a propriedade popular que os revestimentos conferem aos espaços da Casa da Música. Ao flertar com uma *cultura da imagem*, típica da contemporaneidade, Koolhaas resgata ensinamentos de Venturi para realizar uma espécie de *pato decorado* que visa contemplar a condição plural da sociedade atual e, sobretudo, de uma Casa que pretende ser para todos.

De certa forma, este flerte com uma cultura de massas global, é exacerbado quando a Casa se apropria de iconografias típicas dos filmes de ficção-científica, certamente um dos fenômenos mais populares do século XX. Rondando em torno do tema da virada do milênio e todas as associações com o mito do ano 2000, a temática futurista, diga-se, já estava presente na origem da Casa Y2K, onde os anseios dos clientes clamavam por “uma ‘casa do futuro’, com ‘materiais do nosso tempo’, prometendo um ‘desvio do mero aconchego’” (WIGLEY, 2008, p. 268). Do mesmo modo, o tema de *Porto 2001* como capital europeia da cultura abria a possibilidade para uma igualmente irônica apropriação dos temas relacionados com o cinema de ficção-científica.



3.153 Corredor liga os espaços principais



3.154 Cena de 2001: uma odisseia no espaço, de Stanley Kubrick



3.155 Cena de 2001: uma odisseia no espaço



3.156

<sup>104</sup> No caso da Sala Suggia, o caráter programático do ornamento também pode ser entendido pelo modo como este ocupa indiscriminadamente os planos configuradores deste espaço, acentuando assim a sua condição enquanto um espaço isotrópico.



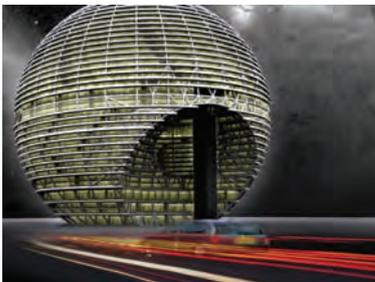
3.157 Cena de *Star Wars*, de George Lucas



3.158 Casa da Música vista da Av. da Boavista



3.159 “Estrela da Morte”, de *Star Wars*



3.160 Estudo para o Centro de Convenções Ras al Khaimah, nos Emirados Árabes Unidos (2007)

Irônica porque tal apropriação também parece insinuar o lado “ridículo” do ícone e a ambígua situação dos arquitetos na atualidade que Koolhaas criticou na conferência no *Canadian Centre for Architecture* (ver capítulo 1.3): sua ambição populista, proveniente das transformações imputadas à arquitetura pela economia de mercado, apenas estabelece aos arquitetos, “(...) um convite para ser simplesmente extravagante e espetacular<sup>105</sup>”. Os *starchitects*, assim, apresentam-se como viajantes do espaço global que aportam nos mais diversos contextos com seus esotéricos objetos alienígenas.

Tais alusões, com efeito, também podem ser lidas como fatos pertinentes e que inclusive remetem às utopias fantásticas e tecnológicas de nomes como Buckminster Fuller e Archigram. No entanto, distante de qualquer uso deliberado da tecnologia como um fim em si, a Casa da Música procura sobretudo ostentar a tecnologia como um aspecto teatral do edifício, de modo a reforçar, novamente, uma experiência que visa ao fantástico, um vertiginoso espaço urbano que sugere o constante desafio à gravidade onde pouco importa o que está acima ou abaixo. Cabe chamar a atenção para a aparente contradição suscitada por este espaço delirante, que literalmente sobe pelas paredes do edifício: com todas estas escadas seria a Casa um edifício verdadeiramente democrático e acessível?

Contraditoriamente à percepção de objeto alienígena, a Casa da Música parece igualmente suscitar um estranho fenômeno que reforça sua condição de singularidade e de pertencimento ao sítio: como argumenta Cortés, a condição experimental, prototípica, de sua arquitetura torna com que os aspectos concretos de uma situação sejam “quase inutilizáveis fora das condições específicas das mesmas” (CORTÉS, 2006, p. 24). Mais surpreendente ainda é a sensação provocada pela forma do poliedro que, ao mesmo tempo em que alude, com algum grau de abstração, a formas antropomórficas (como uma cabeça de guerreiro, como levantado por Moneo), ostenta uma poderosíssima e enigmática imagem arquetípica (de pedra lapidada) que se tornou praticamente irrepetível. Depois de sua implantação no Porto, obras que adotaram a Casa da Música como modelo (na verdade, macaqueando-a), parecem apenas escancarar ainda mais a fragilidade de boa parte da arquitetura contemporânea – que se baseia em meras imagens para construir – e,

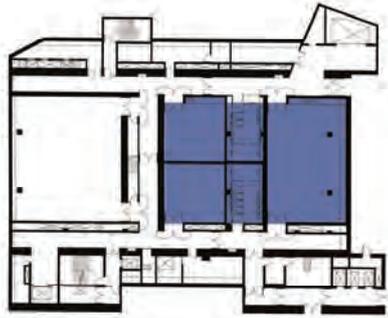
<sup>105</sup> [http://www.architectureweek.com/2007/0801/design\\_1-1.html](http://www.architectureweek.com/2007/0801/design_1-1.html)

simultaneamente, a própria limitação do ícone como um modelo repetível.

Para além de sua imagem futurista, resta reforçar a idéia de que a *Casa* também “versa” sobre elementos tradicionais da arquitetura: encontram-se lá, revalorizados, ornamento, fenestrações, fachada, geometria, entre outros. Também a Casa da Música parece abordar outra propriedade da arquitetura que se pode dizer que foi, nos últimos anos, de certo modo recuperada pelo feito de Bilbao. Falamos aqui de sua condição heróica, recorrendo à argumentação de Rafael Moneo:

O que surpreende e impressiona na Casa da Música é sua condição heróica. O que é mesmo que dizer que nos surpreende o esforço que supõe sua construção, a desproporção entre fins e meios. (...) A Casa da Música nos surpreende pela sua intangibilidade, o que equivale admitir seu compromisso com a forma construída, com o salto de formal a matérico. “Não a toque mais que assim é a rosa”, se pode ler em um poeta como Juan Ramón Jiménez (...). O que implica admitir que nela não cabe intervenções (...). Há de se aceitar a Casa da Música como ela é. Não tem outro futuro que o de envelhecer sem a ajuda que se supõe a toda alteração. Tem vontade de intangibilidade extrema. (...) na Casa da Música aparecem signos inequívocos daquilo que também ocorria nas arquiteturas do passado que mais valorizamos: o desejo de alcançar a condição de obras de arte. (...) E daí que cabe falar de paradoxo, pois tanto se distancia da arquitetura moderna ortodoxa, quanto se acerca e aproxima ao que foram os valores da arquitetura tradicional. (MONEO, 2007, p. 62-3)

Contemporâneo e arcaico, regional e universal, popular e erudito, apropriado e arbitrário, pragmático e surreal; ícone e arquitetura, sólido e vazio, rocha abstrata e nave *espacial*, monumento e *piccola città*: eis a grande odisséia da Casa da Música.



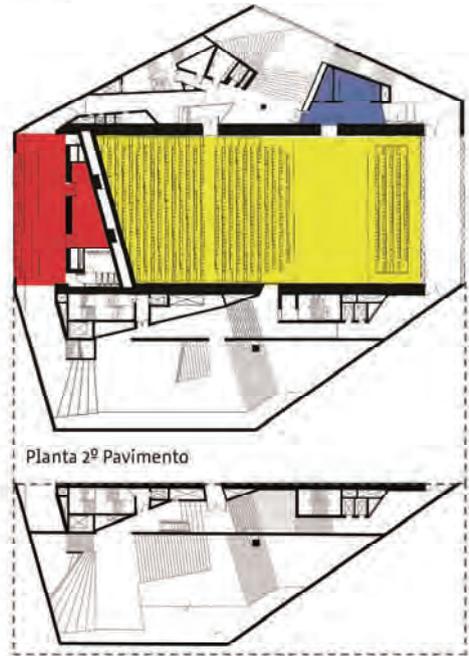
Planta Subsólo



Planta Térreo



Planta 1º Pavimento



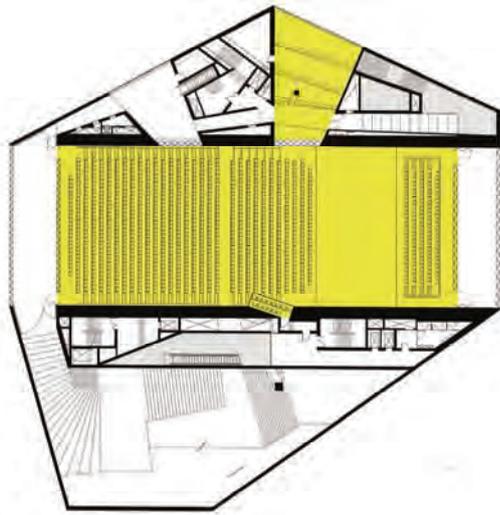
Planta 2º Pavimento

Planta 3º Pavimento

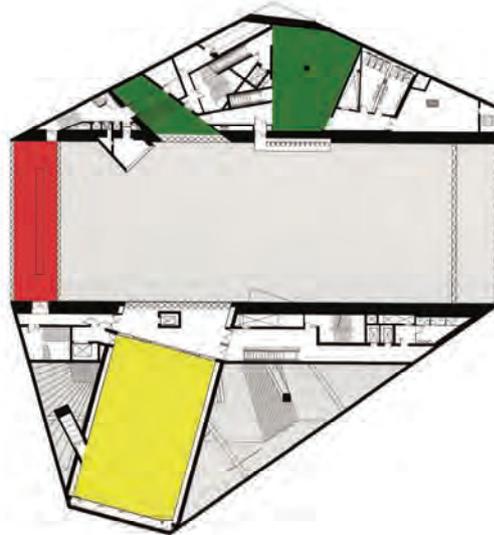
3.161 Plantas

- EXPOSIÇÃO
- LOJA
- BAR/ RESTAURANTE
- RECEPÇÃO/ GUARDA-VOLUMES/ BILHETERIA
- ENSAIO
- ÁREA TÉCNICA

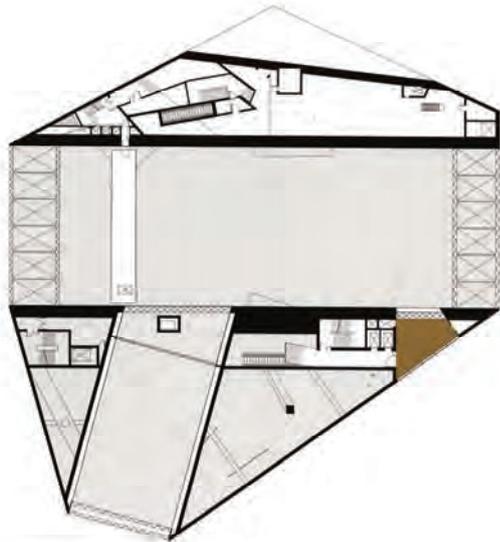
- ADMINISTRAÇÃO
- CAMARINS
- EDUCATIVO
- VAZIO
- ÁREA VIP



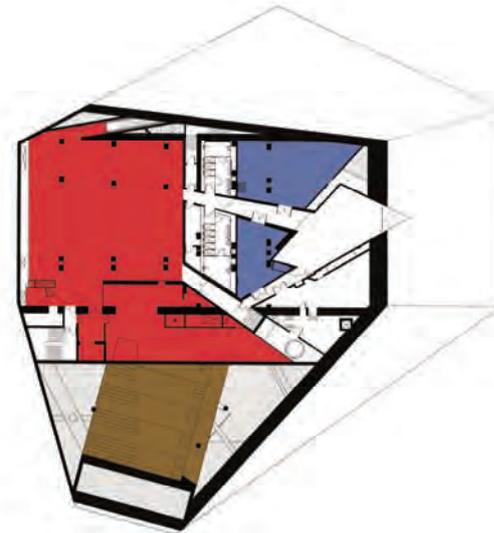
Planta 4º Pavimento



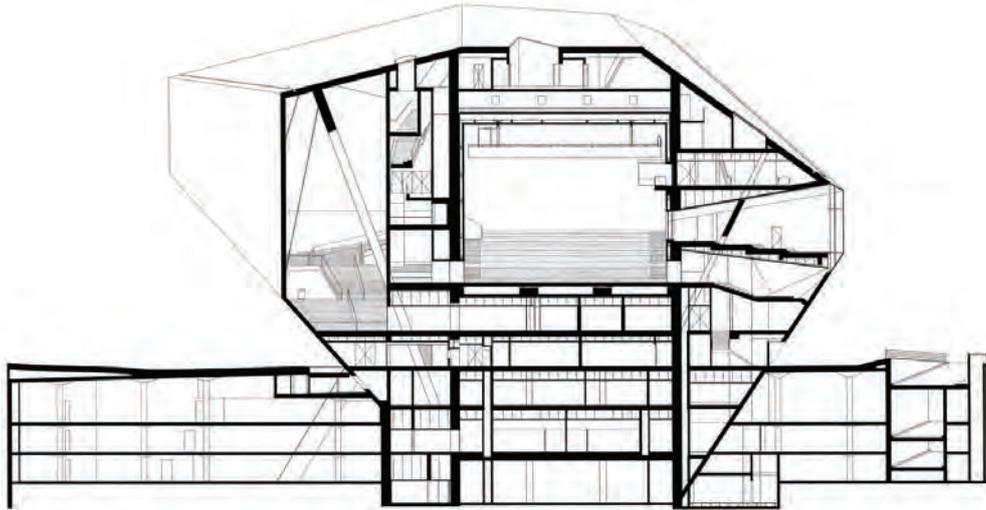
Planta 5º Pavimento



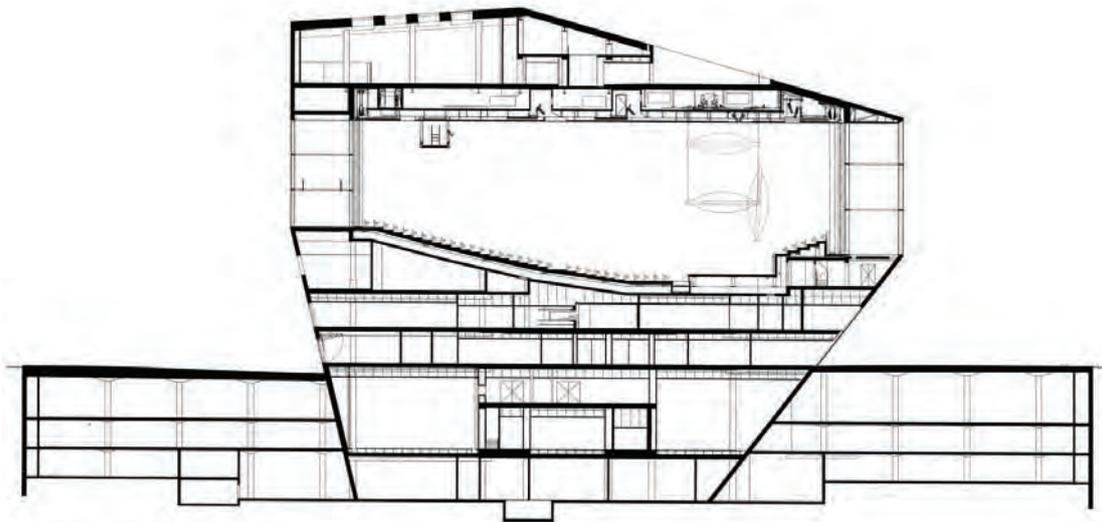
Planta 6º Pavimento



Planta 8º Pavimento

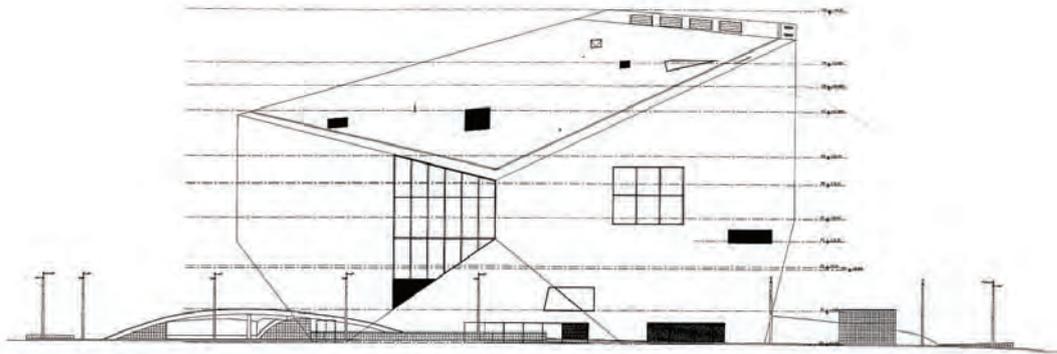


Corte Norte-Sul

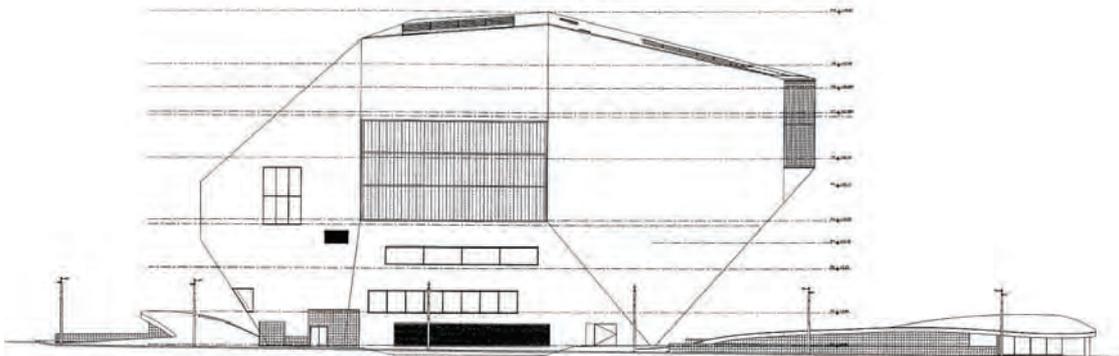


Corte Leste-Oeste

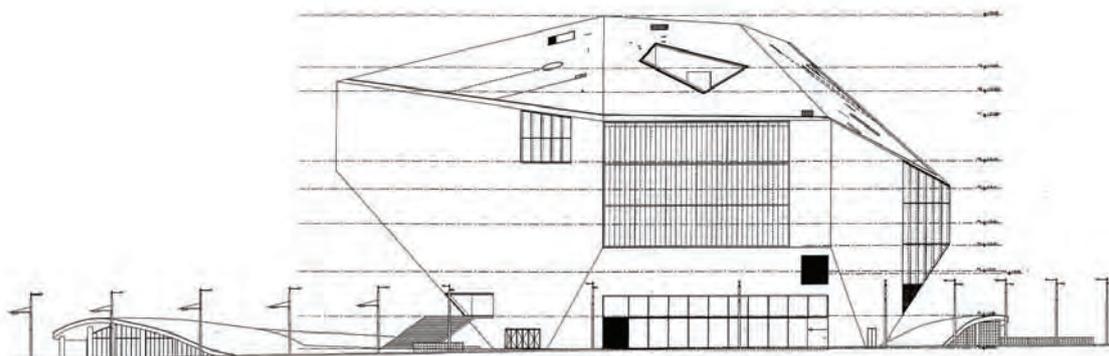
3.163 Cortes



Elevação Norte



Elevação Oeste



Elevação Leste

3.164. Elevações





3.165. Interior da Fundação Iberê Camargo

### 3.3. Fundação Iberê Camargo e Álvaro Siza Vieira

Pode-se dizer que Álvaro Siza é um arquiteto que resiste a categorizações devido, sobretudo, à condição heterodoxa de suas obras. Entretanto, não se pode dizer que não esteja atento ao que acontece no cenário da arquitetura contemporânea. Como o próprio arquiteto lembra, sua “arquitetura tem todas as dependências, mais ou menos estendidas, do que sucede atualmente” (SANTOS, 2008, p. 10).

Neste sentido, ao longo de mais de 50 anos de carreira, Siza vem estabelecendo diálogos com arquiteturas diversas, enriquecendo a sua prática e valorizando a disciplina da arquitetura como “conhecimento acumulado”, porém nunca abraçando-as como certezas inexoráveis. No começo, entrincheirou-se entre o neo-vernacular de Távora, o organicismo de Wright, o empirismo de Aalto e o *béton brut* de Le Corbusier. Com o passar do tempo, sua obra tornou-se mais abstrata, sempre transitando entre os pólos expressionista e racionalista; *incluiu* Bruno Taut e Aldo Rossi em seus conjuntos habitacionais sem, no entanto, esquecer das contribuições de Venturi. A partir dos anos 80 – na era do hedonismo pós-moderno – resgatou a abstração e a ética de Loos; nos anos 90, o outro lado da moeda: sob a hegemonia do resgate neomoderno, dos minimalismos imateriais e das *caóticas* novas vanguardas, a serenidade e perenidade das tipologias clássicas são incorporadas às suas obras (FIGUEIRA, 2008 (a), p. 25).



3.166. Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos, 1958-63

Também é sabido que suas obras trabalham no âmbito da *mestiçagem*<sup>106</sup>, que, além de um ecletismo que abarca sua obra como um todo – onde cada edifício é singular e corresponde às particularidades de um programa e sítio específicos –, Siza justapõe diferentes sistemas arquitetônicos, utiliza soluções híbridas que procuram, precisamente, estabelecer respostas à complexa realidade, utilizando a história como ferramenta projetual e fonte de significados.

Em termos discursivos, afirmações ambíguas – como quando o arquiteto diz que “os caminhos não são claros” (SIZA, 1995, p. 65) – corroboram com a dificuldade de compreensão de sua obra em termos totalizantes, fato que levou Rafael Moneo a caracterizá-lo como uma “figura poliédrica” (MONEO, 2004, p. 200). Contudo, mesmo não apresentando uma teoria uniforme, “um caminho a seguir” (SIZA, 1995, p. 65), certas idéias aparecem com repetida constância, promovidas em suas obras, entrevistas e alguns poucos textos que escreveu ao longo da carreira, e que, juntamente com escritos de outros autores, podem ajudar a elucidar alguns dos temas envolvidos em sua arquitetura.

Tais qualidades centrais, ou “fios condutores” de sua obra, definem aqui três eixos principais que estabelecerão as bases da análise do projeto para a sede da Fundação Iberê Camargo (FIC) em Porto Alegre, realizado e executado entre 1998 e 2008, visando facilitar a compreensão do processo compositivo do projeto, que, tendo em vista o caráter dialético e metamórfico do processo, estabelecem íntimas relações com as opções de projeto realizadas pelo arquiteto português.

Concebido em 1998, momento em que Siza já obtivera ampla consagração internacional, o museu destinado à obra do pintor expressionista gaúcho, falecido em 1994, desfruta de uma liberdade formal jamais vista em obras anteriores e que pode remeter ao debate da exagerada autonomia dos arquitetos do chamado “star-system” posterior ao fenômeno “Efeito-Bilbao”, freqüentemente acusados de atuarem sob a lógica da novidade e da imagem potente e populista de seus edifícios para se perpetuarem na mídia. Complementarmente, contribui para este fato a ambição de projeção

<sup>106</sup> “(...) Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.” (SIZA, 1995, p. 65).



3.167. Edifício Residencial em Schlesisches Tor, Berlim, 1980-84



3.168. Piscina Oceano, Leça de Palmeira, 1961-66



3.169. Conjunto habitacional SAAL Bouça, Porto, 1973-77



3.170. Edifício Residencial em Schlesisches Tor, Berlim, 1980-84

internacional por parte da própria fundação, que conta com poderosos patrocinadores.

Entretanto, alguns autores celebram neste edifício o ápice da carreira do arquiteto, um reatar de Siza com uma obra “mais abstrata e experimental” (FIGUEIRA, 2008 (a), p. 25), mas que ao mesmo tempo não pretende abandonar a poesia na arquitetura nem suas bases disciplinares, e que através de sua prática busca enfrentar os dilemas da arquitetura contemporânea.



3.171. Pavilhão de Portugal na Expo 98, Lisboa, 1995-97



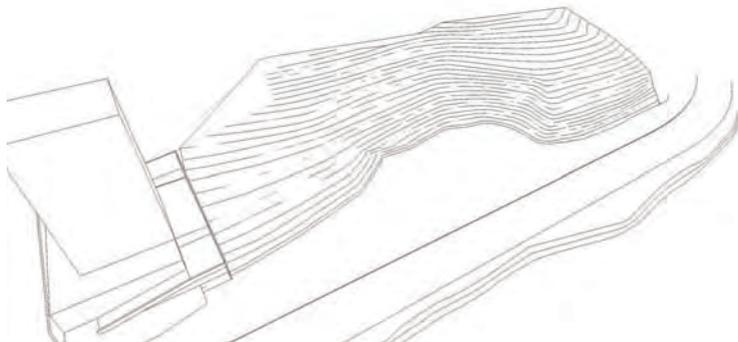
3.172. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 1986-94

### **Lugar e forma: dialogando com o *genius loci***

Não creio que seja necessário insistir em como o lugar reclama o reconhecimento de sua singularidade (MONEO, 2007, p. 50)

“A arquitetura está no sítio”; com esta frase Álvaro Siza define um dos eixos disciplinares de sua obra. Sendo em grande parte graças à relação que seus edifícios estabelecem com a paisagem circundante que sua arquitetura começou a receber atenção. Além da simples acomodação à topografia, Siza busca firmar relações existenciais entre lugar e edifício (RODRIGUES, 1992). A partir de uma *sensibilidade pitoresca*, ele procura fazer com que as *forças do lugar* ressoem na *estruturação* do artefato arquitetônico: “um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação” (SIZA, 1995, p. 65). Apesar da interação *sítio-edifício* ter perdido força em suas obras a partir de meados dos anos 80 em favor de uma teatralidade (MONEO, 2004, p. 201; 245) como veremos mais adiante, este tema é retomado com bastante vigor na

sede da *Fundação*, assumindo papel central na modelagem formal como uma resposta incisiva ao marcante ambiente circundante e às condições apresentadas pelo sítio.



3.173. Perspectiva esquemática do sítio



3.174. Terreno antes das obras

O terreno [3.172 e 3.173], localizado à avenida que margeia o rio Guaíba e resultado de uma antiga extração de pedra, era relativamente estreito, caracterizado por uma pequena faixa plana de solo com transição abrupta para a enorme moldura da escarpa coberta de vegetação, cuja preservação estava prevista desde o início nas intenções de Siza. Complementarmente, a localização à beira do rio – que exigia um edifício com escala adequada à dimensão da paisagem – jogou papel crucial no partido adotado como podemos ver nas palavras do arquiteto [3.175]:

Uma questão fundamental foi a beleza deste lugar, deste vazio na parede escarpada da montanha, coberta por uma vegetação incrível, diante de um rio que é como o mar, com uma paisagem horizontal e com a cidade antiga e suas torres em um dos extremos; é um sítio belíssimo.

(...) No Brasil havia um estímulo evidente entre o rio e a montanha, pelo qual o controle da forma arquitetônica dependia da relação que estabeleceria com esta paisagem. (SANTOS, 2008, p. 34)

Inicialmente, Siza buscou explorar a grande diferença de cotas do terreno, imaginando o acesso pela porção mais alta do terreno através de um elevador que conduziria o visitante ao museu na cota inferior, opção que foi logo descartada quando percebeu que não existia a possibilidade de conexão do terreno com as vias públicas do topo do morro [3.176]. Neste momento, a imagem evocada poderia ser, como menciona o arquiteto colaborador de Siza na empreitada da FIC, Pedro Polónia, a do Elevador Lacerda em Salvador (POLÓNIA,

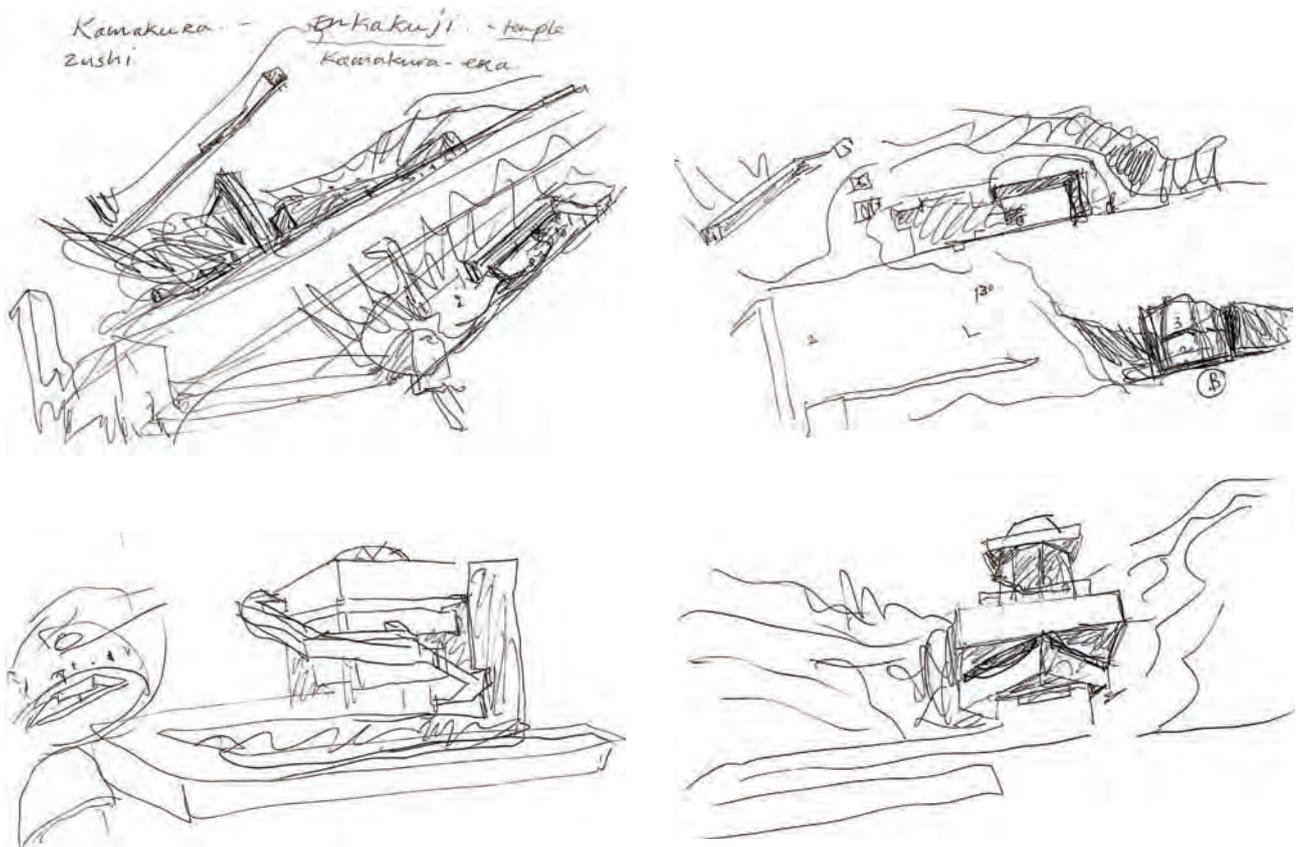


3.175. Projeto de Arquitetura. Constantin Brancusi (1918)

2008, p. 36), que também se constitui em referência à típica solução para a acidentada geografia das cidades portuguesas – como atestam os elevadores de Santa Justa em Lisboa e o da Ribeira no Porto – e que virou tema da curiosa proposta do arquiteto português para a Residência Mario Baía (1983) em Gondomar.



3.176. Vista do edifício a partir do Rio Guaíba



3.177. Croquis iniciais de Álvaro Siza para o projeto da Fundação Iberê Camargo

Convencido de que o acesso se daria pelo nível da Avenida Padre Cacique, emergem dos inúmeros *esquissos* de Siza formas variadas que atestam a opção pelo predomínio da verticalidade, ainda que fosse conveniente que o novo volume não ultrapassasse a cota do topo do morro – tanto para não obstruir a vista dos terrenos adjacentes quanto pela necessidade de adequação à escala da escarpa; em alguns destes desenhos já se encontram presentes fragmentos típicos de sua obra, como as configurações formais em U ou L, que caracteriza o interior da obra. O caráter escultórico também se faz presente, variando entre a grande massa sinuosa da proposta definitiva e um empilhamento aparentemente arbitrário de formas que parece orbitar entre evocações do Guggenheim de Wright e esculturas de Brancusi [comparar 3.174 e 3.176].



3.178. Vista da FIC a partir da Av. Pe. Cacique

Resultado de uma trama de relações formais e visuais com a paisagem, o partido resultante acarretou no domínio da massa vertical de concreto branco encaixada na porção mais larga do terreno, contrastando com a série de pequenos volumes que conforma conjunto de caráter horizontal que realiza a transição com a base do edifício vizinho e se adapta à forma triangular da porção plana do terreno [3.177]. Encarado como um “positivo” da encosta, o volume principal do museu apresenta qualidade dual que estabelece um diálogo com sensibilidades distintas da arquitetura contemporânea: aproxima-se do conceito de *arquitetura como paisagem* quando replica “simetricamente” [3.178] a topografia do



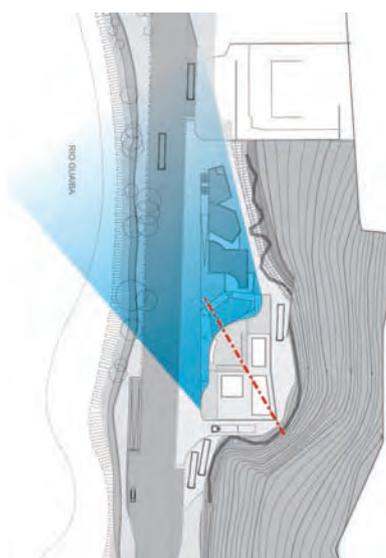
3.179. Esquema comparativo das curvas de nível do terreno e forma do edifício

sítio, entretanto, sem renunciar à sua natureza intrínseca de artefato arquitetônico, assume, simultaneamente, postura de objeto isolado, dado que se constata pela materialidade inconfundível e pelo caráter escultórico do grande volume, provavelmente o de maior vitalidade plástica da carreira de Siza que é reforçado pela presença dos elementos em balanço. Mesmo possuindo consideráveis conseqüências na organização interna do programa como veremos adiante, fica evidente o papel primordial da encosta como fator determinante na geração do partido:

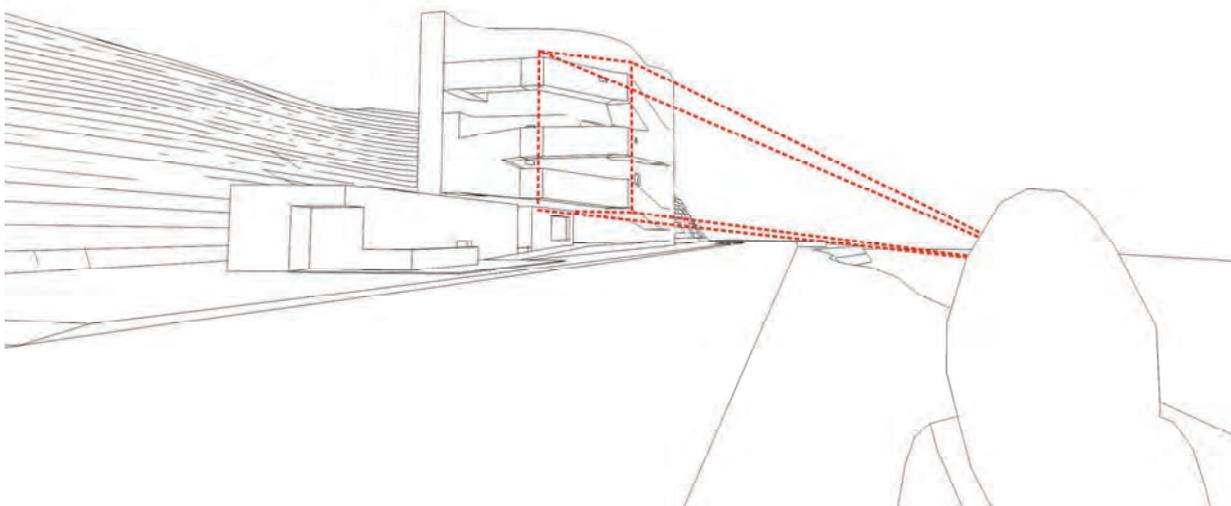
(...) Recordo quando trabalhava no projeto do Museu Iberê Camargo, (...) as formas curvas do edifício surgiram como resposta a escarpada montanha próxima, com a qual são ligeiramente simétricas. Quando fui corrigir esta curvatura nos meus desenhos pensei que sua forma vinha sugerida pela presença do plano escarpado quase vertical que queria preservar. (SANTOS, 2008, p. 34)

Dotado de uma postura dialética e plural, a atitude do arquiteto português, além de reafirmar arquitetonicamente o desejo de manutenção da encosta verde tal qual se encontra atualmente, parece remeter à memória do lugar, anteriormente deformado pela exploração da antiga pedreira e que agora conota sua reconstituição com a presença da superfície curvilínea.

Em termos mais pragmáticos, outro fator parece implícito na proposta de Siza Vieira: a relação que o edifício assume com quem dele se aproxima. A inflexão oblíqua adotada na parede curva, em conjunto com o chanfro das formas que extravasam o grande volume, reforça a idéia da criação de uma frontalidade virtual [3.179 e 3.180], que introduz um segundo eixo, contraposto ao da simetria entre parede curva e escarpa. Novamente, a solução parece remeter aos edifícios ambíguos apresentados por Rowe e Koetter em *Collage City*; o edifício parece se voltar para quem passa pela avenida que o tangencia, configurando um grande pórtico que antecipa a lógica processional do visitante. Fato que fica mais evidente pela contraposição entre frente e fundos, indicada pela fachada sudoeste, a qual, diferentemente da fachada “frontal” – fragmentada, curva e profunda – se confronta plenamente compacta, cega e plana contra as curvas do morro reforçando seu caráter artificial.



3.180. Esquema demonstrativo da visualização da fachada principal



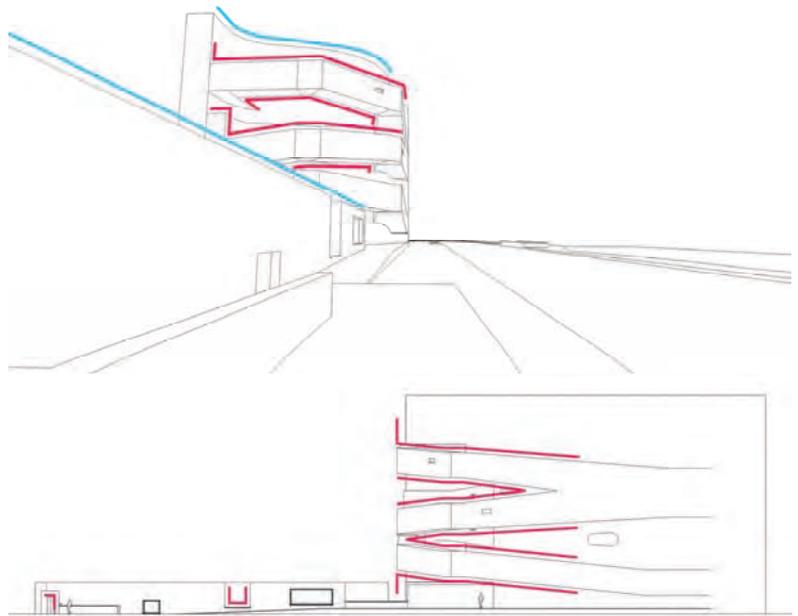
3.181. Visualização esquemática da fachada "virtual"



3.182. Vista do volume principal mostrando a frente "fragmentada e profundo" a fachada posterior "cega e plana"



3.183. Vista da fachada posterior (fragmentada) dos volumes secundários



3.185. Planta, corte e perspectivas salientando fragmentações e continuidade no projeto da sede da Fundação.



3.184.

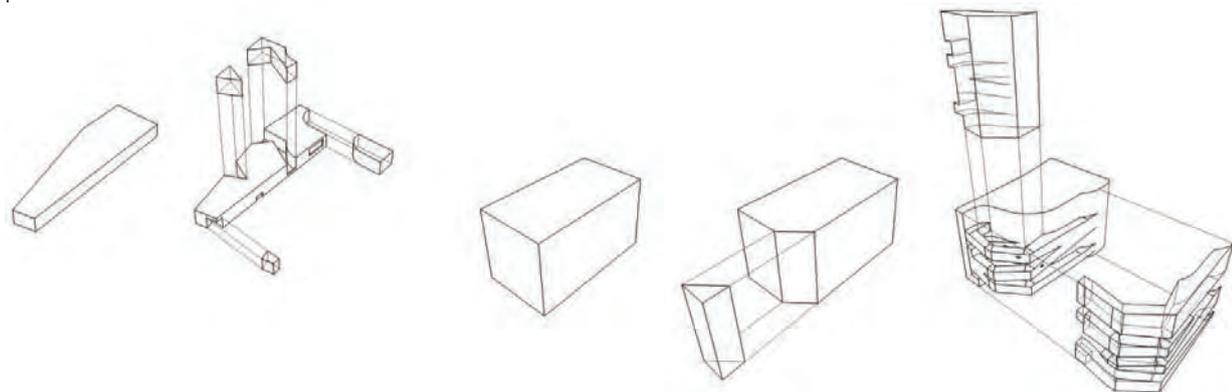
Também é um imperativo atentar a outros aspectos deste dinâmico jogo de contrastes e ambigüidades contido no edifício. Primeiramente, cabe observar que a própria relação dualista do volume principal é replicada de forma inversa no volume horizontal, assume o aspecto oposto ao do corpo principal (plano na frente, fragmentado nos fundos); Portanto, estabelecem-se contrastes tanto “internos” às partes – relação frente/fundos de cada volume – quanto “externos” – relação entre ambas volumetrias, principal e secundária [3.183].

Entretanto, este profuso jogo de percepção das formas é conjugado pela ambivalência que carregam as ditas fachadas. Estas não são puramente fragmentadas ou compactas, se não apenas predominantemente uma coisa ou outra, possibilitando leituras cambiantes dependendo da distância e posicionamento. De alguma forma, contêm o seu contrário: a fachada “plana” dos volumes secundários é picotada aqui e ali conferindo vitalidade ao plano por meio da sombra, enquanto a fachada “fragmentada” do volume principal tem suas articulações “fusionadas”, produzidas em tangente colaborando também no sentido de uma unidade [3.184]. Os elementos em balanço, por sua vez, ganham corpo à medida que o visitante se aproxima, insinuando a impressão de um prisma retangular que veio a ser talhado com chanfros e escavações em sua volumetria – como afirmou Carlos Eduardo Comas, neste sentido, o

Iberê assume a condição de *bloco no parque* (COMAS, 2008, p. 30) [3.185 e 3.186].



3.186. Vista do volume principal da FIC, passarelas ganham "corpo" e sugerem volume prismático



3.187. Volumes da FIC como prismas decompostos

Por sua vez, o paisagismo, aparentemente neutro, é, de fato, utilizado como ferramenta de projeto; a opção por cobrir o terreno com leito de brita de basalto visa ampliar o domínio visual do plano horizontal de asfalto da avenida e evita maior fragmentação do ambiente circundante, facilitando a introdução do objeto arquitetônico e acentuando o protagonismo da escharpa envolvente coberta de vegetação.

Trabalhando no âmbito da singularidade, trata-se de uma arquitetura que busca a aproximação com o contexto – no presente caso dominado pela marcante paisagem natural – resultando em formas únicas para locais únicos; pode-se dizer que o resultado foge à idéia do volume puro e intocado: trata-se de uma arquitetura que é pensada para



3.188. Pátio proporciona iluminação aos espaços localizados em subsolo (no caso, administração e biblioteca)



3.189. Praça de acesso e cafeteria



3.190. Acesso museu



3.191. Acesso cargas museu

e a partir do sítio e assim faz com que dele seja inseparável. Com a obra da Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza parece reencontrar, sob novos termos, sua arquitetura de origem, aquela da piscina de Leça de Palmeira, onde artifício e natureza buscam atingir um patamar sinérgico. Utilizando a palavra inglesa “seize”, o título da matéria de *Architectural Review* sobre a *Fundação* parece captar a essência do partido: “Seizing the Void” (GREGORY, 2008, p. 51), que em uma tradução livre significaria “agarrando o vazio”, mas que também, pode ser entendida no sentido de *compreender*. Compreender o vazio, ou a “buraca” como Siza em outras oportunidades já se referiu ao terreno. Enfim, compreender o *sítio*.

### **Programa e movimento: a metáfora do labirinto**

No caso da Fundação Iberê Camargo, o programa consistia num museu de médio porte. Como já observado, o partido adotou solução em dois volumes contrastantes em cujo corpo principal encontram-se os espaços necessários para a atividade-fim do museu: no térreo estão localizados recepção, guarda-volumes, loja e sanitários voltados para o grande átrio; nos andares superiores ficam as salas expositivas em três galerias sobrepostas que são interligadas pelo sistema de rampas duplas, por sua vez, conectadas em suas extremidades a dois núcleos compostos por conjunto de elevador e escada. Tal disposição concorda com o equilíbrio estático *diagonal* empregado no conjunto a partir da relação simétrica estabelecida com a encosta; sólidas prumadas de circulação vertical estão diametralmente posicionadas (à leste e oeste) aos dois grandes balanços que configuram diferentes acessos do edifício: na fachada “frontal” ao norte, de visitantes, e ao sul, das obras artísticas e equipamentos [3.191].

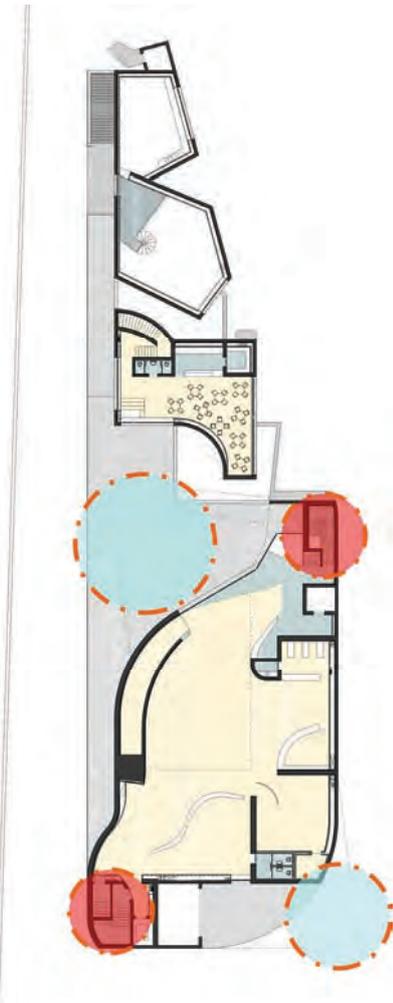
A escada próxima à entrada principal permite acessar auditório e acervo localizados em subsolo sob a projeção do corpo principal e aos espaços que ocupam os volumes secundários, estes por sua vez iluminados naturalmente por grandes aberturas voltadas para pequenos pátios, destinados a administração e ao programa educativo da instituição (ateliê para artista-residente, ateliê para crianças e biblioteca). Já a cafeteria tem sua entrada disposta junto à pequena praça de entrada, com aberturas para os três elementos-chave da paisagem: rio, artefato e escarpa. Adjacente, em sentido longitudinal ao referido conjunto está o estacionamento para 93 vagas, localizado sob a avenida Padre Cacique.

por meio da forma ele sintetiza programa e lugar de um modo que dá aos seus projetos um caráter de inevitabilidade, ou seja, de que a sua organização é inquestionável, a melhor possível em uma dada situação. (MAHFUZ, 2008, p. 48)

A afirmação de Edson Mahfuz reforça a idéia de que o projeto de Siza se desenvolve sobre uma consistente trama de relações entre intenções e condicionantes, e mesmo que esteja presente um impulso inicial de modelagem da forma a partir do sítio, a resolução do programa está inseparavelmente imbricada no processo generativo<sup>107</sup>. Sendo inegável a força que este programa possui, pode-se dizer que o respectivo arranjo espacial, em essência, caracteriza-se pela fruição de obras artísticas através do movimento, o qual, materializado arquitetonicamente pelo *promenade architecturale*, assume, no presente caso, dimensão tão importante quanto às obras que ali serão expostas.

A partir da análise de sua obra pregressa – em especial o Centro Galego de Arte Contemporânea da Galícia, em Santiago de Compostela, e a Fundação Serralves, no Porto –, percebemos que o conceito do *programa* entendido como um *passeio* inicia antes de o visitante entrar no edifício propriamente. A respectiva aproximação sugere dotar de *naturalidade* o percurso, como um *continuum* que pretende oferecer uma experiência arquitetônica integral ao não reconhecer limites entre interior e exterior, preparando gradualmente o visitante para o acesso ao interior da Fundação [3.194]. Aqueles que chegam de automóvel devem utilizar o mesmo percurso dos demais visitantes, sendo conduzidos por escada que conecta o estacionamento subterrâneo ao nível do passeio [3.193]. O percurso ao ar livre começa tangenciando o conjunto de volumes auxiliares, que com sua escala doméstica conduz a transição à escala monumental do volume principal localizado como ponto focal. Conduzido por uma pequena rampa, acessa-se a pequena esplanada de onde é possível apreciar a paisagem por cima dos veículos que percorrem a avenida em alta velocidade e que ao mesmo tempo funciona como *podium* para o volume principal, aumentando o contraste de escala e hierarquia entre os distintos corpos.

<sup>107</sup> “(...) O fato de situar o museu neste oco tão reduzido e com aquela natureza tão forte foi determinante para sugerir a forma final da arquitetura, inclusive a organização mesma dos espaços, aproveitando a parte mais estreita para alojar os serviços complementares como cafeteria, restaurante, oficinas e ateliês” (SANTOS, 2008, p. 48).



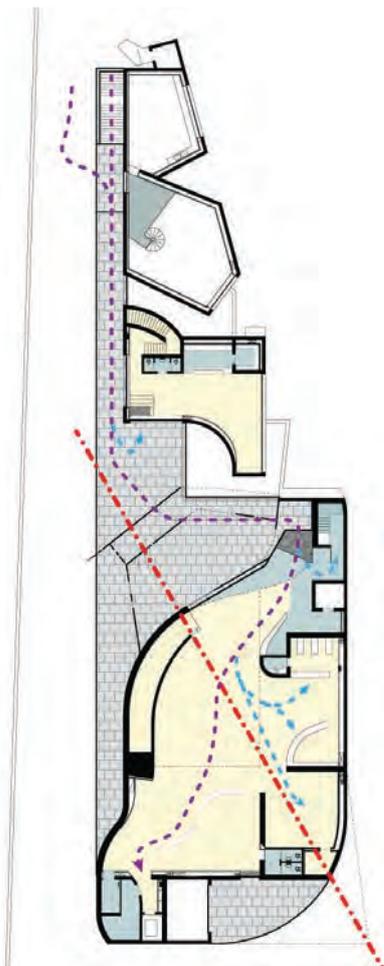
3.192. Planta esquemática localizando as prumadas de circulação vertical (em vermelho) localizadas em pontos opostos aos balanços que configuram os acessos (em ciano)



3.193. Átrio a céu aberto



3.194. Vista do caminho de acesso à Fundação



3.195. Esquema circulatório do térreo

Pode-se dizer que as formas adotadas também possuem função topológica e auxiliam na condução do passeio: a inflexão das passarelas em balanço assim como as curvas que compõem a pequena esplanada convergem para o ponto de entrada – bastante modesto diante do emocionante átrio a céu aberto que o antecede [3.192]. Apesar da virtual simetria do *cortile* de acesso, entra-se lateralmente no edifício, refutando a coincidência entre entrada e frontalidade como é de costume nas obras de Siza (MONEO, 2004, p. 224). A seguir, conferindo apropriado caráter institucional, a pequena escala da entrada é rompida pelo átrio de altura integral do edifício [3.199]. Como um “positivo” do átrio externo ocupando o quadrante norte, se pode vislumbrar o funcionamento dos espaços interiores; observam-se galerias superpostas e as rampas que realizam a transição vertical. Para seguir à visita das exposições é necessário dirigir-se até o fundo, tangenciando um sinuoso banco de madeira que mantém o raciocínio topológico, conduzindo ao pequeno elevador que conecta o térreo ao último andar; o Iberê de Siza ao Guggenheim de Wright.

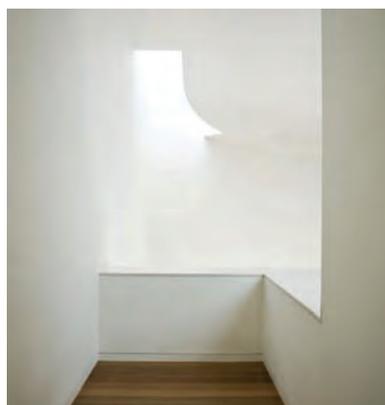
Ao sair do elevador inicia-se o percurso descendente proposto pelo arquiteto [3.195]. Passando pelas primeiras salas expositivas do último pavimento fica evidente a série de compressões/descompressões espaciais e contrastes sensoriais aos quais o visitante é submetido. Nestes ambientes vastamente iluminados, impera a amplitude e a *tridimensionalidade*, o percurso sereno e propício à apreciação das obras,



3.200. Átrio coberto, visualização a partir do acesso

evoca a *marche beaux-arts* através da axialidade configurada pela seqüência rítmica de vãos que faz com que o espaço seja “perfurado” transversalmente [3.196].

Já dentro da confinada rampa de iluminação suave que conduz para os andares inferiores, impera a imagem misteriosa do labirinto. Inicia-se um jogo de dentro e fora, claro e escuro, orientação e desorientação, que se intensifica pelos percursos em sentido alternado que ocorrem a cada andar [3.197 e 3.198]. A descida no ambiente confinado do túnel, estreito e baixo, porém, percorrido longitudinalmente em sua profundidade *absurda* – ainda que seqüencial pelos fragmentos de rampa e refletindo a simetria oblíqua do conjunto ao replicar o percurso em “L” das salas [3.200] – é estimulada por pequeninas janelas que ora miram a paisagem, ora visam à apreciação do próprio edifício, reforçando a idéia do labirinto ao se repetirem em pontos semelhantes do percurso em pavimentos diferentes, sugerindo, talvez, a fantasia do *déjà vu*. Simultaneamente, o longo percurso distancia temporalmente as alas sobrepostas, possibilitando a pausa necessária para a reflexão durante a visita, e permitindo certa independência entre pavimentos, fato que contribui para a flexibilidade do museu.



3.196. Visual da iluminação zenital do átrio a partir da saída do elevador de acesso



3.197. Acesso às salas de exposição do último pavimento



3.198. Vista de uma passarela enclausurada



3.199. Transição entre passarela enclausurada e passarela aberta



3.201. Plantas demonstrando a circulação em sentido alternado em cada pavimento, do 4º ao 2º pavimento

A luz mais intensa ao final do tubo indica a saída, que como no labirinto não é vista, apenas encontrada; faz-se a transição para a rampa sinuosa que se descola do paredão curvo percorrendo o abismo do átrio e preparando progressivamente o retorno à realidade das exposições. Se nos túneis predomina o confinamento, nas passarelas o espaço “explode”, tanto horizontalmente, quanto verticalmente e, explorando a potencialidade do deslocamento vertical no interior do átrio, apresenta diferentes visões panorâmicas das salas expositivas, desde o topo até o térreo. Mesmo com a riqueza deste *promenade architecturale*, com trechos de caráter distintos, predomina a noção de sistema, a seqüência espacial sempre se repete: primeiro, as salas expositivas, seguidas pelos túneis, e por fim, as rampas sinuosas.

Em comentário sobre o surgimento das rampas em balanço, percebe-se que Siza não abandona as surpresas e acidentes que o projeto oferece durante o processo de criação. Não significa que seja uma valorização da irracionalidade e do acaso, pelo contrário, trata-se de uma arquitetura inclusiva, sempre ancorada em questões programáticas e funcionais que trabalha em uma vasta plataforma de opções, suficientemente aberta a incorporar soluções que contribuam para que seus edifícios sejam capazes de criar experiências arquitetônicas valiosas. Seguem suas palavras:



3.202. Croquis de projeto da fundação Iberê Camargo, com rampas externas junto ao corpo do edifício

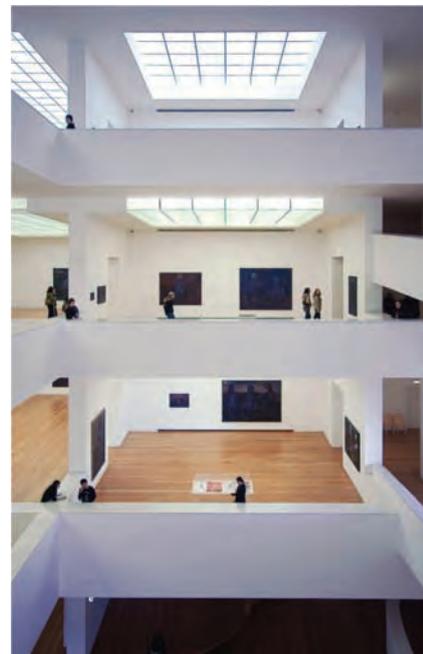
[os braços] surgiram no momento em que fui consciente de que com as normativas atuais a pendente da rampa no interior do edifício era insuficiente, o que me deu a oportunidade de continuá-la ao exterior, fora do edifício. (...); e aí surge o desafio da posição que deveriam adotar em relação com a massa do edifício. Existem alguns croquis do princípio com as rampas junto ao edifício [3.185]. Construtivamente teria sido muito mais fácil de fazer, mas a separação provém justamente da intenção de criar um átrio, um vestíbulo ao ar livre antes de entrar no museu, e isso se podia conseguir com as sucessivas rampas em altura separadas do edifício. Como vê, tudo provém de uma série de questões muito lógicas. Quase diria que estava obrigado a fazer desta maneira, era inevitável, e por tanto não se trata de uma invenção formal senão de algo que se produz com naturalidade. (SANTOS, 2008, p. 34)

Novidade entre os demais museus projetados por Siza, a hierarquização dos espaços destinados à atividade-fim da *Fundação*, pode ter sua origem no precedente em que Siza fundamentou a organização espacial do edifício. Fruto dos condicionantes programáticos e do sítio e das conseqüentes diretrizes adotadas, o partido, como já visto, resultou na verticalização de parte do programa, conduzindo para a busca de um sistema espacial capaz de equacionar verticalidade e a idéia do museu como um passeio arquitetônico. Neste sentido, a aproximação com a Fundação Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright, parece ter sido uma escolha natural.

Entretanto, em Porto Alegre o incrível organismo de fruição espacial inventado por Wright é mantido apenas como conceito. Ciente de que se trata de uma solução valiosa para a execução de um museu verticalizado, Siza faz sua própria reavaliação. A separação entre sistema de circulação vertical e espaço expositivo elimina os desconfortos do Guggenheim, onde quadros estão expostos nas paredes curvas em espaços reduzidos e de piso inclinado [3.204]. Sem prejuízo à necessidade de introversão das galerias, a reavaliação do modelo wrightiano permite a execução de um *museu-belvedere* que, utilizando sua “estatura”, rende tributo à paisagem que lhe é tão cara, com vistas espetaculares do entorno, do rio, e da pensínsula que deu origem à cidade [3.205]. De fato, a transformação imprime maior complexidade ao modelo tomado emprestado, afastando o caráter diagramático da solução de Wright. Siza, que já havia tomado o Guggenheim como modelo em sua proposta para o concurso da sede da empresa alemã Dom [3.206], sabe que as exigências



3.203. Visual da iluminação zenital do átrio a partir da saída do elevador de acesso

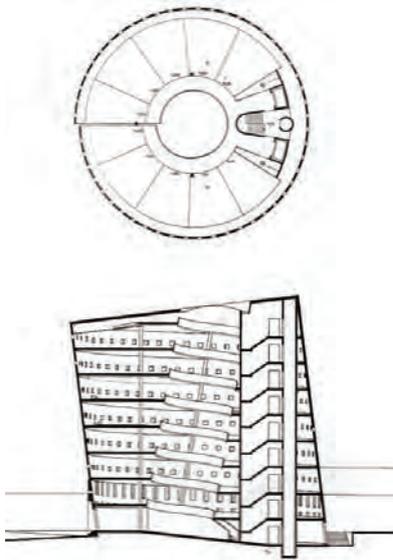


3.204. Vista das galerias de exposição a partir das rampas de circulação

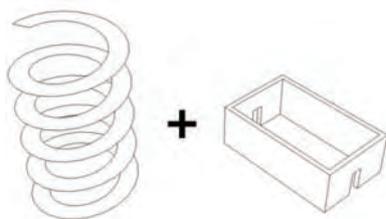


3.205. Interior do Museu Guggenheim, Nova York

museológicas contemporâneas (às quais, sempre que pode, não dispensa críticas) não permitem uma solução pura como a mítica analogia da natureza imaginada pelo mestre norte-americano.



3.207. Projeto para o concurso da Sede da companhia alemã DOM



3.208. Diagrama conceitual do espaço de exposição da FIC



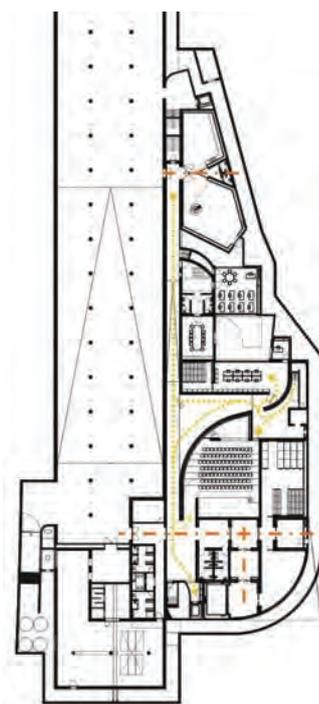
3.206. Vista a partir de uma das pequenas janelas das rampas exteriores da sede da FIC

Pode-se dizer que o *hibridismo* da *Fundação* não se resume apenas às formas, considerando que partes distintas do programa são caracterizadas por diferentes esquemas circulatorios sobrepostos. Em oposição à virtuosa espacialidade da área expositiva, os recintos de apoio da instituição localizadas no subsolo possuem organização convencional em tramo horizontal arroladas ao longo de comprimento corredor que dá acesso às respectivas subdivisões funcionais. Isso não significa que estes espaços padeçam pela monotonia; ao contrário, enquanto que aquela sofisticada solução espacial pode ser sintetizada pelo corte, no subsolo a respectiva solução é fruto da engenhosidade do desenho da planta que introduz simetrias internas, giros, pequenas mudanças de níveis [3.208]. Simultaneamente, arranja a distribuição dos espaços com a necessidade estrutural de continuidade de paredes dos volumes que brotam à superfície, evidenciada pela presença da parede curva no principal espaço articulador do subsolo que coincide com a pequena praça elevada do térreo logo acima [3.209 e 3.210].

Concluindo, torna-se um imperativo fazer referência ao comentário de Kenneth Frampton sobre a atitude *collagiste* do mestre português: “ela é tão espacial quanto programática” (FRAMPTON, 2008, p. 94). Assim, se na modelagem dos volumes predomina a lógica da *configuração*, na modelagem espacial pode-se dizer que Siza trabalha colando *espaços-figura*, fragmentos tipológicos os quais considera os melhores possíveis para exercer determinada função [3.211], no caso, a de expor obras artísticas, fato que lembra seu comentário em tom quase irônico quando diz ser um funcionalista<sup>108</sup>. Conjugando-os em “L”, ele dá sentido a estes espaços na contingência do projeto e ao abri-los para o vazio potencializa em seu interior a oposição entre a frente – expressionista – e os fundos – racionalista [3.197]: “a ordem é a aproximação dos opostos” (SIZA, 1995, p. 65). Uma dicotomia há muito presente em sua obra; patente na importante casa Beires [3.213], mas que também é evidente em tantas outras, como a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto ou as duas casas no Parque Van der Venne em Haia [3.214 e 3.215].

Tampouco deixa de ser paradoxal a sombra do Guggenheim de Nova York sob a sede da *Fundação*: o espaço, nas palavras de Jorge Figueira (2008 a, p. 27), segue sendo para Siza o protagonista da arquitetura. Contudo, ainda que seja pertinente falar em modelagem do espaço, Siza parece estar a meio caminho entre a atitude modernista e aquela resultante da atitude contemporânea, que Moneo classificou de *outra modernidade* (MONEO, 2007, p. 42). É possível dizer que na *FIC* existe uma idéia de espaço substantivo e intencional (no seu conceito), herdeira direta da tradição moderna e da obra-prima de Wright, que entendia a arquitetura como a “arte do espaço” e nele tinha o seu ponto de partida; ao mesmo tempo, esse espaço pode ser considerado adjetivo e “encontrado” (no seu produto), característico desta sensibilidade atual, onde “o espaço é resultado e não origem do gesto projetual”, no caso de Siza, fruto de sua atitude *collagiste*, que, no presente caso, agrupa diversos fragmentos tipológicos “dísparos” como meio para atender a todas as exigências dos programas e das normas atuais.

<sup>108</sup> COPANS, Richard; NEUMANN, Stan. **L'école de Siza**. Paris: Centre Georges Pompidou, 2000. 29 min. (audiovisual)



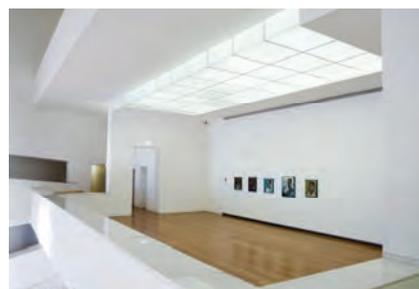
3.209. Esquema circulatório e pequenas simetrias internas do pavimento no subsolo



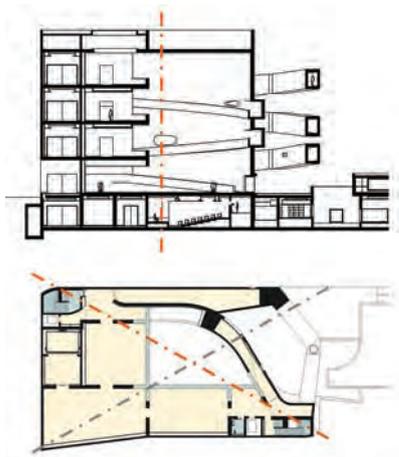
3.210. Vista do acesso ao auditório da FIC localizado no subsolo



3.211. Corredor de circulação no subsolo



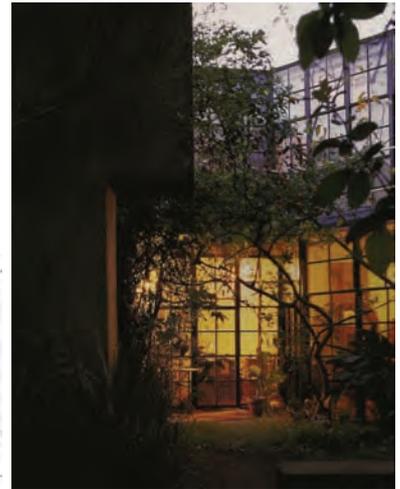
3.212. Uma das salas de exposição (espaços-figura)



3.213. Divisão entre partes expressionistas e racionalistas coincidem com sistema de forças estruturais do edifício



3.214. Casa Beires (também conhecida como "Casa Bomba"), Póvoa de Varzim, 1973-76



3.216. Duas casas e lojas no Parque Van der Venne, Haia, 1986-88



3.215. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), Porto, 1986-94

## **Contingência e caracterização**

Seus edifícios possuem diversas pautas de sobreposição, assim como múltiplas identidades; são lidos como peças do seu contexto, mas também como novas totalidades(...)

Siza se refere à maneira em como ele ‘ronda’ em torno aos modelos históricos quando anda em busca de uma nova idéia. Para ele, o processo de invenção consiste, em parte, em encontrar vínculos entre os conceitos herdados. As imagens parecem flutuar em sua mente, estabelecendo uma rede de relações com o novo problema. (CURTIS, 1999, p. 24)

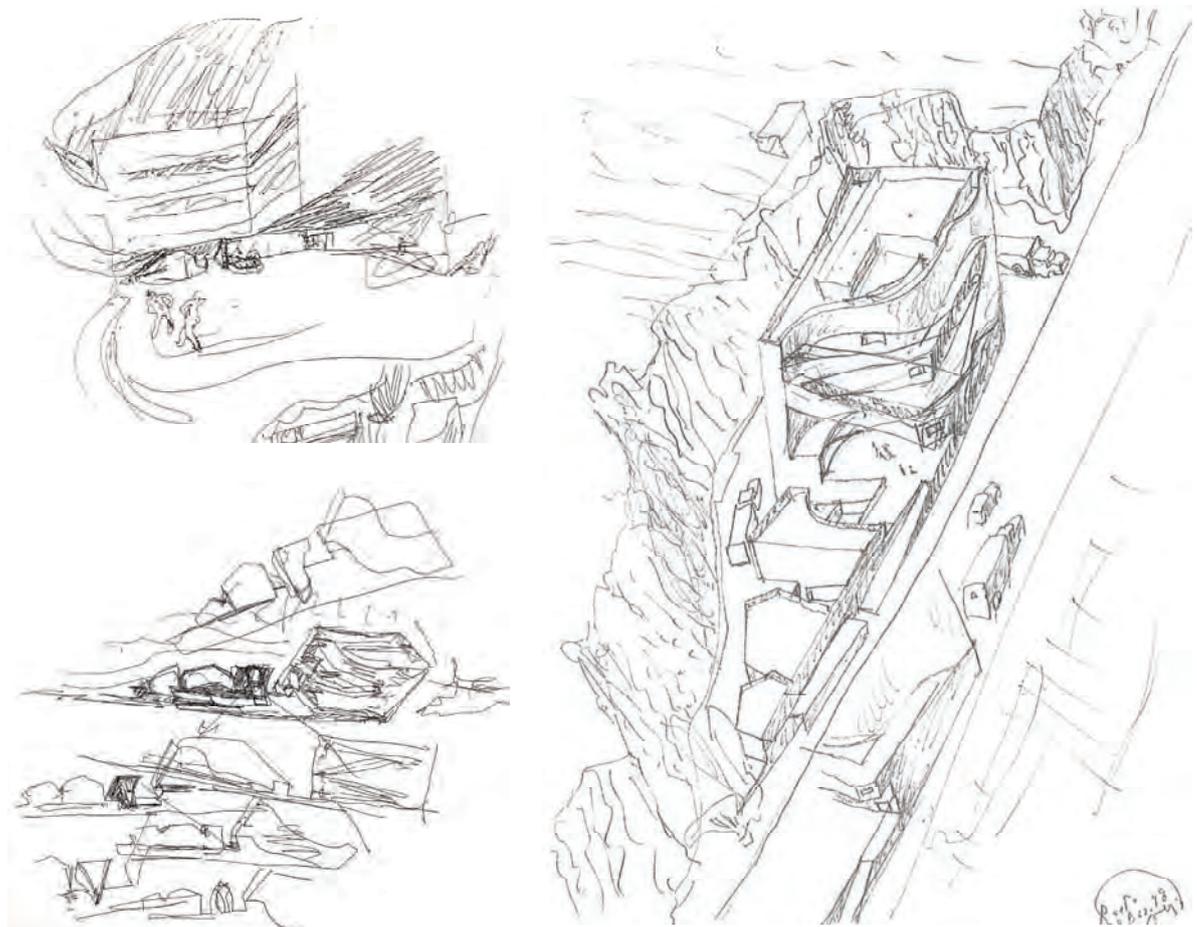
Guardamos peças aqui e ali, dentro de nós próprios, que talvez alguém mais tarde irá recolher; e deixam sinais no espaço e nas pessoas que se fundem num processo de transformação. Então nós montamos estas peças, criando um espaço intermédio, convertendo-o numa imagem, e damos-lhe um sentido de maneira que cada uma signifique alguma coisa à luz das outras. (SIZA, 1995, p. 59)

No capítulo em que trata sobre a obra do arquiteto português, de seu livro *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporâneos* Moneo chama a atenção para o aspecto *teatral* assumido pelos edifícios de Siza a partir de meados dos anos 80; não deixando de associar tal mudança de postura a grande quantidade de encargos que passa a receber desde então com a produção de projetos que passam a ser “menos singulares e mais esquemáticos”, diz ele: “a arquitetura (de Siza) se converte em ‘personagens em busca de autor’, em elementos/personagens que ele conhece e a quem faz intervir para definir os espaços interiores. E assim, entre as obras mais recentes de Siza, se tem a impressão de estar assistindo a um drama, ou a uma comédia” (MONEO, 2004, p. 245).

Coincidentemente, essa alteração na arquitetura de Siza é contemporânea ao momento em que ele recebe o reconhecimento da crítica internacional e começa a construir além das fronteiras portuguesas. Trata-se, a partir de então, de introduzir-se no âmbito europeu, muito mais plural e cosmopolita. Neste sentido, parecia lógico que a relação simbiótica com *lugar* perdesse importância em detrimento de outros aspectos; Siza passa a explorar terrenos que não conhece tão bem, mas compensa agarrando-se a outros domínios: os da própria história da arquitetura, muitas vezes inclusive dialogando com os arquétipos do local. E daí que essa

“arquitetura de arquiteturas”, a qual Moneo se refere, passa pouco a pouco a fazer sentido, culminando na magistral aula de arquitetura que consiste seu projeto para a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Por sua vez, William Curtis apresenta esta nova sensibilidade de Siza no âmbito da psicanálise, considerando que esta “Livre associação de imagens, idéias e formas remete à interpretação dos sonhos de Freud: ‘aqueles elementos que permitem qualquer ponto de contato entre eles se condensam em novas unidades.’(...)” (CURTIS, 1999, p. 25). Siza parece, antes de tudo, buscar a singularidade através de uma pluralidade de referências, valorizando a heterodoxia e a continuidade histórica, fato que ele já havia anunciado, justamente à época de seus primeiros encargos fora de Portugal em um de seus textos mais conhecidos (já citado aqui antes), “Oito Pontos”, datado de Setembro de 1983, em que revela: “Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. (...) Estudo correntes, redemoinhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar” (SIZA, 1995, p. 65).



3.217. Croquis do processo de projeto da FIC

Neste momento cabe a oportunidade para outra pausa, uma reflexão da importância do desenho à mão livre como ferramenta operacional no seu processo criativo. Em um momento onde o projeto se encontra tão balizado por geometrias computacionais e esquemas conceituais, ainda hoje, Siza parece encontrar na sua ferramenta mais rudimentar grandes possibilidades de liberdade exploratória durante o curso do projeto:

(...) os rápidos esboços (expostos) – um instrumento de trabalho como qualquer outro e não uma romântica proposta metodológica – mais do que refletir, ajudam a conscientizar a multiplicidade de tensões em torno de cada hipótese de resposta a um problema concreto. (SIZA, 1995, p. 58)

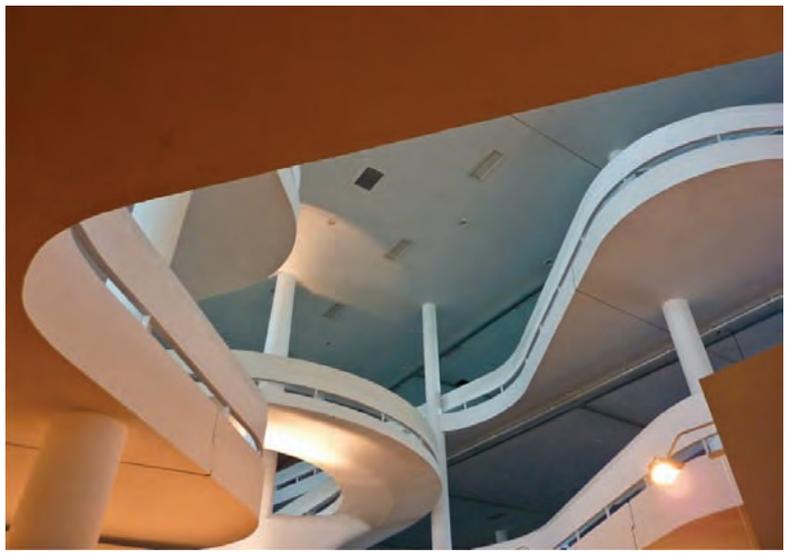
Não se trata de relegar outras ferramentas de projeto, mas é desenhando com o “lado direito do cérebro” que Siza se permite evocar diversas imagens e motivações de seu inconsciente. Sobre esse processo, encontramos mais um interessante comentário em sua entrevista à revista *El Croquis*:

(...) Sempre atuo assim, de uma maneira aberta, não gosto de excluir as possibilidades que o projeto pode oferecer. Faço desenhos exploratórios muito opostos para encontrar caminhos que possam me fornecer algo de luz ou alguma surpresa. Não quero excluir nada desde o início sem uma maturação das idéias, por isso geralmente, tendo a considerar muitas possibilidades para logo ir descartando-as pouco a pouco. Necessito sempre tomar tempo para decidir qual é o caminho mais acertado, e confio no desenho para que me guie nesta busca. Para mim é muito importante poder trabalhar com liberdade, o que não significa que não tenha em conta os condicionantes. Mas necessito poder me distanciar através do desenho, me entreter e explorar ao mesmo tempo, muitas vezes sendo consciente que estes desenhos não vão levar a lugar nenhum. (SANTOS, 2008, p. 48-9)

Se, nos anos 80, o *terreno* era-lhe alheio, no Brasil a história era diferente. Ávido por concretizar alguma obra na terra de seu pai, Siza, como bem recorda Jorge Figueira, “recria uma genealogia que nunca abandonou” (FIGUEIRA, 2008 b, p. 135) e refazendo os laços com a arquitetura moderna brasileira, a qual diz ter sido de forte impacto na sua formação, ancorou de alguma forma o edifício sede da Fundação Iberê Camargo ao seu território, ao ambiente cultural local.



3.218. Edifício COPAN, Niemeyer, São Paulo, 1950



3.219. Edifício da Bienal (antigo palácio das indústrias no Ibirapuera), Niemeyer, São Paulo, 1951



3.220. Sesc Pompéia, Lina Bo Bardi, São Paulo, 1977

Daí que, além das alusões geológicas, se faça (talvez mais corrente) comparações da sinuosidade do museu com a arquitetura de forma livre de Niemeyer, mesmo que sua aparência seja oposta à leveza procurada pelo mestre carioca [3.217 e 3.218]. Curiosamente, a leveza e a ousadia estrutural de Niemeyer e da arquitetura brasileira se faz presente justamente com os elementos em balanço, que rememoram as rampas que ligam o pesado conjunto vertical do Sesc Pompéia da singular Lina Bo Bardi [3.219]. Tudo isso, evidentemente, é apresentado de forma sutil, sempre conduzindo a uma nova totalidade coesa, sem jamais ser introduzido pelo simples motivo de aludir a determinado aspecto, o que poderia ocasionar sentimento meramente celebratório ou cenográfico. O próprio arquiteto teima em associar-se diretamente a estas imagens. Tais alusões surgem de uma multiplicidade de fatores programaticamente consistentes: aqui, as rampas igualmente aludem à própria natureza do programa *museu*. Ou ainda, como demonstra sua materialidade: que outra arquitetura fez uso mais emblemático das possibilidades plásticas e estruturais do concreto aparente que a de Niemeyer e a dos mestres paulistas Artigas e Mendes da Rocha? A solução construtiva do *Iberê* não poderia ser mais natural, considerando seu caráter eminentemente escultórico e a longa tradição brasileira ligada ao concreto armado.

Mas como já se disse, o cenário atual é, mais do que nunca, cosmopolita; caracterizado pelo trânsito internacional de arquitetos-estrelas que exploram e deixam suas marcas nos mais diferentes contextos. Contrariamente, o tom da obra de Siza é eclético, valoriza

a história e suas soluções. A caracterização através da incorporação de múltiplas estratégias e fragmentos iconográficos entra como um processo de despersonalização que afasta Siza de outros arquitetos do star-system e singulariza cada obra sua, dificultando que sejam marcas facilmente consumíveis. Não existe uma obra puramente Siza, da mesma forma como se pode aferir de obras de autores como Frank Gehry ou Richard Meier.

Outras alusões podem ser estabelecidas com a história da arquitetura moderna em geral. Assim, além do já mencionado Guggenheim de Wright, e em forma de uma homenagem pertinente, se torna inevitável a comparação, entre a janela oval junto a uma das rampas da fundação com seu precedente indiano, nas rampas do Palácio da Justiça de Chandigarh de Le Corbusier [3.220 e 3.221]. Da mesma forma, como não reconhecer o conjunto das salas de exposição [3.222] vista a partir das rampas do interior do museu com o racionalismo e as grelhas tridimensionais da obra de Terragni<sup>109</sup>?

Porém, é na comparação com Aalto que as menções se multiplicam. Além da conhecida influência do mestre finlandês no trato atento do sítio, a FIC apresenta uma série de semelhanças iconográficas e de estratégias projetuais com a obra de Aalto, em especial com o edifício da Ópera de Essen [3.209]. Podendo até mesmo ser comparado a um vaso de Aalto ampliado à escala monumental como indica matéria de *Architectural Review* (GREGORY, 2008, p. 51), a forma curva da fachada da Fundação Iberê Camargo possibilita projetar a silhueta do volume contra o céu (DUANY, 1998, p. 190), contribuindo na dramaticidade expressa pelo edifício, num recurso compositivo típico das obras do mestre finlandês.

Na comparação com o edifício da Opera de Essen, chama a atenção certa semelhança entre as plantas dos dois edifícios: a forma serpenteante estabelece a frontalidade do edifício – promovendo a visualização e aproximação da chegada de forma oblíqua – assim como alberga as funções de recepção, distribuição e circulação dentro do edifício; no lado oposto, formas regulares abrigam partes do programa que exigem maior ordenação formal. Por sua vez, o descolamento tangencial de volumes na fachada curva da obra de Aalto – já presente no Banco Pinto & SOTTO Mayor em Oliveira de Azeméis –, sugere estabelecer a chave para a solução adotada para a



3.221. Vista de uma das rampas de Corte suprema de Chandigarh, Le Corbusier, Chandigarh, 1952

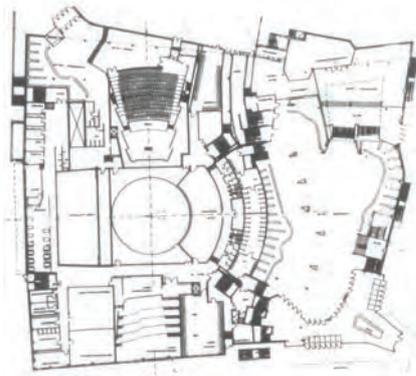
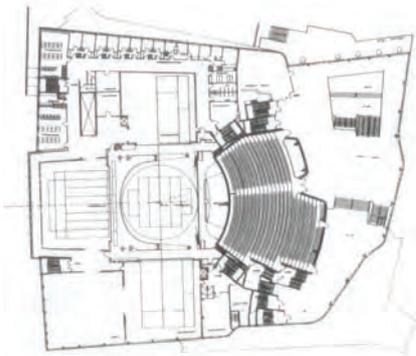


3.222. Vista de uma das janelas de Fundação Iberê Camargo



3.223. Vista das salas de exposição ressaltando a sugestão de grelha tridimensional

<sup>109</sup> Contribuição do prof. Luiz Aydos

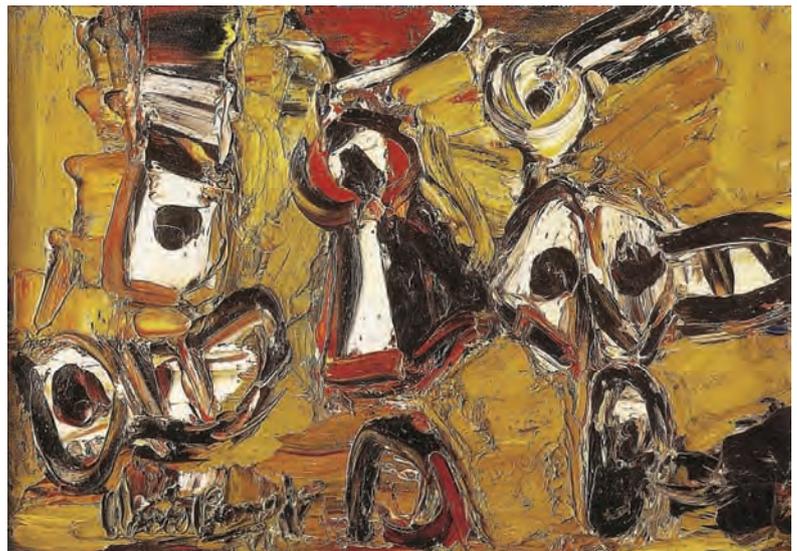


3.224. Opera de Essen, Alvar Aalto, Essen, 1959-1988

interface entre os diversos elementos formais, garantindo a coesão do volume principal, reforçando o caráter escultórico do edifício.

Barroco, como o considera Frampton, parece sugestivo que a relação entre forma potente e persuasão fosse explorada no mundo posterior ao Guggenheim de Bilbao. A substituição do predomínio da fragmentação por uma arquitetura “contínua e móvel” (MONEO, 2004, p. 263) na obra de Gehry, com quem Siza diz ter uma boa relação de amizade e de quem parece também haver tido algum tipo de impacto na atitude projetual de Siza. Mais do que pelas *diffíceis* imagens icônicas que suscita – que variam de braços ou tentáculos que extrapolam seu próprio corpo, passando por “cabeças de guerreiro”, aos (já mencionados) vasos de Aalto ou peças cerâmicas – o edifício da *Fundação* parece seduzir por suas formas sensuais e inesperadas. Em momentos distintos, Siza já deixou claro sua admiração pelo edifício projetado pelo arquiteto norte-americano, e procurando rechaçar as polêmicas superficiais, declarou a Curtis:

Olhar o Guggenheim de Gehry resulta em mim um estímulo poderoso. A princípio parece um formalismo gratuito, mas uma vez que está dentro, já não parece. Alguns falam do “perigo” que supõe este edifício para os estudantes! Mas como pode um edifício tão bom ser um perigo em uma investigação que deve permanecer aberta? (CURTIS, 1999, p. 26)



3.225. Iberê Camargo, 1972, óleo sobre tela, 47x50cm, Coleção Segismundo, Belo Horizonte

Poder-se-ia dizer, inclusive, que há também aqui, tomadas as devidas proporções, certa semelhança com a *Ronchamp* de Le Corbusier: um relativo rechaço a uma imagem icônica global propriamente dita, e uma intensa busca por uma relação sinérgica com a paisagem circundante por meio de um formalismo gestual.

O retorno do expressionismo de formas contínuas através de Gehry, herdeira de uma longa linhagem que perpassa arquitetos como Mendelsohn, Scharoun, entre outros, também sugere o contato com a FIC por meio de sua própria temática. Motivado pela vinculação de Iberê Camargo à pintura expressionista, Siza manipula elementos compositivos procurando explorar uma ambígua gestualidade, como se o edifício tivesse sido diretamente transposto de um vigoroso croqui para a construção, buscando impregná-lo com um *sabor* expressionista. Dita manipulação torna-se mais evidente nas mudanças ocorridas na inclinação das rampas externas entre o projeto inicial e o projeto definitivo, fato também decorrente de questões construtivas, e que colaboram no enriquecimento expressivo da obra e simultaneamente retiram o caráter quase esquemático dos tubos simplesmente extrudados. Cabe incluir a observação de Comas a respeito de ditas rampas quando diz que estas parecem que “descolam-se progressivamente, como *impasto* (tinta espessa aplicada sobre uma superfície de maneira tosca, com a aparência e consistência de uma pasta amanteigada, típica do expressionismo praticado por Iberê)” (COMAS, 2008, p. 30) [3.224].

A análise deste projeto parece ser de vital importância para o rumo das obras subsequentes de Siza. Enquanto “obra de transição”, a sede da Fundação Iberê Camargo conjuga pressupostos correntes de sua arquitetura com a reincorporação de uma atitude mais abstrata, experimental (FIGUEIRA, 2008 a, p. 25) e, sobretudo, um tanto mais plástica. A complexa e híbrida morfogênese de suas obras, rechaçando volumes puros, e a modelagem do espaço em um sentido moderno acompanhado de suas implicações quanto à experimentação espacial através de percursos projetados seguem como âncoras no processo do arquiteto português. Assim como percebe-se como característica recorrente a justaposição de elementos antagônicos.

Entretanto, cabe atentarmos para algumas vicissitudes ou *hipertrofias* de sua obra. Não é surpreendente que parte da

população porto-alegrense tenha certo tipo de repulsa ou visão desprazível quanto ao edifício da *Fundação*. Há de se ter consciência que esta arquitetura, em seus significados mais profundos, é para poucos, provavelmente para “iniciados”, pois exigem certo conhecimento a respeito do mundo da arquitetura, cuja erudição parece carregar todo o peso da Arquitetura, com “a” maiúsculo.

Se, por um lado, tais características demonstram uma pertinente deferência ao – nem sempre valorizado em nosso país – campo das artes visuais e, mais especificamente, à obra de um dos maiores pintores brasileiros do século XX, por outro, não é de se admirar a postura bastante desinteressada que parte da população local tem diante do edifício e da Fundação Iberê Camargo. Construído para um público que pouco conhece de arquitetura e, em grande parte, pobre de conhecimentos culturais, fica escancarada uma certa fragilidade da obra de Siza, pouco afeita às expressões da cultura contemporânea extra-arquitetônica e popular, tema importante para arquitetos como Robert Venturi, Rem Koolhaas, que poderia impregnar o edifício de um caráter mais despojado, buscando facilitar sua assimilação como um novo lugar da cidade. Ainda que não exista uma ligação direta, não é totalmente despropositada a associação, realizada por parte da população, do edifício com um *bunker*: relativamente hermético tanto em termos visuais quanto comunicacionais.

No sentido da promoção da sede como lugar, também poderiam ser feitas ressalvas aos quesitos práticos de certas soluções adotadas. No caso da área externa da cafeteria, a ausência de sombra praticamente inviabiliza o uso nos dias de intenso calor do verão porto-alegrense. Tampouco parece ser a melhor opção a localização dos programas auxiliares em subsolo, com acesso restringido, para uma instituição que almeja ser acessível e democrática. Embora sejam “auxiliares”, tais funções podem ter grande papel no estímulo a uma maior congestão das atividades, cujo exemplo da própria cafeteria, enquanto espaço que atrai e propicia permanência do público, pode demonstrar.

Complementar é a percepção de uma instituição cultural que parece se esforçar para manter tal aparência erudita; embora bastante exitosa na promoção de exposições com grandes nomes da arte nacional e internacional, e do qualificado programa educativo

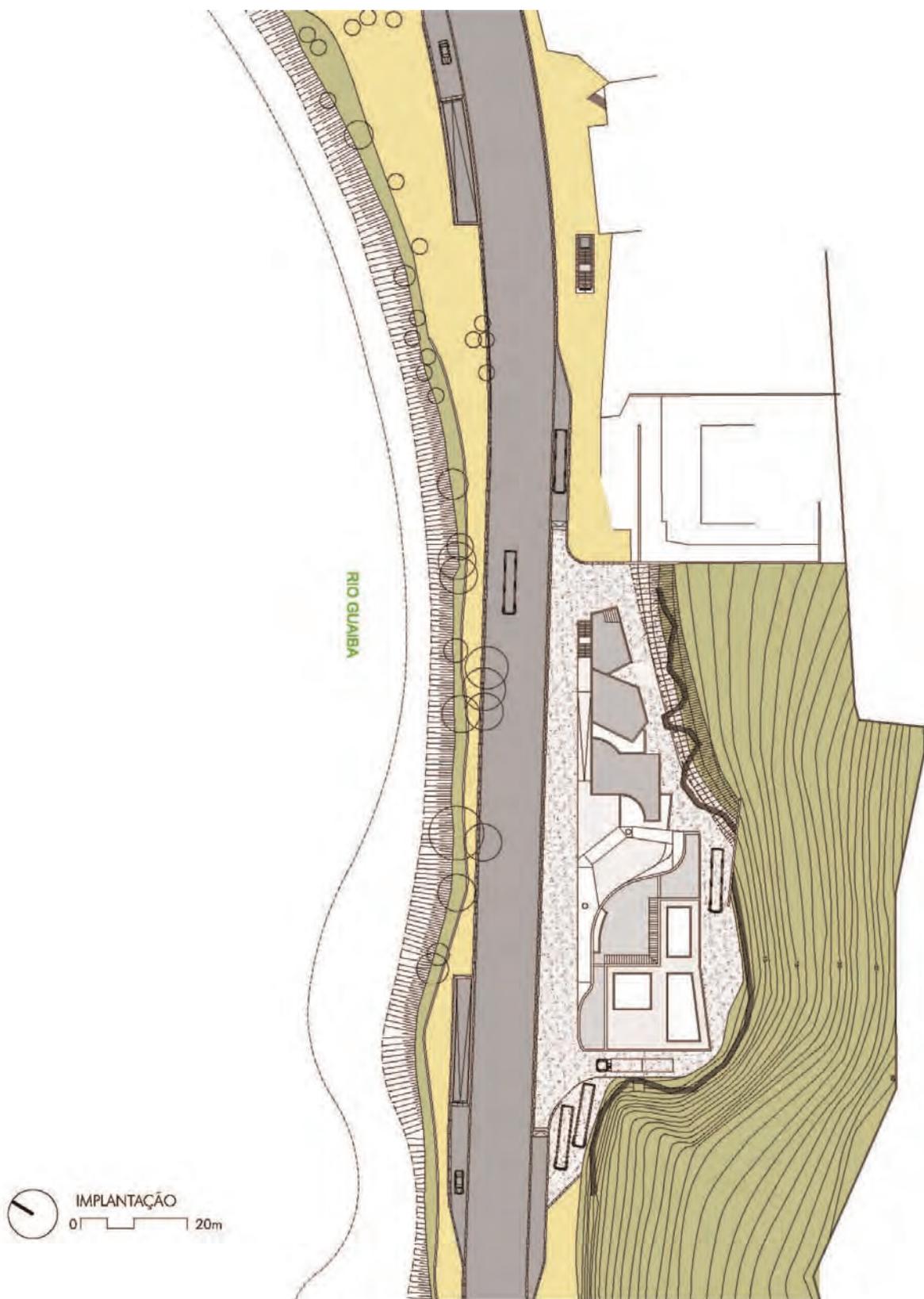
para crianças e jovens, a FIC pouco faz no sentido de ações mais populares, congregadores e (por que não?) festivas, as quais poderiam envolver aspectos de *placemarketing*. Não se trata de vincular a instituição ao crescente processo de comodificação dos museus, mas de gerir recursos – e para isso não é necessário abandonar os valores da instituição mas, sim, reforçá-los – no sentido de criar uma maior empatia da população local com o *lugar* Fundação Iberê Camargo.

Entretanto, é sobretudo devido à potência de sua arquitetura, que, lentamente e à duras penas, e apesar da ineficácia do poder público em prover melhores condições de acesso e espaço público mais qualificado nas imediações, que a sede da Fundação Iberê Camargo vem se integrando à vida da cidade, tornando-se um lugar da pluralidade. Seu próprio virtuosismo apela para os sentidos de um modo direto da mesma forma como lembra Moneo quando fala a respeito do Banco Pinto & Sotto Mayor: é possível dizer que esta “é uma arquitetura que fala de arquitetura e que tenta oferecer a experiência da mesma de aquilo que se pensa que seja sua essência: o espaço em sua pureza em quanto tal, o espaço sem as limitações a que, nos edifícios, se obriga o uso”. Também a fundação Iberê Camargo, com sua poética interpretação do sítio, conseguiu resgatar e revalorizar simbolismos fundacionais da cidade de Porto Alegre, reatando a relação de seu povo com sua paisagem e memória [3.225].

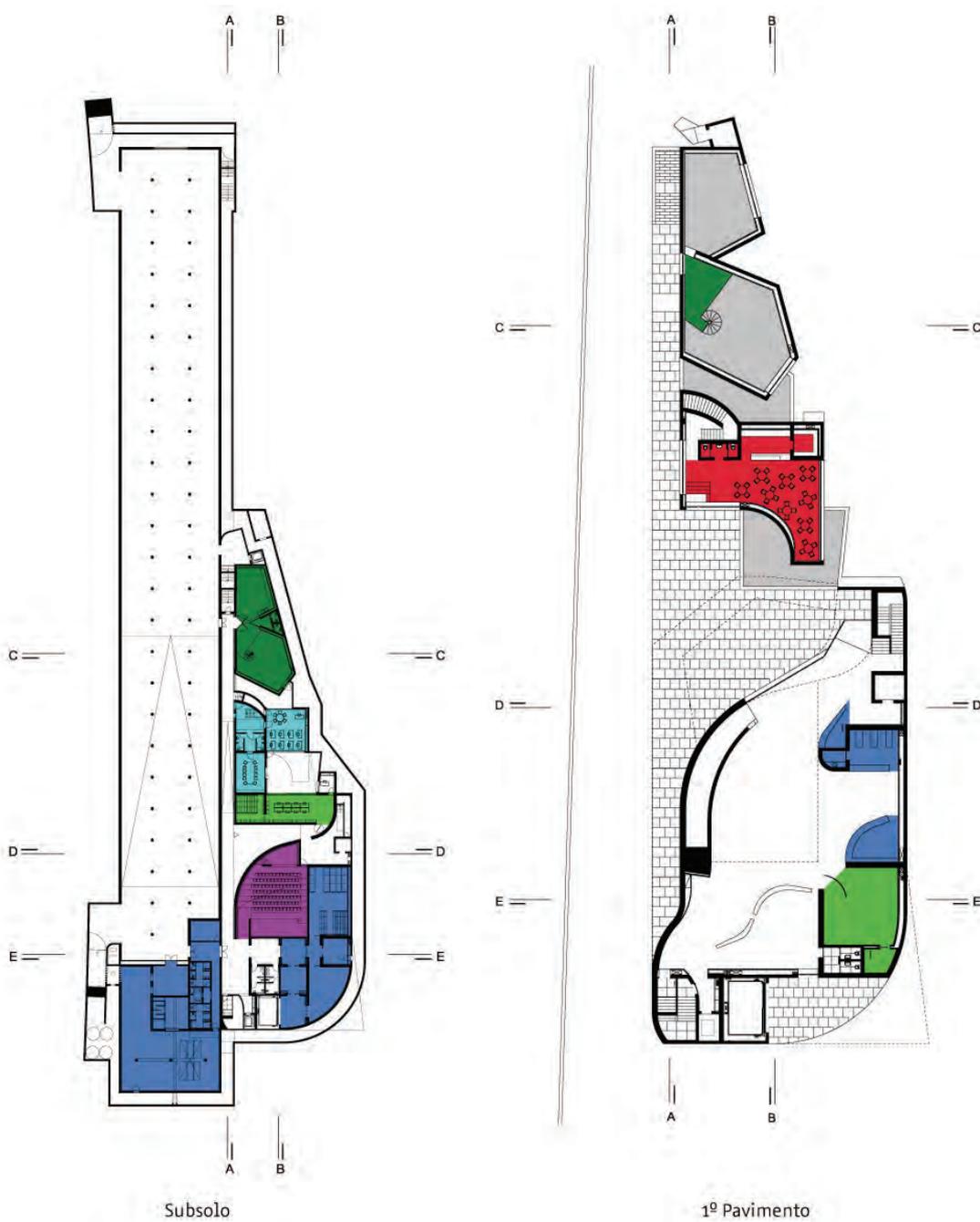
Igualmente importante é a lição sempre deixada por Siza, testemunho de uma prática apaixonada pela arquitetura, compromissada ao almejar universalidade a partir de suas particularidades e magistralmente humilde ao ignorar caminhos fáceis, reconhecendo aqueles que já foram trilhados por outros mestres.



3.226. A apreciação do famoso pôr-do-sol do Guaíba na plataforma da FIC tem se tornado um programa comum dos porto-alegrenses.

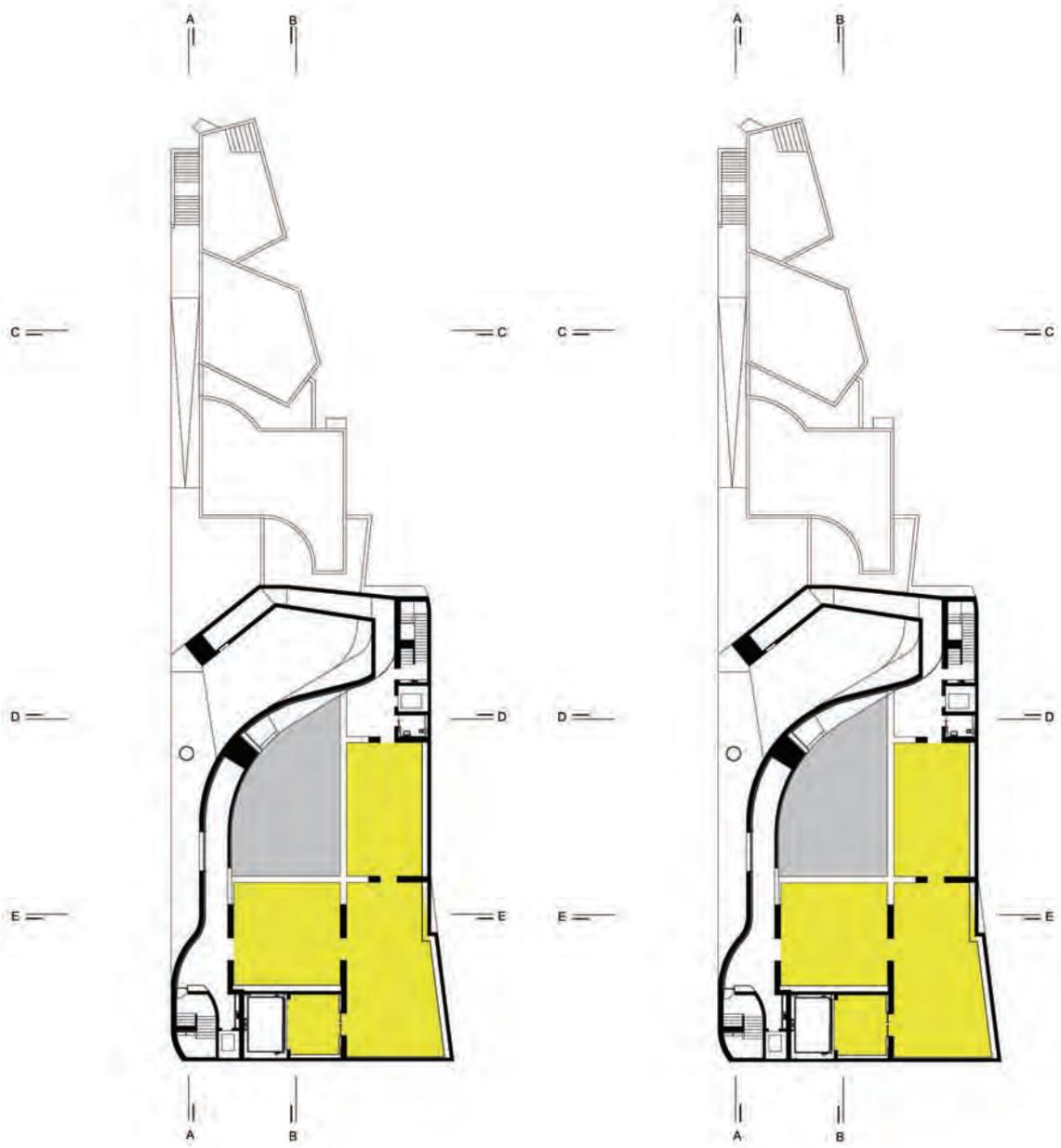


3.227.Implantação



- |                                                              |                                                                              |
|--------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| <span style="color: yellow;">■</span> EXPOSIÇÃO              | <span style="color: cyan;">■</span> ADMINISTRAÇÃO                            |
| <span style="color: orange;">■</span> LOJA                   | <span style="color: green;">■</span> BIBLIOTECA                              |
| <span style="color: red;">■</span> BAR/ RESTAURANTE          | <span style="color: darkgreen;">■</span> EDUCATIVO/ ATELIÊ ARTISTA RESIDENTE |
| <span style="color: pink;">■</span> RECEPÇÃO/ GUARDA VOLUMES | <span style="color: gray;">■</span> VAZIO                                    |
| <span style="color: purple;">■</span> AUDITÓRIO              | <span style="color: brown;">■</span> ÁREA VIP                                |
| <span style="color: blue;">■</span> ACERVO                   |                                                                              |

3.228. Plantas baixas

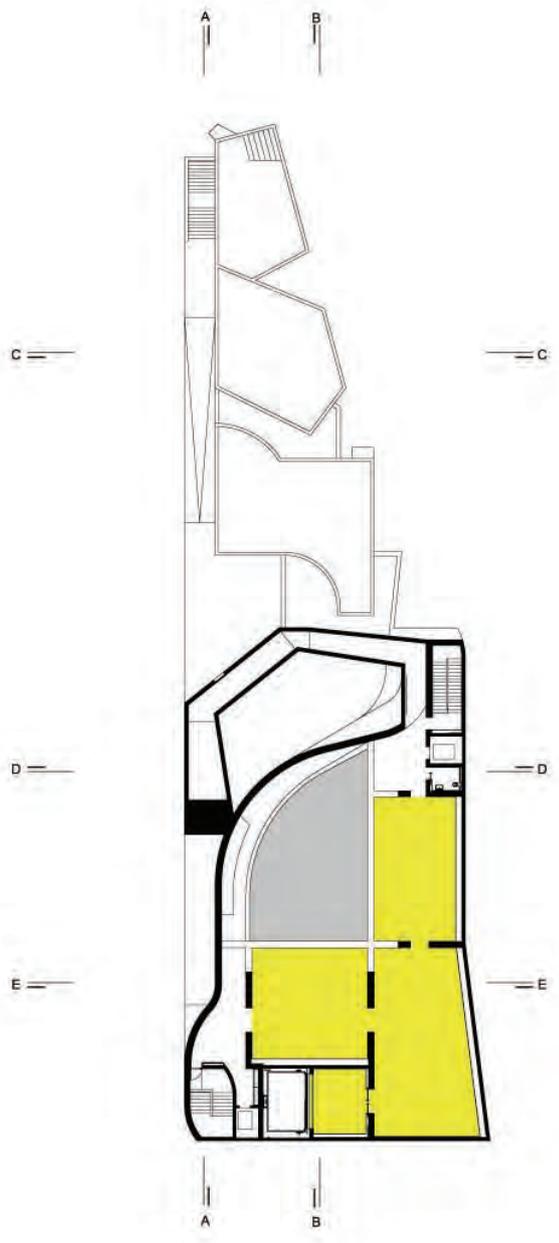


2º Pavimento

3º Pavimento



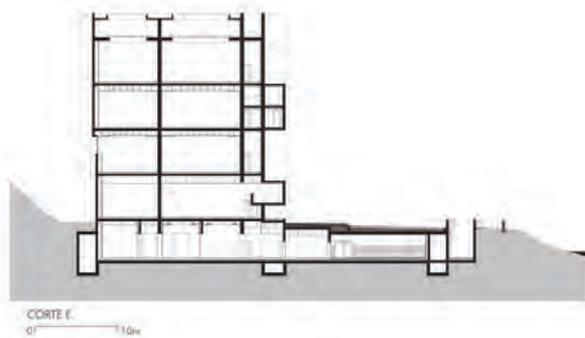
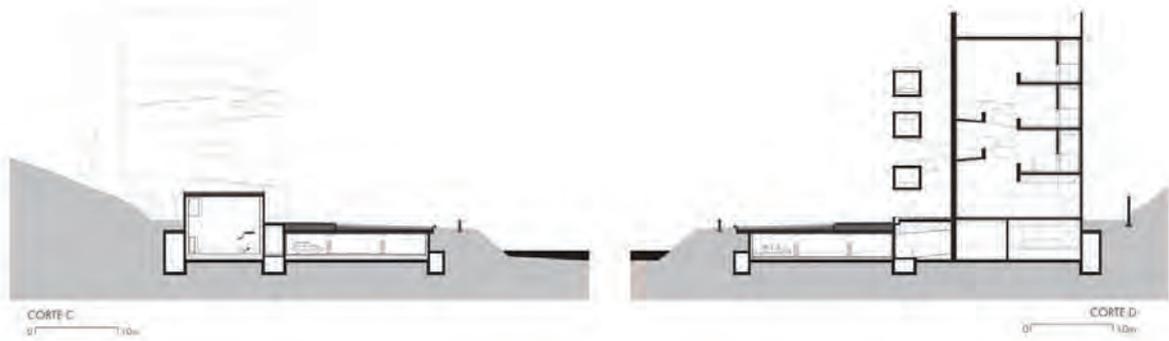
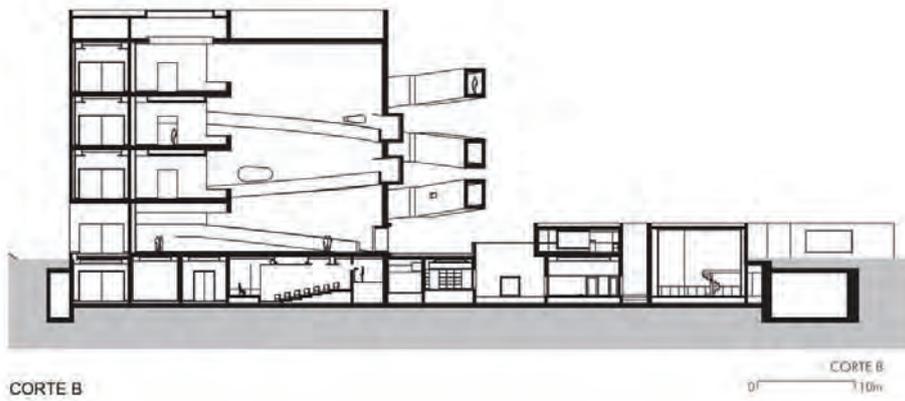
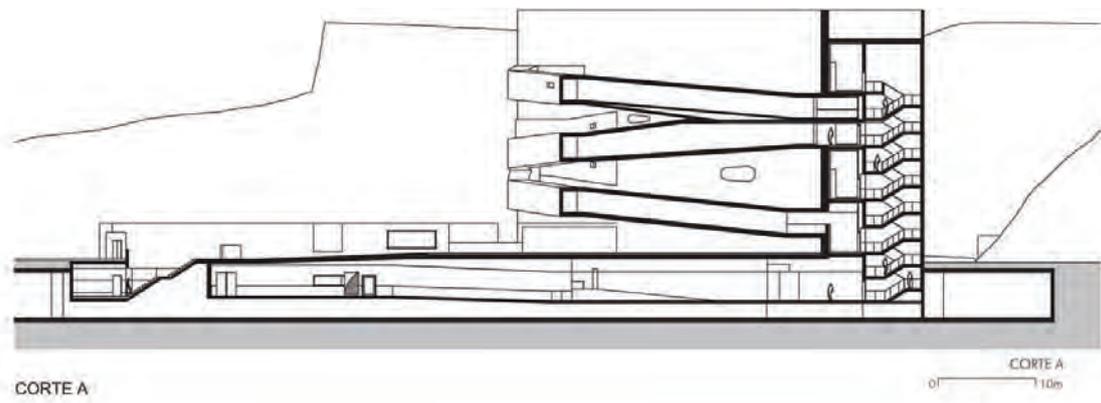
3.229. Plantas baixas



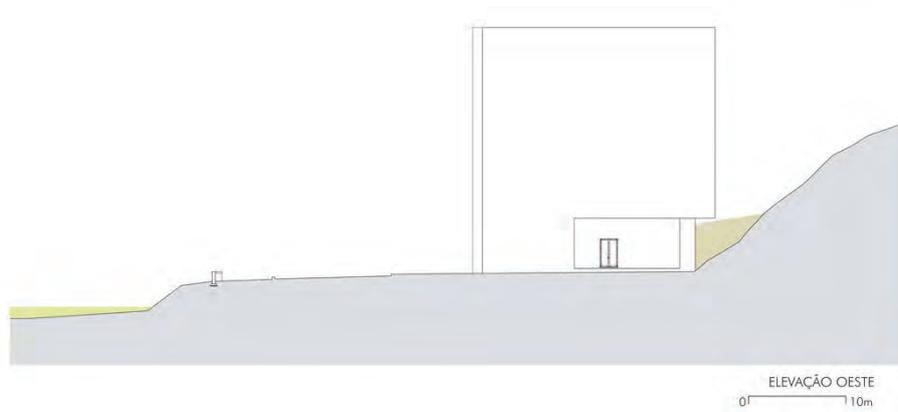
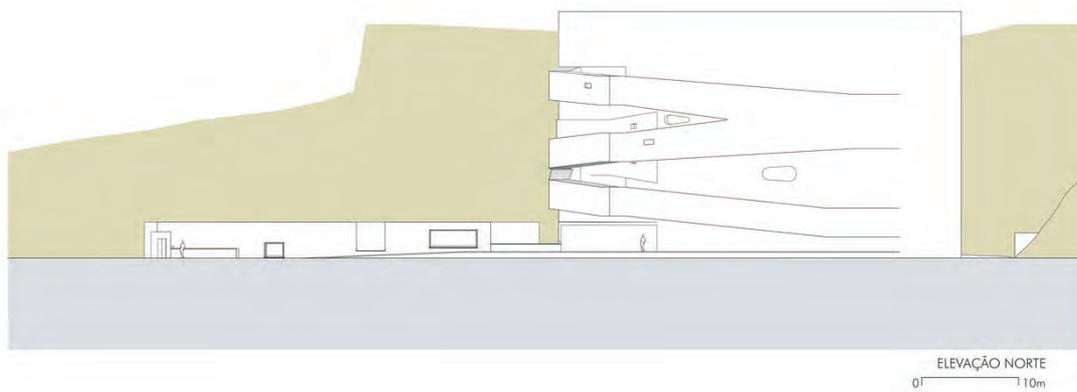
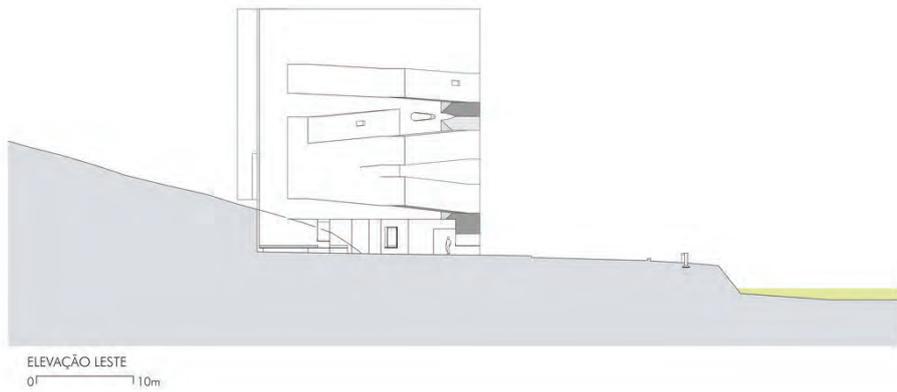
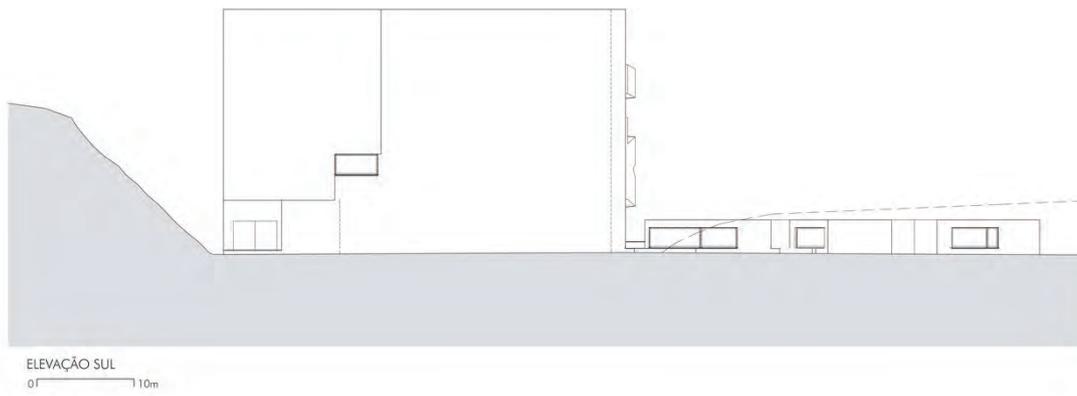
4º Pavimento



3.230. Plantas baixas



3.231. Cortes



3.232.Elevações

## 4. Considerações Finais

Agora que o desejo anterior por uma linguagem universal se foi, indivíduos prevalecem na arquitetura de hoje. Hoje os arquitetos entram no domínio do pessoal.(...)

Nós devemos admitir que é prerrogativa do arquiteto escolher as convenções com as quais construir. Isso implica reflexão e alguns compromissos teóricos. Alguém pode propor questões genéricas, tais como, qual é a continuidade apropriada com o entorno construído? – questões que imediatamente enfatizam a importância de uma linguagem compartilhada que possa superar o individualismo selvagem de hoje. Em outras palavras, isso nos conduz a considerar aquelas características específicas que definem essa atividade chamada arquitetura. (...)

(MONEO, 2002, p. 14)

Podemos afirmar que na problemática inscrita na citação de Moneo está latente a polarização que se estabeleceu acerca do fenômeno do edifício icônico e, em última instância, da arquitetura contemporânea como um todo; sendo a incômoda percepção desta polarização que serviu de motivação para esta dissertação. De um lado, os detratores argumentavam que dito fenômeno representaria a sujeição da disciplina da arquitetura à chamada sociedade do espetáculo, à commodificação da cultura, dos lugares, enfim, da cidade como um todo. Por conseqüência, acusavam também que estes edifícios pouco se relacionavam com a paisagem circundante, que seus espaços eram estéreis e que não possuíam significados relevantes.

Já seus defensores reclamavam a oportunidade oferecida por tais edifícios para catalizar transformações positivas, como a regeneração e/ou promoção econômica de suas respectivas cidades ou regiões através do incremento do turismo e de seu impacto indireto, a melhoria da qualidade de vida devido à maior oferta de bens culturais e opções de lazer, e até mesmo, por sua propensão ao monumento, que poderia propiciar um maior senso de comunidade.

Para os mais renomados arquitetos foi um momento de retomar o papel transformador da arquitetura, que foi então apelidada de “milagrosa”. Estes tornaram-se “estrelas” aos quais atribuía-se o poder de mudar o destino de uma cidade, da noite para o dia, apenas com seus riscos. Indivíduos que passaram a receber os

melhores encargos, decorrência de uma lógica que, em muitos casos, visava mais a fama do que critérios de qualidade.

Tanto um lado quanto outro recolocava a questão da autonomia do arquiteto e de sua obra – ou seja, de sua qualidade – na pauta da arquitetura contemporânea. Explicitamente na crítica e implicitamente na sua defesa: pois, deveria a arquitetura – sobretudo aquela com fins culturais – ser um mero instrumento de promoção econômica?

Portanto, o desenvolvimento deste trabalho procurou oferecer uma reflexão crítica acerca desta problematização por meio da análise de três estudos de caso: uma particularização que visa, antes de tudo, rechaçar juízos esquemáticos e generalistas que recorrentemente insistem na armadilha do paradigma, uma atitude, diga-se, não muito distinta do “clássico” – como o que foi apresentado por Jencks. Baseando-se meramente nas iconografias e metáforas que tais edifícios suscitam, o crítico norte-americano reclama a emergência de um novo paradigma em arquitetura que seria ditado por uma nova celebração da natureza. Uma avaliação que, por sinal, não difere muito em essência da atitude de cunho transcendente propagada pelos expressionistas alemães. Além disso, fundamentar a avaliação dos edifícios icônicos a partir da própria característica do *significante enigmático*, por ele próprio denominada, e que é, por definição, de significado pouco profundo e amplamente subjetivo, não parece ser um caminho adequado: de fato, Jencks parece extrair os significados que melhor lhe convém.

Para enfrentar a questão da qualidade arquitetônica – e, por consequência, de uma desejada autonomia – buscamos, então, fundamentar a análise dos estudos de caso a partir da experiência histórica e de três enfoques teóricos que contemplassem a natureza eminentemente pública dos edifícios icônicos tendo em vista a capacidade de constituírem-se em verdadeiros lugares urbanos.

A primeira abordagem, concordando com a pista oferecida por Moneo, consiste na relação que tais edifícios estabelecem com o ambiente circundante, e procura desmistificar as idéias generalizadas a respeito do suposto reducionismo do edifício

enquanto uma mera imagem e espetáculo e sua incapacidade de se relacionar de forma positiva com o entorno imediato.

Inicialmente, podemos suspeitar que tais críticas são, em grande medida, provenientes de uma involuntária domesticação do conceito de contextualismo, dominante nos anos 80; uma deturpação que acabou por reduzi-lo a uma ortodoxa prática arquitetônica de modestas e previsíveis operações de ocupação do tecido urbano. Sabemos, entretanto, que o contextualismo – como proposto por Colin Rowe e seus discípulos de Cornell – não se limitava a “completar” o tecido urbano, nem restringia qualquer tipo de proeminência do edifício em meio ao contexto, como atestam as referências aos exemplos da Catedral de Florença ou da igreja de Santa Agnese em Roma. Nesta perspectiva o contextualismo buscava constituir-se enquanto uma resposta *possível* para a falência do urbanismo moderno e, sobretudo, aos desastrosos resultados provocados na chamada cidade tradicional. Trata-se de uma teoria de projeto aberta e essencialmente pluralista que buscava contrapor-se à idealização absoluta do edifício por meio da “política do *bricolage*”: uma colagem de formas ideais *ad hoc* ou a deformação de formas ideais ao seu contexto que poderia conter uma atitude dialética e ambígua frente a relação figura-fundo da cidade tradicional, na qual o edifício poderia atuar, como nos exemplos acima, tanto como tecido quanto como objeto.

Também é fato que, quando da concepção dos exemplares estudados, o contextualismo, em grande parte deturpado, já estava sendo questionado ao ponto de, pelo final dos anos 90, ter caído no esquecimento. Novamente recorreremos às palavras de Rafael Moneo em que apresenta, uma pertinente análise sobre os limites do contextualismo, demasiadamente atrelado à cidade tradicional européia e, sobretudo, uma visão crítica acerca da atitude dogmática que tomou conta de parte da arquitetura do período. Com o conceito de propriedade, Moneo oferece uma abordagem mais descomplexada em relação ao contexto e que visava uma amplitude operacional para a infinidade de situações possíveis:

(...) propriedade, um conceito com o qual me encontro mais cômodo que com o ambíguo termo contextualismo. Propriedade pode supor inclusive o esquecimento do contexto. Em verdade, não creio que o conceito de contexto possa ser usado no vasto panorama da paisagem urbana americana com o mesmo significado que tem

na Europa onde, em efeito, para o bem ou para o mal, há muitos episódios urbanos que podem ser qualificados como completos. O conceito de contexto – e sua extensão natural, a arquitetura contextual – adquire um sentido mais pleno quando a conservação do completo, do acabado, é o fim que se persegue. Mas o conceito de propriedade, de ser apropriado, é mais aberto, dando lugar a intervenção, ao diálogo, sem ter que aceitar portanto a ditadura que sempre implica seguir uma direção formal previamente estabelecida. Propriedade, ser apropriado, significa responder, replicar, reagir, mas sem a prescrição prévia que supõe conhecer o que há que fazer. (...) Significa construir na direção adequada, o que não supõe, necessariamente, empregar uma linguagem previamente estabelecida ou submeter-se servilmente às circunstâncias existentes. (MONEO, 1994, p. 160)

Deste modo, cabe abriremos um parenteses para lembrar que, assim como o contextualismo não pode se tornar uma obrigação, tampouco iconicidade deva se constituir num *a priori*. Como afirma Moneo, o conceito de propriedade não exclui os ensinamentos anteriores, cabendo aos arquitetos fazer as escolhas que consideram pertinentes:

(...) Isso nos levaria a reconhecer os múltiplos rostos que a disciplina tem hoje em dia. Não cabe pensar em uma única definição de arquitetura hoje em dia. O entendimento do conceito de arquitetura – e talvez esta afirmação valha também quando se fala de pintura e escultura – inclui aquele que permita entender o que é arquitetura no passado, mas também há de compreender outros intentos marginais, e não tão marginais, de reagir arquitetonicamente em toda série de novas circunstâncias. Esta ampliação de campo produz naturalmente, uma angústia com a qual devemos aprender a viver. (MONEO, 1994, p. 160)

Isto posto, podemos abordar o tema da bricolagem agora associado a outros meios de se relacionar com o contexto que imprimem um elevado grau de ambiguidade aos estudos de caso. Neste sentido, encontramos no Guggenheim, consequência da complexidade do sítio, um evidente hibridismo que justapõe duas estratégias aparentemente opostas, a fragmentação do *bricoleur* que se relaciona com o contexto do *ensanche* e a unidade do expressionismo que, sob a mais lembrada forma de um navio, atende à grande escala do ambiente natural. De forma semelhante, na Fundação Iberê Camargo ocorre a presença de uma solução híbrida que introduz tempero doméstico nos volumes anexos ao museu e ao mesmo tempo que se encontra presente neste uma “colagem” em

que os elementos são fusionados para fornecer caráter unitário – ainda que um tanto ambíguo – condizente com sua proeminente posição frente ao rio. Por fim, até mesmo a Casa da Música que carece de maiores articulações formais, parece utilizar esta técnica mista: ainda que sua aparência conote um corpo deformado, vimos como sua organização interna provem de uma colagem de fragmentos envolvidos por uma espécie de “massa unificadora” onde parte e todo se relacionam de forma ambígua com as contingências do sítio.

Enfim, esta primeira análise permite colocar como hipótese a idéia de que os exemplares estudados procuraram, ao adotar um viés expressionista, superar as limitações implicadas na inflexão ao contexto, em prol de um maior protagonismo ou simbolismo no cenário urbano, portanto, sem abrir mão das vantagens da fragmentária abordagem do *bricoleur*. A crítica à idéia do edifício ideal por meio da bricolagem contém o trato das contingências do sítio e, simultaneamente, uma mais flexível e eficiente forma de organização do programa através da utilização de um conjunto que se nutre de fragmentos de tipos; por isso cabe falar destes edifícios mais em termos de objetos do que da tradicional concepção de forma, já que esta não se encontra organicamente estruturada.

O segundo enfoque diz respeito à utilização do edifício icônico e as estratégias empregadas para potencializá-la. Nestes edifícios, a atual necessidade de atrair o público tem semelhanças com as situações históricas abordadas neste trabalho: da mesma forma que no barroco a espetacularidade das fachadas era o instrumento que mediava a relação com o indivíduo, pode-se suspeitar que no expressionismo – sobretudo naquele engajado – a forma global do edifício passou a exercer o papel persuasivo. Apesar do viés escultórico ser um fator relevante para a apropriação dos edifícios icônicos (como a atesta a consciente formulação de Gehry a partir da observação de Notre Dame de Paris, enquanto edifício escultórico que vitaliza o entorno), não acreditamos que este seja um motivo suficientemente poderoso para que os consagrem enquanto lugares urbanos.

Entretanto e primeiramente, é o próprio uso do edifício que pode conferir a percepção de lugar. Cabe ressaltar que, certas propriedades arquitetônicas, como a valorização de vazios interiores,

átrios, etc. caracterizam espaços de reunião com forte caráter institucional. Tanto no Guggenheim como no Iberê, com seus átrios de altura integral, ou ainda na Casa da Música, com sua ampla escadaria, os vazios estabelecem conexões com imagens recorrentes dos tipos edifícios que estas obras abrigam – associados invariavelmente a valores urbanos. Cabe enfatizar novamente, que é o modo livre como o programa se organiza que torna o edifício capaz de suscitar uma sensação de urbanidade. Fato concreto no Guggenheim e Iberê – pelo modo como os espaços se articulam em torno do átrio *central*, e na Casa da Música, com a promenade *intersticial* assumindo uma forma surpreendente de urbanidade simulada quando das apresentações simultâneas.

Ainda assim, é preciso chamar atenção para aspectos extra-arquitetônicos que podem contribuir para que tais edifícios se concretizem enquanto novos lugares da cidade contemporânea. Pode-se dizer que, neste sentido, os recursos de *placemarketing* possuem influência marcante: uma prévia midiaticização do edifício – explorando suas características ou a própria imagem do arquiteto-celebridade –, não atua somente em sentido “defensivo”, facilitando a aceitação da obra pelo público, mas igualmente e de modo positivo, pode corroborar para predispor empatia com a população local.

De fato, tais estratégias revelam o subjacente objetivo de dotar certos edifícios icônicos de uma sensação de urbanidade, a qual, por sua vez, configura instrumento de propaganda das próprias instituições que abrigam: na disputa por público, cabe lembrar, é preciso que os lugares tenham vida para que possam prosperar, não importa a categoria destes, sejam públicos ou privados.

Tudo isso parece enfraquecer as recorrentes críticas que tratam os edifícios icônicos como meros integrantes de uma rede global de lugares desconectados da realidade urbana local, possuindo apenas a função de promover o turismo: como afirma Zaida Muxí, “Às experiências concretas tem sido conferida uma forma simbólica simplificada, repetível por doquier, que oferece estes novos espaços como substitutos da autêntica experiência urbana” (MUXÍ, 2009, p. 52). Pode-se concluir que estas críticas já partem de um conceito equivocado na medida em que desconsideram que a própria natureza dos edifícios icônicos contém a ambição de constituir uma *singularidade distintiva* para suas respectivas cidades.

A experiência recente tem demonstrado, inclusive, que os edifícios icônicos têm sido apropriados de múltiplos modos pelas pessoas em geral e percebe-se que tais obras – passado o *boom* midiático inicial – *tendem* a ser incorporadas à vida cotidiana de suas cidades. Os estudos de caso, de certa forma, procuram evidenciar que este movimento pode ser tanto mais amplo e bem sucedido quando explora de modo virtuoso a relação singular e ao mesmo tempo universal entre o artefato construído e o *locus* urbano.

Por fim, o terceiro enfoque aborda a dimensão significativa do edifício icônico explorando a sua ressonância pública. É sabido que a organização do programa atua sobre os aspectos significantes do edifício. Neste sentido, nos casos estudados, a utilização do recurso da *promenade architecturale* e do que chamamos de inversão cenográfica (o edifício enquanto plataforma de contemplação da cidade e/ou da paisagem circundante) engendra outro nível de compreensão do lugar; fato que não é recente, e que já estava presente na própria experiência da acrópole enquanto lugar memorável. Este é um aspecto comum a todos exemplares, mas que por força da paisagem e da poética narrativa empregada por Siza, transforma a visita à Fundação Iberê Camargo num modo de conversar com o *Genius Loci*.

Com frequência vemos o conceito de lugar – na nossa opinião, de modo equivocado - ser associado à idéia do regionalismo crítico. Considerando que à idéia de lugar tem uma abrangência, tanto conceitual quanto coletiva, muito mais ampla que o critério de regionalismo crítico (que é, por definição, uma construção subjetiva), cabe perguntar se tal relação faz sentido para um artefato que almeja tanto estabelecer uma distinção local ao mesmo tempo integrante de uma cultura global.

Consideramos, enfim, a propriedade comunicativa do edifício uma condição indispensável para a reconquista da autonomia da arquitetura enquanto artefato culturalmente relevante. Como ensinou Robert Venturi, “A arte arquitetônica não pode ser esotérica – a arquitetura cívica ou comercial não pode sê-lo – porque é, especificamente, para o público” (EISENMAN, 1984, p. 34). É justamente esta dimensão comunicativa, que Venturi advoga, que

permite contrapor a torpe explicação apresentada por Jencks em que justifica o edifício icônico como indecifráveis símbolos da afirmação de poder econômico em que pouco importa o significado, apenas o espetáculo<sup>110</sup>

Para Venturi,

Em geral, a arquitetura tem que poder ser lida. Por isso digo que não pode ser essencialmente elitista. Mas há vários estratos de significado aos quais certas pessoas jamais chegarão. Há muitas formas de ler uma obra de arte, algumas mais ou menos formais ou simbólicas, sensuais ou racionais, que abarcam numerosas mensagens. Não há porque as entender todas. (EISENMAN, 1984, p. 34)

Não obstante sua crítica ao pato, suspeitamos que a dimensão convencional reclamada por Venturi pode contaminar, em alguma medida, até mesmo os edifícios icônicos.

Mesmo assim, os exemplares estudados parecem igualmente ter seu aspecto exterior caracterizado por certo esoterismo, ainda que por razões completamente distintas. Enquanto em Bilbao toda criação está submetida a uma linguagem individual que *aparenta* eclipsar referências concretas de significado compartilhado, ao evidenciar inúmeras associações imagéticas (navio, flor, etc.), em Porto Alegre, a Fundação Iberê Camargo carrega tal esoterismo apenas num primeiro instante (que até dificulta a associação com imagens extra-arquitetônicas prévias), para num segundo momento, através de fragmentos arquitetônicos, insinuar aspectos convencionais de um museu (como por exemplo, as rampas, o átrio a céu aberto, a praça, etc.). Fato semelhante ocorre no Porto, onde a Casa da Música com sua forma de pedra lapidada irá ostentar uma imagem mais sintética e potente e, sobretudo, a mais *enigmática* dos respectivos estudos de caso.

Entretanto, como afirmamos no início deste trabalho, a principal desafio para os arquitetos é dotar suas obras de significados compartilháveis em diversos níveis com a promessa que se tornem artefatos culturalmente relevantes. Neste sentido, para aferir este

---

<sup>110</sup> “(...) para reiterar, eles [os promotores] querem criar monumentos sem saber exatamente o que monumentalizar. Eles demandam edifícios icônicos para posicionar eles ou suas marcas no mapa, sem especificar uma iconografia coletiva, e deste modo colocam o arquiteto numa posição perplexa: (...) surpreenda-me ou está despedido. Além disso, eles aprenderam a lição de Louis-Phillipe e de Chirico: que, numa era agnóstica, monumentos podem primeiramente gerar o dissenso, e depois serem vergonhosamente esquecidos” (JENCKS, 2005, p. 203)

processo, é fundamental fruir os edifícios icônicos para além de sua natureza estritamente icônica, em que cabe explorar a experiência que emana do uso de tais obras.

Assim pode-se dizer que, em maior ou menor grau, os estudos de caso contemplam significados diversos, mas igualmente apropriados às suas circunstâncias. Como podemos ver no caso do Guggenheim, através do resgate da condição da arquitetura enquanto símbolo comunitário, seja por sua estrutura formal e posição em relação à cidade, como igualmente por sua natureza otimista, que pretende “manter presente nos olhos dos cidadãos a urgência das novas metas que Bilbao persegue” (MONEO, 2004, p. 302).

De modo semelhante, a Fundação Iberê Camargo anima valores coletivos: através de seu poético labirinto, Siza faz emergir uma poderosa simbiose que se alimenta simultaneamente da paisagem local, do vigor expressivo da obra de Iberê Camargo e de símbolos da arquitetura internacional e brasileira que constituem elementos irrefutáveis da cultura histórica.

Por fim, experiência da Casa da Música que, aprendendo com as lições do barroco e de Venturi, amplifica o repertório comunicacional ao incorporar imagens pictóricas da cultura local portuguesa e da cultura de massa – do cinema de ficção-científica, da *pop art* e da publicidade – coreografadas num espaço que se apresenta como metáfora de uma *piccola città* de sabor surrealista.

Por fim, resta esclarecer que não pretendemos com esta dissertação esgotar o assunto. Tampouco pretendemos transformar em algo mecânico uma experiência que somente pode concretizar-se integralmente num plano emocional. Procuramos aqui contribuir para o debate acerca da tarefa que não é inerente apenas à arquitetura contemporânea, mas que sempre esteve presente na história de nossa disciplina, ou seja, a sua capacidade em fornecer um sentido existencial à vida humana.

## 5. Bibliografia

- ACKERMAN, James S.. **La arquitectura de Miguel Angel**. Madrid: Celeste, 1997.
- ARANTES, Pedro Fiori. O grau zero da arquitetura na era financeira. **Novos Estudos**. São Paulo, n. 80, p. 175-195, 2008.
- ARESO, Ibon. (depoimento). In: MERINO, José Luis (ed.). **Guggenheim: arquitectura y arte**. Bilbao: Ayuntamiento, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. **El concepto del espacio arquitectónico: desde el barroco a nuestros días**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ASCHER, François. **Los nuevos principios del urbanismo**. Madrid: Alianza, 2004.
- AYDOS, Luiz Alberto Sohni. **Pitoresco e sublime: duas estéticas, duas arquiteturas da modernidade**. 2003. 222p. Dissertação (Mestrado em Teoria, história e crítica da arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2003.
- BACH, Friedrich Teja. La escultura como *shifter*: sobre la relación entre la escultura y la arquiescultura. In: BRÜDERLIN, Markus (ed.). **Arquiescultura: Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente**. Riehen/Basileia: Fondation Beyeler, 2005. p. 35-41
- BACON, Edmund N. **Design of cities**. New York: Pequin Books, 1976.
- BAETA, Rodrigo Espinha. **O barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BLOOMER, Kent; MOORE, Charles. **Body, Memory, and Architecture**. New Haven: Yale University Press, 1977.
- BONATES, Mariana Fialho. El guggenheim y mucho más - urbanismo monumental e arquitetura de grife em Bilbao. **Pós**. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. São Paulo, n.26, p. 62-90, 2009.
- BRÜDERLIN, Markus (ed.). **Arquiescultura: Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente**. Riehen/Basileia: Fondation Beyeler, 2005.
- CASTANHEIRA, Carlos; Llano, Pedro de. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Madrid, 1995.
- CASTELLO, Lineu . Meu Tio era um Blade Runner. Ascensão e Queda da Arquitetura Moderna no Cinema. **Arquitextos** (São Paulo. Online), São Paulo, SP, 2002.
- CASTELLO, Lineu . Há Lugar para o lugar na Cidade do Século XXI?. **ARQTEXTO** (UFRGS), Porto Alegre, RS, p. 50-59, 2004.
- CASTELLO, Lineu . O Lugar geneticamente modificado. **ARQTEXTO** (UFRGS), v. 9, p. 76-91, 2006.
- CASTELLO, Lineu. **A percepção de lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo**. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.

- CASTELLO, Lineu; GALLO, João. The multiple roles of a starchitecture museum. In: **The International journal of the incluse museum**. Melbourne (Austrália): v. 2, n. 1, p. 45-66, 2009.
- CASTEX, Jean. **Renacimiento, barroco y clasicismo: historia de la arquitectura, 1420-1720**. Madrid : Akal, 1994.
- CHANCE, Julia. Fame versus Celebrity - Charles Jencks interviewed by Julia Chance. **Architectural Design**. Londres, v. 71, n. 6, p. 12-17, Nov 2001.
- CHUNG, Chuihua Judy et. al. **Project on the city 2: Harvard design school guide to shopping**. Köln: Taschen, 2001.
- COLOMINA, Beatriz. Una Conversación con Frank Gehry. **El Croquis**. Madrid, n. 117. 2003.
- COLQUHOUN, Alan. O conceito de regionalismo. **Projeto**, n. 159, dec. 1992, p. 75-78.
- COLQUHOUN, Alan. **Modern architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo. Um museu em Porto Alegre. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 92, p. 30, 2008.
- COPANS, Richard; NEUMANN, Stan. **L'école de Siza**. Paris: Centre Georges Pompidou, 2000. 29 min. (audiovisual)
- CORTÉS, Juan Antonio. Delirio y Más (I e II). **El Croquis**. Madrid, n. 131/132, p. 8-56, 2006.
- CRUZ, Valdemar. **Álvaro siza: conversaciones con Valdemar Cruz**. Barcelona, 2008.
- CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- CURTIS, William. Lo único y lo universal: Uma perspectiva de historiador sobre arquitectura reciente. **El Croquis**. Madrid, n. 88/89. 1998.
- CURTIS, William. Notas sobre la invención: Álvaro Siza. **El Croquis**, Madrid, n.95, p. 22-31, 1999.
- CURTIS, William. Una conversación con Álvaro Siza. **El Croquis**, Madrid, n.95, p. 6-21, 1999.
- DE FUSCO, Renato. **Historia de la Arquitectura Contemporánea**. Madrid: Celeste Ediciones, 1992.
- DUANY, Andrés. Principios arquitectónicos en la obra de Alvar Aalto. In: **Alvar Aalto**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.
- DULIERE, Aude-Line; WONG, Clara. **Once upon a time... Monsterpieces of the 2000s!** Novato (EUA): Oro editions, 2010.
- DUNSTER, David. Some Thoughts on Fame and the Institutions of Architecture. **Architectural Design**. Londres, v. 71, n. 6, p. 6-11, Nov 2001.
- EISENMAN, Peter D. Entrevista: Robert Venturi. **Summa**. Buenos Aires, n. 203, p. 32-38, 1984.
- El Croquis**. Barcelona, n. 68/69, 1994.
- El Croquis**. Madrid, n. 74/75, 1995.
- El Croquis**. Madrid, n. 88/89. 1998.
- El Croquis**. Madrid, n. 95, 1999.
- El Croquis**. Madrid, n. 98, 2000.
- El Croquis**. Madrid, n. 117. 2003.
- El Croquis**. Madrid, n. 131/132, 2006.
- El Croquis**. Madrid, n. 134/135, 2007.
- El Croquis**. Madrid, n. 140, 2008.
- FERNANDES, Fernanda. A arquitetura do expressionismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O expressionismo**. São Paulo : Perspectiva, 2002. p. 484-503
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Planes torcidos. **AV Monografias**. Madrid, n. 117-118, p. 16-17, 2006.

- FIGUEIRA, Jorge. Álvaro Siza. Modern Redux. Ser Exacto, Ser Feliz. In: \_\_\_\_\_. **Álvaro Siza: Modern Redux**, São Paulo: Cosac & Naify, 2008 a.
- FIGUEIRA, Jorge. Um Mundo Coral. In: KIEFER, Flávio (Org.). **Fundação Iberê Camargo**. Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 b.
- FIGUEIRA, Jorge.(org.). **Álvaro Siza: Modern Redux**, São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- FLECK, Brigitte. **Álvaro Siza**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.
- FOSTER, Hal. **Diseño y Delito**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- FOSTER, Kurt W. **Guggenheim Bilbao Museoa** / Frank O. Gehry. London: Edition Axel Menges, 1998.
- FRAMPTON, Kenneth. **Álvaro Siza: complete works**. Londres: Phaidon, 2000.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth. O Museu como Labirinto. In: KIEFER, Flávio (Org.). **Fundação Iberê Camargo**. Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- FRAMPTON, Kenneth. Perspectivas para um regionalismo crítico (1983). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 504-520
- FRAMPTON, Kenneth. **Studies in tectonic culture: the poetics of construction in Nineteenth and twentieth century architecture**. Chicago: The MIT Press, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth. The Work of Architecture in the Age of Commodification. **Harvard Design Magazine**. Cambridge (EUA), n. 23, p. 65-69, 2005.
- GARCÍA-HERRERA, Adela; MILHEIRO, Ana Vaz. **2G Dossier Portugal 2000-2005**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- GIEDION, Siegfried. **Arquitetura e comunidade**. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.
- GIEDION, Sigfried. The need for a new monumentality. **Harvard Architecture Review**. Cambridge (EUA), v. IV, p. 52-61, 1984.
- GIEDION, Sigfried; LÉGER, Fernand; SERT, José Luis. Nine points on monumentality. **Harvard Architecture Review**. Cambridge (EUA), v. IV, p. 62-63, 1984.
- GLENDENNING, Miles. **Architecture's Evil Empire? The triumph and Tragedy of Global Modernism**. London: Reaktion Books, 2010.
- GRANDE, Nuno. Sinais estranhos: A Casa da Música de Koolhaas na cultura urbana do Porto. In: GARCÍA-HERRERA, Adela; MILHEIRO, Ana Vaz. **2G Dossier Portugal 2000-2005**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 128-137.
- GREGORY, Rob. Seizing the Void. **Architectural Review**, Londres, p. 51-59, Set/2008
- Guggenheim Bilbao Museoa. **Guggenheim Bilbao Museoa (memória e balanço)**. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, 1997.
- Guggenheim Bilbao Museoa. **Historia de un sueño: 1992-1997 / Guggenheim Bilbao Museoa**. Bilbao: IDOM, 1997.
- GUTTERMAN, Scott. Frankamente Hablando. **Guggenheim Magazine**. New York, v. 11, p. 24-26, outono 1997.
- HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.
- HAUSER, Arnold. **O Conceito de Barroco**. Lisboa: Vega, 1997. 95p.
- HUGHES, Robert. **The Shock of the New**. Londres: BBC, 1980.
- IBELINGS, Hans. **Supermodernism: Architecture in the age of Globalization**. Rotterdam: NAI Publishers, 1998.

- IBELINGS, Hans. Globalisation of nothing. In: SAUTER, Florian. **Iconoclastia: News from a post-iconic world**. Barcelona: Actar, 2009. p. 18-21
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- JENCKS, Charles. **Iconic Building: The power of the enigma**. London: Frances Lincoln, 2005.
- JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture**. London: Academy Ed., 1978.
- KIEFER, Flávio (Org.). **Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- KLINGMANN, Anna. **Brandscapes: Architecture in the Experience Economy**. Cambridge: MIT Press, 2007.
- KOOLHAAS, Rem. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 a.
- KOOLHAAS, Rem. Transformações. In: GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. **Casa da Música/Porto**. Porto: Fundação Casa da Música, 2008 b. p. 239-289.
- KOOLHAAS, REM. Para além do delírio (1993). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008 c. p. 362-367
- KOOLHAAS, REM. Por uma cidade contemporânea (1989). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008 d. p. 358-361
- KOOLHAAS, REM. Pós-escrito: introdução à nova pesquisa sobre a “cidade contemporânea” (1988). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008 e. p. 356-357
- LAMAS, Jose M. Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2004.
- LAVIN, Irving. Decantarse por el Barroco [Frank Gehry y los panos plegados postmodernos]. **El Croquis**. Madrid, n. 117. 2003.
- LEONG, Sze Tsung. ...And Then There Was Shopping. In: CHUNG, Chuihua Judy et. al. **Project on the city 2: Harvard design school guide to shopping**. Köln: Taschen, 2001. p. 129-155.
- LOOS, Adolf. Arquitectura. In: OPEL, Adolf; QUETGLAS, Josep. **Adolf Loos: Escritos II 1910-1931**. Madrid: El Croquis, 1993. p. 23-35
- LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália: 1500-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MAHFUZ, Edson. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. **Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, n. 171, Jun/2008.
- MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MATEO, Josep Lluís. Iconoclastia. In: SAUTER, Florian. **Iconoclastia: News from a post-iconic world**. Barcelona: Actar, 2009. p. 4-5
- MATTOS, Cláudia Valladão. Histórico do Expressionismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O expressionismo**. São Paulo : Perspectiva, 2002. p. 41-63
- McNEILL, Donald. **The Global Architect: Firms, Fame and Urban Form**. New York: Routledge, 2009.
- MERINO, José Luis (ed.). **Guggenheim: arquitetura y arte**. Bilbao: Ayuntamiento, 2003.
- MILHEIRO, Ana Vaz. Arquitectura portuguesa 2000-2005: um guia temporário. In: GARCÍA-HERRERA, Adela; MILHEIRO, Ana Vaz. **2G Dossier Portugal 2000-2005**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 4-19.
- MOIX, Llätzer. **Arquitetura Milagrosa: Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- MONEO, Rafael. Reflexiones a propósito de dos salas de conciertos (Gehry versus Venturi). **El Croquis**. Madrid, n. 64, p. 156-175, 1994.

- MONEO, Rafael. Paradigmas Fin de Siglo [fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente]. **El Croquis**. Madrid, n. 98, p. 198-203, 2000.
- MONEO, Rafael. **The Freedom of the Architect**. Ann Arbor (EUA): A. Alfred Taubman College of Architecture + Urban Planning, University of Michigan, 2002.
- MONEO, Rafael (depoimento). In: MERINO, José Luis (ed.). **Guggenheim: arquitectura y arte**. Bilbao: Ayuntamiento, 2003.
- MONEO, Rafael. **Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos**. Barcelona: Actar, 2004.
- MONEO, Rafael. **Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura** (discurso de ingresso na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lido no ato de sua recepção pública no dia 16 de Janeiro de 2005; resposta de Fernando de Terán Troyano. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005
- MONEO, Rafael. Otra modernidad. In: **Arquitectura y ciudad: La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007
- MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- MONTANER, Josep Maria. **La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX**. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitectónicos contemporáneos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- MOOS, Stanislaus von. **Le Corbusier: Elements of a Synthesis**. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Museo de museos: 25 museos de arte contemporáneo en la España de la Constitución**. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- MUXÍ, Zaida. **La arquitectura de la ciudad global**. Buenos Aires: Nobuko, 2009.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura occidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar (1976). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 444-461.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O pensamento de Heidegger sobre arquitetura (1983). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 462-474
- OCKMAN, Joan. New Politics of the Spectacle: "Bilbao" and the Global Imagination. In: LASANSKY, Medina; McLAREN, Brian (ed.) **Architecture and tourism: perception, performance and place**. New York: Berg, 2004.
- PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura (1986). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 482-489
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEHNT, Wolfgang. **La arquitectura expresionista**. Barcelona: Gili, 1975
- PORPHYRIOS, Demetri. **Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto**. London: Academy, 1982.
- PUENTE, Moisés. **Pabellones de exposición: 100 años**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- QUINDÓS, Carlos. **Museo Guggenheim, del catia a la realidade**. Bilbao: Balzola, 1998.
- RAUTERBERG, Hanno. **Entrevistas com Arquitetos**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2008.
- RODRIGUES, Jacinto. **Álvaro Siza / obra e método**, Porto, Livraria Civilização Editora, 1992.
- ROESLER, Silvia. **Iberê Camargo: Desassossego do Mundo**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2001.

- ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo : Martins Fontes, 1995.
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. Cidade-colagem (1975). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 294-322
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City**. Cambridge: MIT Press, 1978.
- RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar**: a história e o futuro da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SÁ, Marcos Moraes. **Ornamento e modernismo**: a construção de imagens na arquitetura. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTOS, Juan Domingo. El Sentido de las Cosas (Una Conversación con Álvaro Siza). **El Croquis**, Madrid, n.140, 2008;
- SAUTER, Florian. **Iconoclastia**: News from a post-iconic world. Barcelona: Actar, 2009
- SCHUMACHER, Thomas. Contextualismo: ideais urbanos e deformações (1971). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 324-337
- SIZA, Álvaro. A maior parte. In: Castanheira, Carlos; LLANO, Pedro de. **Álvaro Siza**: Obras e Projectos. Madrid, 1995. p. 59.
- SIZA, Álvaro. O procedimento inicial. In: Castanheira, Carlos; LLANO, Pedro de. **Álvaro Siza**: Obras e Projectos. Madrid, 1995. p. 58.
- SIZA, Álvaro. Oito Pontos. In: Castanheira, Carlos; LLANO, Pedro de. **Álvaro Siza**: Obras e Projectos. Madrid, 1995. p. 65-66.
- SKLAIR, Leslie. Iconic architecture and capitalista globalization. **City**. London, v. 10, n. 1, p. 21-47, 2006.
- SOUZA, Ricardo Timm. Filosofia e Expressionismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O expressionismo**. São Paulo : Perspectiva, 2002. p. 83-101
- SUDJIC, Deyan. **100 Mile City**. San Diego: Harcourt Publishers, 1993.
- SUDJIC, Deyan. **The Edifice Complex**: How the rich and powerful – and their architects – shape the world. New York: Penguin Books, 2005.
- SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo : Martins Fontes, 1994.
- SURVANT, Tyler. **Casa da Música, OMA, Porto, Portugal**. Artigo para disciplina Introduction to Visual Studies (Master of Architecture) – Yale School of Architecture, New Haven (EUA), 2008. Não-publicado.
- TESTA, Peter. **Álvaro Siza**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TRIGUEIROS, Luiz (org.) **Álvaro Siza**: 1986-1995. Lisboa: Blau, 1997.
- TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. Por que regionalismo crítico hoje (1990). In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 521-531
- VAN BRUGGEN, Coosje. **Frank O. Gehry**. El Museo Guggenheim Bilbao. New York: Guggenheim Foundation, 1997.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise; IZENOUR, Steve. **Aprendendo com Las Vegas**: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WEIGEL, Viola. La arquitectura quiere hacerse escultura – la escultura quiere hacerse arquitectura 1950-1960. In: BRÜDERLIN, Markus (ed.). **Arquiescultura**: Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente. Riehen/Basiléia: Fondation Beyeler, 2005. p. 136-155
- WIGLEY, Mark. O interior grandioso: um relatório forense. In: GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. **Casa da Música/Porto**. Porto: Fundação Casa da Música, 2008. p. 239-289.
- ZAERA, Alejandro. Conversaciones com Frank O. Gehry. **El Croquis**. Madrid, n. 74/75, p. 6-36, 1995.

## 6. Imagens

- 1.1 BRÜDERLIN, Markus (ed.). Arquiescultura: Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente. Riehen/Basileia: Fondation Beyeler, 2005. p. 92
- 1.2 <http://www.archdaily.com>
- 1.3 <http://www.flickr.com/photos/cubagallery/5113382953/sizes/l/in/photostream/>
- 1.4 <http://www.hostalarias.es/wp-content/uploads/Pension-Arias-Bilbao-Guggenheim2.jpg>
- 1.5 <http://www.archdaily.com>
- 1.6 <http://debatefootball.com/wp-content/uploads/2011/12/Allianz-Arena-at-night-Munich3.jpg>
- 1.7 <http://ndesignandstyle.com/2011/07/20/beijing-cctv-building-the-future-of-asian-architecture/>
- 1.8 JENCKS, Charles. Iconic Building: The power of the enigma. London: Frances Lincoln, 2005.
- 1.9 <http://my.opera.com/fbarrienmx/albums/showpic.dml?album=463016&picture=6833532>
- 1.10 JENCKS, Charles. Iconic Building: The power of the enigma. London: Frances Lincoln, 2005.
- 1.11 <http://www.sagmeister.com/node/192>
- 1.12 [http://en.wikipedia.org/wiki/Experience\\_Music\\_Project](http://en.wikipedia.org/wiki/Experience_Music_Project)
- 1.13 <http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?t=141871>
- 1.14 <http://books.google.com.br/books/about/Contrasts.html?hl=pt-BR&id=vKRWAAAAMAAJ>
- 1.15 <http://architecture.about.com/od/museum1/ss/TateModern.htm>
- 1.16 <http://ratbagp.blogspot.com/2010/04/london-south-bank.html>
- 1.17 <http://www.flickr.com/photos/greybeard/4411507888/>
- 1.18 <http://www.flickr.com/photos/juanzero/5161896761/sizes/l/in/photostream/>
- 1.19 CHUNG, Chuihua Judy et. al. Project on the city 2: Harvard design school guide to shopping. Köln: Taschen, 2001. p. 145
- 1.20 <http://info.elcorreo.com/blogs/fotos-actualidad/2011/03/23/bilbao-como-has-cambio/>
- 1.21 <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=18461873>
- 1.22 <http://info.elcorreo.com/blogs/fotos-actualidad/2011/03/23/bilbao-como-has-cambio/>
- 1.23 <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=18461873>
- 1.24 <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=18461873>
- 1.25 <http://architecture.about.com/od/worldtradecenter/ig/World-Trade-Center-Plans/Transportation-Hub.--3z.htm>
- 1.26 <http://singularmoments.files.wordpress.com>
- 
- 2.1 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 16
- 2.2 ARGAN, Giulio Carlo. História da arte italiana. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 58
- 2.3 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 111
- 2.4 LOTZ, Wolfgang. Arquitetura na Itália: 1500-1600. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 90
- 2.5 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 116
- 2.6 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 147
- 2.7 ARGAN, Giulio Carlo. História da arte italiana. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 102
- 2.8 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 128
- 2.9 LOTZ, Wolfgang. Arquitetura na Itália: 1500-1600. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 92
- 2.10 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 150
- 2.11 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 203
- 2.12 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 204
- 2.13 ARGAN, Giulio Carlo. História da arte italiana. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 39
- 2.14 ACKERMAN, James S.. La arquitectura de Miguel Angel. Madrid: Celeste, 1997. p. 202
- 2.15 ARGAN, Giulio Carlo. História da arte italiana. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 72
- 2.16 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 290
- 2.17 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 289
- 2.18 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 288
- 2.19 ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo architect. Milão: Electa, 2003. p. 302
- 2.20 ACKERMAN, James S.. La arquitectura de Miguel Angel. Madrid: Celeste, 1997. p. 233
- 2.21 LOTZ, Wolfgang. Arquitetura na Itália: 1500-1600. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 102
- 2.22 TOMAN, RoIf (Ed.). El Barroco: arquitectura, escultura, pintura. Köln: Könemann, 2007. p. 14
- 2.23 <http://www.tripplannermag.com/index.php/2010/07/go-figure-figure-ground-as-a-land-usetransportation-tool/>
- 2.24 NORBERG-SCHULZ, Christian. Baroque architecture. New York: Harry Abrams, 1971. p. 12
- 2.25 ARGAN, Giulio Carlo. História da arte italiana. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 119

- 2.26 TOMAN, Rolf (Ed.). El Barroco: arquitectura, escultura, pintura. Köln: Könemann, 2007. p. 17
- 2.27 NORBERG-SCHULZ, Christian. Baroque architecture. New York: Harry Abrams, 1971. p. 43
- 2.28 NORBERG-SCHULZ, Christian. Baroque architecture. New York: Harry Abrams, 1971. p. 42
- 2.29 ARGAN, Giulio Carlo. História da arte italiana. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 277
- 2.30 TOMAN, Rolf (Ed.). El Barroco: arquitectura, escultura, pintura. Köln: Könemann, 2007. p. 41
- 2.31 NORBERG-SCHULZ, Christian. Baroque architecture. New York: Harry Abrams, 1971. p. 158
- 2.32 NORBERG-SCHULZ, Christian. Baroque architecture. New York: Harry Abrams, 1971. p. 155
- 2.33 NORBERG-SCHULZ, Christian. Baroque architecture. New York: Harry Abrams, 1971. p. 154
- 2.34 TOMAN, Rolf (Ed.). El Barroco: arquitectura, escultura, pintura. Köln: Könemann, 2007. p. 34
- 2.35 <http://pruned.blogspot.com>
- 2.36 SUMMERSON, John. Architecture in Britain: 1530-1830. New Haven: Yale University Press, 1993
- 2.37 <http://f.duchene.free.fr/berssous/85.htm>
- 2.38 <http://mlkshk.com/r/11IA>
- 2.39 [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=494](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=494)
- 2.40 [http://www.engramma.it/eOS/image/81/Anderson\\_81\\_5\\_gropiusDWB14model%20factory%20copy\(1\).jpg](http://www.engramma.it/eOS/image/81/Anderson_81_5_gropiusDWB14model%20factory%20copy(1).jpg)
- 2.41 <http://www.designishistory.com/images/velde/werkbund.jpg>
- 2.42 PUENTE, Moisés. Pabellones de exposición: 100 años. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p. 26
- 2.43 BRÜDERLIN, Markus (ed.). Arquiescultura: Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente. Riehen/Basilea: Fondation Beyeler, 2005. p. 121
- 2.44 ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 283
- 2.45 COLQUHOUN, Alan. Modern architecture. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 97
- 2.46 PORPHYRIOS, Demetri. Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto. London: Academy, 1982. p. 42
- 2.47 PORPHYRIOS, Demetri. Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto. London: Academy, 1982. p. 42
- 2.48 Duboy, Philippe. Lequeu: an architectural enigma: criticism and interpretation. Cambridge, Mass : Mit, 1987. p. 239
- 2.49 [http://frontpage.ccsf.edu/artarchive/index\\_14.html](http://frontpage.ccsf.edu/artarchive/index_14.html)
- 2.50 COLQUHOUN, Alan. Modern architecture. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 93
- 2.51 HUGHES, Robert. The Shock of the New. Londres: BBC, 1980. p. 178
- 2.52 BRÜDERLIN, Markus (ed.). Arquiescultura: Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente. Riehen/Basilea: Fondation Beyeler, 2005. p. 122
- 2.53 COLQUHOUN, Alan. Modern architecture. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 90
- 2.54 COLQUHOUN, Alan. Modern architecture. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 94
- 2.55 HUGHES, Robert. The Shock of the New. Londres: BBC, 1980. p. 178
- 2.56 COLQUHOUN, Alan. Modern architecture. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 95
- 2.57 COLQUHOUN, Alan. Modern architecture. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 96
- 2.58 VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise; IZENOUR, Steve. Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 114
- 2.59 VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise; IZENOUR, Steve. Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 118
- 2.60 do autor
- 2.61 KHAN, Hasan-Uddin. Estilo Internacional: arquitetura modernista de 1925 a 1965. Köln: Taschen, 2008. p. 107
- 2.62 PUENTE, Moisés. Pabellones de exposición: 100 años. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p. 164
- 2.63 PUENTE, Moisés. Pabellones de exposición: 100 años. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p. 105
- 2.64 <http://www.wired.com/thisdayintech/2010/04/gallery-1939-worlds-fair/6/>
- 2.65 PUENTE, Moisés. Pabellones de exposición: 100 años. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p.136
- 2.66 PUENTE, Moisés. Pabellones de exposición: 100 años. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p. 137
- 2.67 [http://www.flickr.com/photos/kyle\\_briscoe/3622322124/sizes/l/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/kyle_briscoe/3622322124/sizes/l/in/photostream/)
- 2.68 KHAN, Hasan-Uddin. Estilo Internacional: arquitetura modernista de 1925 a 1965. Köln: Taschen, 2008. p. 130
- 2.69 <http://everydaythingsetc.wordpress.com/2011/08/05/ingalls-hockey-rink-yale-university/>
- 2.70 KHAN, Hasan-Uddin. Estilo Internacional: arquitetura modernista de 1925 a 1965. Köln: Taschen, 2008. p. 134
- 2.71 [http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/DOMES/TIMELN/tkyo\\_gym/tkyo\\_gym.html](http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/DOMES/TIMELN/tkyo_gym/tkyo_gym.html)
- 2.72 <http://www.archinoah.de>
- 2.73 <http://www.britannica.com/bps/media-view/117658/1/0/0>
- 2.74 <http://it.paperblog.com/hans-scharoun-le-immagini-380757/>
- 2.75 CURTIS, William. Le Corbusier: ideas and forms. Londres: Phaidon, 2003. p. 146
- 2.76 [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Chiesaautostrada\\_fianco.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Chiesaautostrada_fianco.jpg)
- 2.77 KHAN, Hasan-Uddin. Estilo Internacional: arquitetura modernista de 1925 a 1965. Köln: Taschen, 2008. p. 206
- 2.78 <http://www.indiatravelblog.net/wp-content/uploads/2011/09/Lotus-Temple-Delhi.jpg>

- 2.79 <http://www.flickr.com/photos/94852245@N00/3174821839>
- 2.80 CURTIS, William. Le Corbusier: ideas and forms. Londres: Phaidon, 2003. p. 167
- 2.81 CURTIS, William. Le Corbusier: ideas and forms. Londres: Phaidon, 2003. p.150
- 2.82 JENCKS, Charles. Iconic Building: The power of the enigma. London: Frances Lincoln, 2005. p. 59
- 2.83 <http://iconicphotos.wordpress.com/2009/10/21/guggenheim-museum/>
- 2.84 KHAN, Hasan-Uddin. Estilo Internacional: arquitetura modernista de 1925 a 1965. Köln: Taschen, 2008. p. 132
- 2.85 [http://www.flickr.com/photos/a\\_surjanto/3707006768/sizes/l/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/a_surjanto/3707006768/sizes/l/in/photostream/)
- 2.86 <http://forma.la/2011/04/19/guggenheim-abu-dhabi/>
- 2.87 <http://www.archdaily.com/112681/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid/>
- 2.88 <http://www.archdaily.com/50533/vitrahhaus-herzog-de-meuron/>
- 2.89 [http://www.en.sbi.dk/sbi\\_images/old\\_images/image.2006-01-12.8488620334/image\\_view\\_fullscreen](http://www.en.sbi.dk/sbi_images/old_images/image.2006-01-12.8488620334/image_view_fullscreen)
- 2.90 <http://www.archdaily.com>
- 2.91 [http://www.voyagesphotosmanu.com/kunst\\_kultur\\_deutschland.html](http://www.voyagesphotosmanu.com/kunst_kultur_deutschland.html)
- 2.92 <http://www.greatbuildings.com>
- 2.93 <http://archiveofaffinities.tumblr.com/post/6808439102/claes-oldenburg-building-in-the-form-of-na>
- 2.94 <http://www.tumblr.com/tagged/claes-oldenburg?before=1310908071>
- 2.95 <http://www.flickr.com/photos/34502633@N04/5392337550/>
- 2.96 <http://jdsa.eu/vejb/>
- 2.97 <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/05/1304714982-lake-view.jpg>
- 
- 3.1 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998
- 3.2 <http://qedrealestate.wordpress.com/2010/06/09/ikea-for-real-estate/>
- 3.3 <http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/10/Postmodern/Architectuur/Deconstr/CKV-f0025.htm>
- 3.4 <http://www.panoramio.com/photo/17539123>
- 3.5 <http://www.panoramio.com/photo/20907965>
- 3.6 <http://www.minimalisti.com/>
- 3.7 VAN BRUGGEN, Coosje. Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao. New York: Guggenheim Foundation, 1997. p. 46
- 3.8 [http://pt.wikipedia.org/wiki/Vitra\\_Design\\_Museum](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vitra_Design_Museum)
- 3.9 VAN BRUGGEN, Coosje. Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao. New York: Guggenheim Foundation, 1997. p. 23
- 3.11 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.12 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.14 do autor
- 3.15 do autor
- 3.16 do autor
- 3.17 <http://www.flickr.com/photos/dn1b2/4961116932/sizes/l/in/photostream/>
- 3.18 <http://www.flickr.com/photos/alfonsogarcia/2606719543/sizes/z/in/photostream/>
- 3.19 Esquema realizado pelo autor a partir de imagem aérea do Google Earth
- 3.20 <http://www.flickr.com/photos/trabancos/5048325123/sizes/l/in/photostream/>
- 3.21 <http://www.flickr.com/photos/philippeamiot/5630679968/sizes/l/in/photostream/>
- 3.22 do autor
- 3.23 <http://www.flickr.com/photos/philippeamiot/5630110009/sizes/l/in/photostream/>
- 3.24 do autor
- 3.25 do autor
- 3.26 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.27 <http://www.flickr.com/photos/alembic143/2809722432/sizes/o/in/photostream/>
- 3.28 do autor
- 3.29 <http://www.davidhealdphotographs.com/#a=0&at=0&mi=2&pt=1&pi=10000&s=12&p=3>
- 3.30 <http://www.bettgallery.com.au/artists/stephensond/domes/063carignano26807.htm>
- 3.31 TOMAN, Rolf (Ed.). El Barroco: arquitectura, escultura, pintura. Köln: Könemann, 2007. p. 56
- 3.32 <http://kimblairartist.blogspot.com/>
- 3.33 do autor
- 3.34 do autor
- 3.35 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.36 VAN BRUGGEN, Coosje. Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao. New York: Guggenheim Foundation, 1997. p. 117
- 3.37 <http://www.davidhealdphotographs.com>
- 3.38 <http://www.guggenheim-bilbao.es>
- 3.39 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)

- 3.40 do autor
- 3.41 do autor
- 3.42 <http://www.guggenheim-bilbao.es>
- 3.43 <http://www.davidhealdphotographs.com>
- 3.44 <http://www.davidhealdphotographs.com>
- 3.45 VAN BRUGGEN, Coosje. Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao. New York: Guggenheim Foundation, 1997. p. 113
- 3.46 BRÜDERLIN, Markus (ed.). Arquiescultura: Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente. Riehen/Basilea: Fondation Beyeler, 2005. p. 124
- 3.47 <http://abismoinfinito.wordpress.com>
- 3.48 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.49 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.50 <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1290859&page=2&langid=5>
- 3.51 <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1341857>
- 3.52 TOMAN, Rolf (Ed.). El Barroco: arquitectura, escultura, pintura. Köln: Könemann, 2007. p. 56
- 3.53 TOMAN, Rolf (Ed.). El Barroco: arquitectura, escultura, pintura. Köln: Könemann, 2007. p. 65
- 3.54 PUENTE, Moisés. Pabellones de exposición: 100 años. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p. 24
- 3.55 <http://www.ohiochannel.org/MediaLibrary/Media.aspx?fileid=113012>
- 3.56 <http://architecture.about.com/od/greatbuildings/ig/Buildings-by-Frank-Gehry/Fisher-Center.htm>
- 3.57 [http://en.wikipedia.org/wiki/Walt\\_Disney\\_Concert\\_Hall](http://en.wikipedia.org/wiki/Walt_Disney_Concert_Hall)
- 3.58 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.59 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.60 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.61 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.62 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.63 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.64 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.65 El Croquis. Madrid, n. 88/89. 1998 (imagem editada pelo autor)
- 3.66 quadro de 2001: *uma odisseia no espaço* (audiovisual); GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008 p. 198
- 3.67 [http://www.conhecer.pt/media/upload/images/porto/torre\\_dos\\_clerigos.jpg](http://www.conhecer.pt/media/upload/images/porto/torre_dos_clerigos.jpg)
- 3.68 <http://comboiosn.blogspot.com/2011/03/ponte-d-maria-pia.html>
- 3.69 KOOLHAAS, Rem. Nova York Delirante. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 a. p. 181
- 3.70 KOOLHAAS, Rem. Nova York Delirante. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 a. p. 182
- 3.71 <http://www.oma.nl>
- 3.72 <http://www.oma.nl>
- 3.73 KOOLHAAS, Rem. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press, 1995. p. 694
- 3.74 <http://arquitectures234.blogspot.com/>
- 3.75 KOOLHAAS, Rem. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press, 1995. p. 652
- 3.76 <http://2.bp.blogspot.com>
- 3.77 <http://arquitecturaeurbefiles.wordpress.com/>
- 3.78 <http://www.flickr.com/photos/monestirspuntcat/>
- 3.79 El Croquis. Madrid, n. 134/135, 2007. p. 209
- 3.80 El Croquis. Madrid, n. 134/135, 2007. p. 208
- 3.81 GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008. p. 270
- 3.82 GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008. p. 271
- 3.83 El Croquis. Madrid, n. 134/135, 2007. p. 210
- 3.84 El Croquis. Madrid, n. 134/135, 2007. p. 210
- 3.85 GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008. p. 44
- 3.86 El Croquis. Madrid, n. 98, 2000. p. 184
- 3.87 El Croquis. Madrid, n. 98, 2000. p. 183
- 3.88 imagem aérea do Google Earth
- 3.89 <http://madrid2008-09.blogspot.com/2009/03/apuntes-martes-10-de-febrero.html>
- 3.90 ROWE, Colin; KOETTER, Fred. Collage City. Cambridge: MIT Press, 1978. p. 76
- 3.91 foto do autor
- 3.92 GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008. p. 263
- 3.93 do autor
- 3.94 <http://www.casadamusica.com/mediaroom/>
- 3.95 do autor

- 3.96 <http://www.panoramio.com/photo/59127268>
- 3.97 do autor
- 3.98 do autor
- 3.99 GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008. p. 222-3
- 3.100 do autor
- 3.101 do autor
- 3.102 do autor
- 3.103 do autor
- 3.104 do autor
- 3.105 do autor
- 3.106 do autor
- 3.107 SURVANT, Tyler. Casa da Música, OMA, Porto, Portugal. Artigo para disciplina Introduction to Visual Studies (Master of Architecture) – Yale School of Architecture, New Haven (EUA), 2008. Não-publicado.
- 3.108 SURVANT, Tyler. Casa da Música, OMA, Porto, Portugal. Artigo para disciplina Introduction to Visual Studies (Master of Architecture) – Yale School of Architecture, New Haven (EUA), 2008. Não-publicado.
- 3.109 SURVANT, Tyler. Casa da Música, OMA, Porto, Portugal. Artigo para disciplina Introduction to Visual Studies (Master of Architecture) – Yale School of Architecture, New Haven (EUA), 2008. Não-publicado.
- 3.110 do autor
- 3.111 do autor
- 3.112 [www.casadamusica.com/mediaroom/](http://www.casadamusica.com/mediaroom/)
- 3.113 [www.casadamusica.com/mediaroom/](http://www.casadamusica.com/mediaroom/)
- 3.114 [www.casadamusica.com/mediaroom/](http://www.casadamusica.com/mediaroom/)
- 3.115 [www.casadamusica.com/mediaroom/](http://www.casadamusica.com/mediaroom/)
- 3.116 Acad. Rafael Saldanha Duarte
- 3.117 do autor
- 3.118 do autor
- 3.119 do autor
- 3.120 <http://www.ementalingua.com/>
- 3.121 <http://www.oma.nl/>
- 3.122 GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008. p. 123
- 3.123 <http://www.flickr.com/photos/89707735@N00/40860447/sizes/z/in/photostream/>
- 3.124 GARCÍA-HERRERA, Adela; MILHEIRO, Ana Vaz. 2G Dossier Portugal 2000-2005. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 136
- 3.125 GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008. p. 96
- 3.126 do autor
- 3.127 do autor
- 3.128 <http://www.flickr.com/photos/monestirspuntcat/5380249051/sizes/o/in/photostream/>
- 3.129 do autor
- 3.130 do autor
- 3.131 GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008
- 3.132 <http://www.flickr.com/photos/nathanmckean/179972735/sizes/l/in/photostream/>
- 3.133 GUEDES, Guta Moura; TAVARES, André. Casa da Música/Porto. Porto: Fundação Casa da Música, 2008
- 3.134 do autor
- 3.135 do autor
- 3.136 El Croquis. Madrid, n. 134/135, 2007. p. 214-215
- 3.137 El Croquis. Madrid, n. 134/135, 2007. p. 227
- 3.138 [www.casadamusica.com/mediaroom/](http://www.casadamusica.com/mediaroom/)
- 3.139 [www.casadamusica.com/mediaroom/](http://www.casadamusica.com/mediaroom/)
- 3.140 [www.casadamusica.com/mediaroom/](http://www.casadamusica.com/mediaroom/)
- 3.141 [www.casadamusica.com/mediaroom/](http://www.casadamusica.com/mediaroom/)
- 3.142 <http://www.flickr.com/photos/renatomscosta/6351379634/sizes/l/in/photostream/>
- 3.143 <http://www.flickr.com/photos/rucativava/4305920506/sizes/z/in/photostream/>
- 3.144 <http://www.flickr.com/photos/rucativava/4305178733/sizes/z/in/photostream/>
- 3.145 <http://www.flickr.com/photos/rucativava/4305178734/sizes/z/in/photostream/>
- 3.146 <http://www.flickr.com/photos/aclima/4014754493/sizes/m/in/photostream/>
- 3.147 Acad. Rafael Saldanha Duarte
- 3.148 Acad. Rafael Saldanha Duarte
- 3.149 Acad. Rafael Saldanha Duarte
- 3.150 Acad. Rafael Saldanha Duarte

- 3.151 Acad. Rafael Saldanha Duarte  
3.152 Acad. Rafael Saldanha Duarte  
3.153 do autor  
3.154 <http://t-squat.com/2001-a-space-odyssey/>  
3.155 <http://simplesmentelela.blogspot.com>  
3.156 [http://www.flickr.com/photos/antonio\\_ggo/5463203050/sizes/l/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/antonio_ggo/5463203050/sizes/l/in/photostream/)  
3.157 <http://armpauloferreira.blogspot.com.br/>  
3.158 <http://armpauloferreira.blogspot.com.br/>  
3.159 [http://articles.boston.com/2012-02-26/ideas/31094295\\_1\\_robot-today-robot-ethics-intelligent-robots](http://articles.boston.com/2012-02-26/ideas/31094295_1_robot-today-robot-ethics-intelligent-robots)  
3.160 <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=392487&page=13&langid=5>  
3.161 El Croquis. Madrid, n. 134/135, 2007  
3.162 El Croquis. Madrid, n. 134/135, 2007  
3.163 El Croquis. Madrid, n. 134/135, 2007  
3.164 Arq. Marcelo Donadussi - <http://mdonadussi.com.br/>  
3.165 do autor  
3.166 TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1998  
3.167 FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza: complete works. Londres: Phaidon, 2000  
3.168 El Croquis. Madrid, n. 140, 2008  
3.169 FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza: complete works. Londres: Phaidon, 2000  
3.170 FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza: complete works. Londres: Phaidon, 2000  
3.171 FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza: complete works. Londres: Phaidon, 2000  
3.172 do autor  
3.173 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 93  
3.174 BRÜDERLIN, Markus (ed.). Arquiescultura: Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente. Riehen/Baseléia: Fondation Beyeler, 2005. p. 88  
3.175 El Croquis. Madrid, n. 140, 2008. p. 284  
3.176 POLÓNIA, Pedro. A construir a fundação Iberê Camargo. Porto: Faup, 2008. Trabalho acadêmico - Prova Final de Curso.  
3.177 FIGUEIRA, Jorge.(org.). Álvaro Siza: Modern Redux, São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 71  
3.178 do autor  
3.179 do autor  
3.180 do autor  
3.181 FIGUEIRA, Jorge.(org.). Álvaro Siza: Modern Redux, São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 73  
3.182 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 103  
3.183 do autor  
3.184 do autor  
3.185 Arq. Ricardo Calovi - <http://www.flickr.com/photos/calovi/>  
3.186 do autor  
3.187 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 88  
3.188 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 48  
3.189 Arq. Marcelo Donadussi - <http://mdonadussi.com.br/>  
3.190 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 50  
3.191 do autor  
3.192 Arq. Marcelo Donadussi - <http://mdonadussi.com.br/>  
3.193 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 42  
3.194 do autor  
3.195 Arq. Marcelo Donadussi - <http://mdonadussi.com.br/>  
3.196 Arq. Marcelo Donadussi - <http://mdonadussi.com.br/>  
3.197 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 66  
3.198 El Croquis. Madrid, n. 140, 2008. p. 305  
3.199 El Croquis. Madrid, n. 140, 2008. p. 304  
3.200 do autor  
3.201 FIGUEIRA, Jorge.(org.). Álvaro Siza: Modern Redux, São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 70  
3.202 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 65  
3.203 Arq. Ricardo Calovi - <http://www.flickr.com/photos/calovi/>  
3.204 <http://www.flickr.com/photos/scurvyknaves/>  
3.205 do autor  
3.206 TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 69  
3.207 do autor

- 3.208 do autor
- 3.209 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 83
- 3.210 KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 83
- 3.211 Arq. Marcelo Donadussi - <http://mdonadussi.com.br/>
- 3.212 do autor
- 3.213 FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza: complete works. Londres: Phaidon, 2000. p. 141
- 3.214 FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza: complete works. Londres: Phaidon, 2000. p. 306
- 3.215 TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 131
- 3.216 FIGUEIRA, Jorge.(org.). Álvaro Siza: Modern Redux, São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 68
- 3.217 <http://www.flickr.com/photos/ricardrosa>
- 3.218 [http://www.flickr.com/photos/daniela\\_schneider](http://www.flickr.com/photos/daniela_schneider)
- 3.219 Arq. Marcelo Donadussi - <http://mdonadussi.com.br/>
- 3.220 <http://www.flickr.com/photos/manuelasiener>
- 3.221 El Croquis. Madrid, n. 140, 2008. p. 319
- 3.222 FIGUEIRA, Jorge.(org.). Álvaro Siza: Modern Redux, São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 79
- 3.223 <http://www.flickr.com/photos/klaasfotocollectie>
- 3.224 ROESLER, Sílvia. Iberê Camargo: Desassossego do Mundo. Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2001
- 3.225 do autor