Arquitetura como suporte para uma outra representação

Marta Daniela Trigo Moutinho Rito, Porto - 2014

Orientador: Professor Doutor Helder Casal Ribeiro

A presente prova foi escrita ao abrigo do novo Acordo Ortográfico

Ao arquiteto Helder Casal Ribeiro, pelo acompanhamento atento e cuidado, pelo tempo e conhecimentos partilhados, pelo enorme contributo.

À minha mãe, pela paciência dedicada.

Às minhas irmãs, por estarem sempre presentes.

Ao Pedro, pelo apoio incondicional.

À restante família e amigos, pelo carinho.

Ao Isay Weinfeld e Muti Randolph, pela acessibilidade e disponibilidade.

Contextualizada pela condição arquitetónica contemporânea e pela experiência pessoal na cidade de São Paulo, no escritório Isay Weinfeld, a presente dissertação pretende estudar a arquitetura como símbolo e instrumento de comunicação, enfatizando a Arte como campo experimental e investigativo na prática arquitetónica.

O estudo assenta numa narrativa ordenada através de quatro momentos informativos - *Arquitetura como Arte; Três Discursos; Espaços de Consumo como Experimentação; Outros Discursos*. Apoia-se na investigação e leitura crítica dos textos abordados e em quatro casos de estudo - *Forum SP; Livraria da Vila; D-Edge Club; Galeria Melissa* – que expõem e questionam as opções de projeto e o caráter de dois autores - *Isay Weinfeld e Muti Randolph* - relacionando-os com as obras em análise e a vivência física de cada espaço.

The following dissertation, contextualized by the contemporary architectural condition and by the personal experience in São Paulo, in Isay Weinfeld office, intends to study the architecture as a symbol and instrument of communication, emphasizing Art as an experimental and investigative field in architectural practice.

The study is supported by an orderly narrative, through four informative moments - *Architecture as Art; Three Speeches; Spaces of Consumption as Experimentation; Other Speeches*. It is based on research and critical reading of the texts mentioned above and in four case studies - *Forum SP; Livraria da Vila; D-Edge Club; Galeria Melissa* - which expose and question the project options and the character of two authors - *Isay Weinfeld* and *Muti Randolph* - relating them to the projects being analyzed and to the physical experience of each space.

11 Introdução

17 Arquitetura como Arte

19 Arquitetura como Símbolo e Instrumento de Comunicação

23 Do Discruso Moderno à Narrativa Contemporânea

37 Três Discursos

39 Robert Venturi

44 Aldo Rossi

47 Rem Koolhaas

55 Espaços de Consumo como experimentação

57 Imagem e Iconografia

67 *Concept Store*
69 Prada e Rem Koolhaas
81 Prada e Herzog & de Meuron
85 Louis Vuitton e UNStudio

91 Outros Discursos

93 Isay Weinfeld
97 Forum SP
103 Livraria da Vila

107 Muti Randolph
111 D-Edge Club
117 Galeria Melissa

123 Outra Representação

128 Referências Bibliográficas

134 Índice de Imagens

O presente estudo motiva-se pela vivência pessoal adquirida ao longo de um ano em contacto com a cidade de São Paulo, e pela experiência profissional adquirida no escritório do arquiteto brasileiro Isay Weinfeld.
A abundância de espaços culturais e comerciais, onde "desfilam" vivências de todas as apetências e estilos, proporcionou um contacto próximo com uma arquitetura, para mim inusitada, de imediata apreensão e, em certos momentos, inspiradora.
Nesse sentido, esta dissertação pretende estudar a arquitetura como símbolo e instrumento de comunicação, enfatizando a Arte como campo experimental e investigativo na prática arquitetónica, considerando a relevância e a influência de temas-chave como *Arquitetura, Arte, Símbolo, Imagem* e *Iconografia.*
Com base nas reflexões teóricas e no contributo decisivo de três autores, que configuram momentos de síntese para a leitura da arquitetura contemporânea, Robert Venturi, Aldo Rossi e Rem Koolhaas, propõe-se uma revisão dos conceitos que informam o processo criativo de ambas as disciplinas – Arquitetura e Artes Plásticas. Explora-se também os diversos discursos que informaram e/ou contaminaram a Arquitetura Moderna e, sobretudo, a Contemporânea, numa aproximação respetiva entre a Arte Abstrata e a Arte Conceptual. Para tal, aprofundam-se algumas temáticas e estratégias relevantes para melhor compreender a forma como as premissas de outras expressões artísticas podem ser incorporadas, ou mesmo apropriadas, como dispositivos formais na conceção de uma proposta arquitetónica.

Pretende-se, através da seleção de casos de estudo associados a relevantes autores brasileiros, Isay Weinfeld e Muti Randolph, explorar a encomenda/conceção/produção e o seu significado, na afirmação dos espaços de consumo como suporte de novas experimentações vinculadas aos discursos performativos. Tal premissa poderá validar a máxima de Andy Warhol sobre o que equacionava para o futuro próximo *"All departement stores will become museums, and all museums will become departement stores"* [1], num contexto onde a imagética pop art, a performance, o cenário e a iconografia predominam. Assim, este trabalho visa refletir a influência e o papel condicionador da democratização dos temas arquitetónicos, que devolveu o percurso individual do autor. Atribuindo-lhe uma pesquisa artística

1 | WAHROL, Andy citado por JENCKS, Charles, *The Iconic Building – The power of enigma,* London: Frances Lincoln, 2006, p. 44.

própria e um universo de múltiplas inspirações e interpretações, baseadas numa estética que aglutina diversas correntes artísticas que proliferam na dinâmica social e cultural brasileira.

No que respeita à metodologia adotada, o trabalho estrutura-se em quatro momentos, sendo que o primeiro compreende o contexto, a reflexão e o estudo de premissas e teorias que legitimam o diálogo do tema de investigação, conduzindo o discurso Moderno à narrativa Contemporânea.

Um segundo momento apoia-se na escrita de Robert Venturi, Aldo Rossi e Rem Koolhaas – *Learning from Las Vegas, Autobiografía Científica* e *Delirious New York,* respetivamente – para enquadrar a produção contemporânea da arquitetura na sua relação específica com a aproximação ao campo artístico, ou seja, problematizar a simbiose Arquitetura/Arte.

Um terceiro momento surge associado à questão programática - espaços comerciais - onde a imagem e a iconografia se impõem como características determinantes na relação com a sociedade de consumo. Na sequência, procura-se expor o conceito de *concept store*, destacando os projetos para os *Epicentros Prada* desenvolvidos pelos arquitetos Rem Koolhaas - *Prada Nova Iorque* (2001); *Prada Los Angeles* (2004); *Prada São Francisco* (2000); *Prada Transformer* (2008); - Herzog & De Meuron - *Prada Tóquio* (2003); - , e o projeto para a Louis Vuitton pelo UNStudio - *Louis Vuitton Tóquio* (2006).

Num quarto momento são apresentados e aprofundados os casos de estudo onde se expõem e questionam as opções de projeto e o caráter de autores específicos, por meio de duas condições distintas:

- Isay Weinfeld – *Forum SP* (2000) *e a Livraria da Vila* (2007). Singularidade poética da obra onde o objeto é o referente informante da forma - abstração e descontextualização;

- Muti Randolph – *D-Edge Club* (2010) *e Galeria Melissa* (2005). Consumo da arte implícito no consumo do produto submetendo o objeto à própria instalação artística – arte transversal a tudo.

Complementarmente, propõe-se uma investigação e leitura crítica dos textos abordados relacionando-os com as obras em análise, bem como um contributo pessoal através da vivência física e sensorial dos espaços impulsionada pelo quotidiano profissional de São Paulo.

A palavra *símbolo*, na sua etimologia, deriva do grego *symbolon,* a qual, segundo o filósofo Charles Sanders Peirce[2], discorre de uma representação ou expressão por meio de um signo que está associado a um significante por força de uma convenção, semelhança ou contiguidade semântica. Relaciona-se com o objeto devido a uma ideia presente na mente do usuário, um hábito associativo, uma lei, denominada por Peirce de "*interpretante lógico*".

A representação específica para cada *símbolo* pode ocorrer a partir de um processo natural, ou pode ser convencionada de modo a que o recetor consiga interpretar o seu significado implícito e atribuir-lhe determinada conotação, transformando-se num elemento essencial no processo de *comunicação*.

O termo *comunicação*, por sua vez, deriva do latim *communicare* e reconhece-se como o processo que envolve a troca de informação entre o emissor e o recetor mediante a transmissão de uma mensagem/código. É a apresentação de um objeto a um intérprete de um símbolo e utiliza os sistemas simbólicos, os signos e as imagens como suporte para este fim. Assim, entende-se por *instrumento de comunicação*, segundo Marshall McLuhan, o veículo ou canal que constitui a forma comunicativa e que determina o próprio conteúdo da comunicação que veícula[3].

Esta narrativa, no campo da arquitetura, tem tradução nas experimentações arquitetónicas assentes em novos propósitos de simbiose entre Arte e Arquitetura, valendo-se de repertórios formais voltados para os símbolos, a imagem e a iconografia, capazes de possibilitar interações múltiplas através/via comunicação.

Uma das grandes críticas ao Movimento Moderno reporta à perda da capacidade simbólica e comunicativa da arquitetura funcional. Entre filósofos e arquitetos, foram vários os que fizeram parte da chamada *crítica semiológica dos anos sessenta,* destacando-se o filósofo Ferdinand de Saussure e o investigador Charles Peirce, anteriormente referenciado. Enquanto Saussure propunha semiologia em relação à existência dos signos no seio da sociedade, Peirce defendia o termo semiótica como a ciência geral dos signos. Contudo, apesar da arquitetura se basear fundamentalmente no modelo saussuriano, e não tanto no peirceano, este último merece destaque por ser extremamente válido quanto à natureza do símbolo. Para Charles Pierce, o símbolo possui uma propriedade que se assemelha ao signo de Saussure: um significante e um significado cuja

2 | PIERCE, Charles, *Collected Papers of Charles Sanders Pierce*, Massachusetts: Belknap of Harvard university Press, 1958.
3 | Em coautoria com Quentin Fiore, Marshall McLuhan publica, em 1967, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* , onde retrata o tema da comunicação.

combinação deve ser apreendida. O mesmo discute o arquiteto Robert Venturi, ao relacionar o entendimento dos símbolos arquitetónicos com o contexto.

"Esta arquitetura de estilos e signos é antiespacial; é uma arquitetura mais de comunicação do que uma arquitetura de espaço; a comunicação domina o espaço enquanto elemento da arquitetura e da paisagem. Mas estamos perante uma nova escala de paisagem. As associações filosóficas do velho ecletismo evocavam significados subtis e complexos para serem saboreados nos espaços dóceis da paisagem tradicional. A persuasão comercial do ecletismo de beira de estrada provoca um impacto audacioso no marco vasto e complexo de uma nova paisagem de grandes espaços, altas velocidades e programas complexos. Símbolos e signos estabelecem conexões entre numerosos elementos, bem distantes e vistos depressa. A mensagem é rasteiramente comercial; o contexto é basicamente novo"[4]

De forma distinta mas complementar à visão de Robert Venturi, Jean Baudrillard aborda a questão do símbolo como um valor passível de ser atribuído ao objeto. No caso de Baudrillard, com base na tradição marxista, este utiliza a semiótica para compreender a realidade contemporânea e enfatiza o valor simbólico do objeto, catalogando a sociedade atual como uma sociedade mediática, saturada de imagens e comunicação.

A insistência dos pós-modernos em validar uma arquitetura que reflete justamente as necessidades de uma sociedade de comunicação, onde o símbolo assume e abrange uma dimensão pública, permite refletir sobre o papel da Arte e da Arquitetura. Deste modo, o recurso à metáfora, à ironia e ao discurso do passado, validam a ideia de que premissas aparentemente incongruentes podem sugerir novas linguagens e conteúdos de vasta aplicabilidade na esfera contemporânea.

4 | VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 29.

O conceito de *moderno* estende-se a três significados básicos: o primeiro significa *presente*, que implica como seu oposto a noção de anterior; o segundo descreve-o como *novo*, associado a um tempo experimentado como período; no decorrer do século XX, o termo adquire uma terceira conotação, *transitório*, que implica a ideia de uma eternidade indefinida. Observa-se que os significados - *presente, novo e transitório* - implicam uma importância peculiar do tempo histórico, linear e irreversível da arquitetura e no processo de desenvolvimento social, a *modernidade*.

Ao refletir sobre a definição de *modernidade*, Jürgen Habermas associa-a ao advento de uma consciência temporal que confronta o 'novo' que persiste como herança do 'velho', e cria uma conceção histórica processual da vida, cujo horizonte é um futuro imprevisto e incógnito. Esta imprevisibilidade é motivada por situações de risco, onde a ciência e a tecnologia são as principais responsáveis, gerando profundas alterações na estrutura da sociedade a partir de uma mentalidade dominante. Para o autor, a modernidade constitui-se como uma nova aprendizagem que toma forma com os equívocos que acompanham o projeto, e a ação comunicativa, por sua vez, passa a integrar-se como ferramenta essencial na procura de novos pressupostos para a origem da sociedade moderna.

Deste modo, modernidade associa-se a um conceito de sociedade que relaciona a perspetiva subjetiva do mundo vivido à perspetiva objetiva a partir da perceção da razão. Ao indivíduo moderno cabe o papel de se assumir como objeto de reflexão e exercer uma crítica racional sobre o mundo que coabita, (re)inventando tradições que se afastam dos valores radicalmente vinculados ao passado histoiricista. Para tal, constrõem-se novas leituras da sociedade, novos experimentos da arquitetura, *"uma nova visão estetizada do mundo."*[5]

O *Movimento Moderno* surge, assim, como uma emancipação da razão, uma forma de conceber outras tendências de pensamento para dar resposta aos novos anseios. Apresenta-se como um período de clara intervenção radical, alimentado por um desejo de utopia que reivindica a arquitetura como "*condensador social"*[6]*.* O seu propósito integrava a reordenação dos

5 | LEACH, Neil, *A Anestética da Arquitetura*, Lisboa: Antígona, 2005, p. 60.
6 | TOSTÕES, Ana, *1º Congresso Nacional de Arquitetura: relatório da Comissäo Executiva,* Teses, Conclusões e votos do Congresso, Lisboa: Ordem dos Arquitetos, 2008, p. 11.

fundamentos do homem e da disciplina, instalando novas liberdades para o futuro com o intuito de conciliar o "*idealismo com o progresso material"* e a "*ciência com a história"*[7]*.*

No entanto, um dos principais fundamentos prende-se com a procura de unificar a arte, a funcionalidade e a técnica – o *fruir*, o *usufruir* e o *construir* - como resposta à Revolução Industrial e às diligentes transformações sociais resultantes do término da Primeira Guerra Mundial.

Contudo, para além da conotação artística, a arquitetura revela uma dimensão utilitária e um "*valor de troca"*[8], respondendo a requisitos técnicos para se materializar e, por isso, a dimensão tecnológica é-lhe imprescindível. Poder-se-á dizer que o objeto arquitetónico é construído na sua *componente tecnológica,* usufruido na sua *função utilitária* e fruído na sua *extensão artística – firmitas*, *utilitas e venustas*[9]. Estas três componentes compositivas, *"junto a la memoria de viejas imágenes, a la memoria de fases resolutivas de un problema ya abordado y a la memoria de operaciones gráficas y técnicas ya probadas se van a depositar, para trabajar luego todas juntas".* Todavia, *"estas manipulaciones y esta elaboración deben tender en lo possible a la resolución integral del problema sin simplificaciones que no sean las exigidas por el mismo processo creactivo."*[10]

Assente na procura do essencial, o argumento mais progressista das vanguardas, define-se na procura de respostas às novas necessidades face às características histoiricistas típicas do ecletismo, que se revelaram insuficientes como solução às novas funções, aspirações e ideologias promovidas pela era da máquina.
William Curtis faz uso do termo "*autenticidade",* e define-o como "*genuinidade"*[11], para evidenciar que o objeto moderno transcende a

7 | CURTIS, William J. R., *Modern architecture since 1900,* New York: Phaidon, 2003, p. 686.
8 | HABERMAS, Jürgen, "*The Theory of Communicative Action", vol.2 - Lifeworld and System: a critique of functionalist reason*, Boston: Beacon Press, 1987, p. 57.
Baudrillard identificou nos objetos uma lógica funcional do valor de uso, uma lógica económica do valor de troca, uma lógica diferencial do valor do signo e, sobretudo, uma lógica de troca simbólica.
9 | Os três padrões de proporção e princípios conceptuais de Marco Vitrúvio que inauguram a base do tratado clássico da Arquitetura: *Firmitas* - refere-se à estabilidade e ao caráter construtivo da disciplina; *Utilitas* - associada à função e à utilidade; e *Venustas* - associada à beleza e à apreciação estética.
10|QUARONI, Ludovico, *Proyectar un edificio: ocho lecciones de arquitectura*, Madrid: Xarait, 1980, p. 18-19.
11 | CURTIS, William J R, *Modern architecture since 1900*, op. cit., p. 685.

convenção para o qual foi concebido, sendo que a prática dessa autenticidade implica a apreensão de formulários baseados em certos princípios e formas que evitam a arbitrariedade.

Voltando a Jürgen Habermas, a Arquitetura Moderna revela-se na primeira tendência unificadora desde o classicismo, a única postura arquitetónica a emergir do espírito de vanguarda, suficientemente vigorosa para criar novos requisitos programáticos e estabelecer os fundamentos de uma vigente tradição.[12] A força deste novo 'gesto' reside no seu discurso social tornando-se revolucionário quando se liberta dos estilos, símbolos e signos da elite - o ecletismo burguês – e introduz uma nova estética, constituída de elementos geométricos simples e desprovida de ornamento.

As suas experimentações não tentam reproduzir a inspiração de outras experiências, nem iludir ou embelezar a sua forma, ou tão pouco desenhar nas suas memórias ou em memórias passadas. Tentam sim, extrair da realidade uma réplica concreta a um problema específico, e a sua coerência e unidade de estilo são assegurados pela coerência e unidade do método, baseada nas preocupações reais e inspirada, não numa Antiguidade distante, mas num mundo presente e tangível: a racionalidade industrial. Tal como na máquina, a arquitetura passa a reconhecer que nada é supérfluo. Cada 'peça' tem a sua razão específica de ser, tem uma função singular a executar, e a sua estética vale por ela própria, tal como é, tal como precisa de ser, para servir uma necessidade. A sua beleza reside, precisamente, na capacidade de servir.

O artista moderno do primeiro Pós-Guerra, acreditava que através das orientações funcionalistas, realizadas a partir de uma linguagem formal, se reconciliaria a normativa estética com as vivências do capitalismo industrial: *"O espírito moderno deve-se comunicar na totalidade com as exteriorizações da vida social"*[13].

Com efeito, ao panorama da Arquitetura Moderna, sobrepõe-se uma paleta de experimentações paralelas que partem de denominadores comuns e refletem a diversidade vigente das crises e conflitos do próprio processo de

12 | HABERMAS, Jürgen, "*Arquitetura Moderna e Pós-Moderna",* in ARANTES, Otília, *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*, São Paulo: Brasiliense, 1992, p.95-104.
13 | Ibidem, p.137.

modernização, onde o *Estilo Internacional*[14] - que justificava a padronização da forma visual com o objetivo de ser compreendida e apreendida por todos - se assume como uma dessas experimentações.

Como símbolo de uma espiritualidade *nova* e *universal*, a arquitetura passa a assumir e a compatibilizar novos pressupostos a partir da *Bauhaus*. Esta expressão nasce no seio da cultura expressionista, e logo se manifesta após o Primeiro Pós-Guerra como reação à adesão à Indústria, esboçada nas primeiras décadas do século XX. Fundamentalmente, no círculo de arquitetos ligados à *Deutshe Werkbund,* a indústria, como parte dos novos tempos, assegurava a verdade de um mundo ideal onde o artista e o artesão ambicionavam, juntos, melhores condições de vida garantindo um resultado satisfatório da obra.

Neste instante de inflexão de valores sociais, a noção de *síntese das artes* retoma as vozes de um humanismo hesitante frente à vigente sociedade de massas, pautada por novos valores e novos modos de convivência. Considera-se a reunião das disciplinas artísticas erguidas como uma única construção, onde "*os arquitetos, os pintores e os escultores devem reconhecer o caráter compósito do edifício como uma entidade unitária.* (...) *juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade*."[15]

Le Corbusier, no ínicio do século XX, talvez seja o exemplo mais contundente deste respeitoso diálogo entre a arquitetura e a arte, refletindo os pressupostos formais e plásticos na sua atividade como pintor na composição do espaço.

"Le Corbusier é o nosso Michelangelo, Michelangelo que gostava de chamar a si próprio (...) pintor, escultor, arquiteto, poeta."[16]

14 | Deve-se a Henry-Russell Hitchcock e a Philip Jonhson a cunhagem da expressão Estilo Internacional, cujo termo serviu de título numa publicação de 1932 aquando a Exposição Internacional de Arquitetura Moderna no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque.
15 | GROPIUS, Walter, "*Programm des Staatkuchen Bauhauses"* citado por BENÉVOLO, Leonardo, *História da arquitetura moderna*, São Paulo: Perspetiva, 1976, p. 56.
16 | ROGERS, Ernesto N, *A arquitetura moderna desde a geração dos mestres*, Porto: Edições CIAM, 1960, p.17.

E para o autor a pintura tornou-se, de facto, na primeira e indispensável ferramenta para chegar à arquitetura, como uma espécie de 'laboratório' para muitas das suas ideias: *"É incorreto procurar a chave da minha obra (arquitetónica) e da minha pesquisa noutro lugar."*[17]

Deste modo, a Bauhaus pretende intervir no campo da formalização artística pela condição de *"preparar al hombre, con talento para la forma, para la vida, aspirando a incorporarlo a ella, en vez de cortarle las alas colocándolo debajo de la campana de vidrio de una ideologia que destruye la verdadeira vida".*

"El Bauhaus no pretende formar artesanos, sino indivíduos creativos y estas personas con talento creativo han de tener el próprio material en las manos y manipularlo, desde el comienzo, igual que cualquier artesano".[18]

Estas novas bases para a reconciliação entre os impulsos artísticos do homem e da indústria, conduziram a uma alteração do *gosto social*, a uma revolução da *sensibilidade* do indivíduo. Sensibilidade essa que promulga uma radical alteração da postura do homem, que passou a ser entendido como uma figura completamente nova, um *'homem moderno',* que ambicionava viver o espaço à mercê dos novos conceitos e da nova tecnologia.

"Era como si la guerra hubiera educado el gusto, la sensibilidad estética del público" [19]

Denota-se, então, um esforço laborioso em combater a fratura entre *pensamento e sentimento,* tal como aponta Norberg-Schulz, onde o *pensamento* atribuiu à arte uma base científica e o *sentimento* uma aproximação à emoção a partir do gosto e do prazer subjetivo. O papel da arte, depois de apreendido e formalmente aceite, ou seja, uma vez adequado à modernização da sociedade, assume uma importância categórica na arquitetura por devolver à sociedade a consciência da vida, transmitindo a sensação do objeto de acordo com a forma como era percebido e não como era conhecido.

17 | CORBUSIER, Le, *"Dessins", 1965,* CASTLE, Helen*, Art + Architecture. Architectural Design, vol. 73, 2003, p. 8.*
18 | GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos*, Murcia: Librería Yerba, 1997, p. 52.
19 | COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra* , Barcelona: Actar, 2006, p. 12.

As discussões que surgiram a respeito da arte e do papel do artista, viram na indústria a manifestação máxima de todo o trabalho artístico:

"Uma tecnologia que é democrática por ser boa, neutra e progressista, uma tecnologia que está igualmente disponível para todos; os meios para uma vida melhor e livre de predisposição ideológica. O artista (...) converte-se num engenheiro cultural da 'arte internacional'."[20]

Walter Gropius, *"a maior consciência do movimento moderno"*[21] neste contexto assume total protagonismo, dando um passo fundamental na articulação simbólica da arquitetura com a produção industrial. Na leitura do autor, a ideia da *obra total* - a síntese totalizante e completa da realidade social que inspirava a experimentação do Movimento Moderno - deveria expressar-se pela correspondência entre a expressão temporal e espiritual da arquitetura e ser entendida como "*um espelho da vida e do tempo. Deveríamos pois reconhecer nos seus traços atuais as forças motoras da nossa época*"[22], anunciando também que esta era portadora de *"uma nova ordem de valores visuais. Enquanto nadarmos na corrente interminável de elementos formais tomados de empréstimo, dificilmente teremos êxito na tarefa de dar forma à nossa própria cultura, pois cultura significa a aplicação de métodos artísticos próprios, que exprimem da melhor maneira os ideais da nossa época"*[23].

Assim, assimila-se a consciência de que as necessidades sociais devem participar de um programa unificado (total) e formal (estético), que através de uma estratégia de simplificação, se torne plausível conceber uma arquitetura experimental mediante um esquema de formas que estejam ao alcance de todos. Esta postura convida à união da ciência e da tecnologia com a estética, pelo interesse absoluto do *progresso social*. Do ponto de vista estético, a obra adquire um caráter de moralidade, onde *"a forma eficaz é bela, e a forma bela é eficaz"*[24], sendo que o termo *eficaz* denota uma postura pragmaticamente científica. Do ponto de vista filosófico, o formalismo

20 | BEVERIDGE, Karl, BURN, Ian, "*Don Judd*", *The Fox (#2)*, 1975, p. 138.
21 | ROGERS, Ernesto N., *A arquitetura moderna desde a geração dos mestres*, Porto: Edições CIAM, 1960, p.16.
22 | GROPIUS, Walter, *"A arquitetura não é arqueologia aplicada", Bauhaus: Novarquitetura,* São Paulo: Perspetiva, 1977, p. 109.
23 | GROPIUS, Walter, *"A arquitetura não é arqueologia aplicada",* op. cit., p. 110.
24 | GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura; La arquitectura com relación a la arte,* Barcelona: editorial Gustavo Gili, 2009. p 15.

estético e o funcionalismo arquitetónico são similares. Por analogia, torna-se, então, possível estabelecer uma relação entre a *Arquitetura Moderna* e a *Arte Abstrata* por partilharem uma metodologia formalmente redutiva.

Ambas acreditam no significado da forma 'objetiva', negam significados conotativos e identificam-se com a primitiva noção de 'arte pela arte', por se considerar que a arquitetura estava na base da criação de uma linguagem autónoma, anti-retórica e antissimbólica.

Contudo, a partir do Segundo Pós-Guerra, em meados do século, espreita-se a primeira crise global e, no universo arquitetónico, uma *nova arte,* resultante da revisitação das premissas abordadas pelas experimentações dos anos sessenta e setenta, limita os paradigmas que informam o Movimento Moderno e a sua tradição formalista, vincada por mais de um século no plano das artes plásticas. Uma nova expressão figurativa delimita novos pressupostos, e que por depender de um conteúdo narrativo, torna-se difícil de a incluir nos princípios da 'Arte Abstrata'. Gera-se, assim, uma controvérsia que denota uma *"crise de autoridade"* e uma *"incredulidade para com as metanarrativas"*[25] que, perante o cenário de um conflito global, participa os desacertos da Arquitetura Moderna face a uma nova experimentação, o *Pós-Modernismo*.

"O pós-modernismo é feito essencialmente com 'papel e tesoura', é pré-digital, pré-internet. Mas é uma antecipação do que vai acontecer..."[26]

"Com a aldeia global e a revitalização de tantos neo-estilos competitivos, a reivindicação de cada olhar torna-se cada vez mais na fé daquilo que desejaria ser a verdade. Atingimos um ponto paradoxal com a quebra do consenso, com o fim dos estilos nacionais ou da ideologia modernista, onde qualquer estilo pode ser e é revivido. Variedade de humor e conveniência da escolha são valores novos que substituem a ortodoxia do estilo e da consistência"[27].

Em contra postura à revisão do Moderno, a crítica de Charles Jencks abre portas à narrativa e à subjetividade da década de 1970, onde *"uma*

25 | MONTANER, Josep Maria, *Modernidade superada: Arquitetura, Arte e Pensamento do Séc. XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 135.
26 | FIGUEIRA, Jorge, *"Reescrever o Pós-moderno", ARQ'A (#100)*, Lisboa: Futurmagazine, 2012, p.140.
27 | JENCKS, Charles, *What is Post-modernism?*, Londres: Academy editions, 1989, p.52.

arquitetura comunicante e iconográfica era o 'sonho húmido' do pós-modernismo".[28]

Assim, a crítica aos valores da Arquitetura Moderna, fundamentalmente centrada na forma, enquanto ideal, deixava de satisfazer os pressupostos contemporâneos e insistia na procura de um novo ecletismo. O mesmo era o prenúncio de uma nova linguagem de vasto alcance e aplicabilidade, que compreendia a arquitetura na sua complexidade e nas suas naturezas diversas.

Jurgen Habermas, ao refutar os termos do debate da Arquitetura Moderna, preserva a ideia de uma modernidade incompleta, acrescentando que o artista contemporâneo passa a ser o informante de uma 'pseudo-vanguarda', de uma estética inconsequente. Daí a recuperação das ideias dos mestres Walter Gropius, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Mies Van der Rohe, também recuperadas por Ernesto Rogers quando arrisca uma revisão do Moderno: "*se nós examinarmos a grande base da nossa moderna herança artística, encontramo-los aí como sólidos e indispensáveis pilares da nossa estrutura cultural."*[29]

William Curtis partilha a mesma crítica quando afirma *"o modernismo claramente não terminou"*[30]*,* por considerar que uma obra de significados verdadeiros transcende as normas do seu período e que, apesar de um esquema evolutivo poder ser sugerido, um manifesto artístico dificilmente se comporta biologicamente.

Os argumentos são controversos, uma vez que incentivam um certo conformismo modernista, esquecendo-se de revelar que a utopia moderna se encontra, desde a sua origem, vinculada à instrumentalidade da sociedade capitalista. Contudo, apesar da avaliação respeitante aos 'prós e contras' do Modernismo não ser consensual, não causará controvérsia admitir que a Arquitetura Moderna fertilizou o vocabulário construtivo e conceptual da arquitetura, inaugurando um novo 'sistema operativo'.

As noções de *obra total,* a *preocupação social* e o papel do arquiteto, simultaneamente *artista e técnico,* são recuperadas e reinterpretadas na Arquitetura Contemporânea, e transpostas para a obra de três autores-chave, Robert Venturi, Aldo Rossi e Rem Koolhaas. A partir deste instante, a postura

28 | FIGUEIRA, Jorge, *"Reescrever o Pós-moderno",* op. cit., p.140.
29 | ROGERS, Ernesto N, *A arquitetura moderna desde a geração dos mestres*, op. cit., p. 12.
30 | CURTIS, William J R, *Modern architecture since 1900*, op. cit., p. 686.

de cada autor destaca-se por uma característica experimentalista comum: o esforço para construir o seu próprio universo formal, uma linguagem autêntica com referências ao círculo da arte, através de manifestações de ordem estética e/ou comunicativa, sempre com a ambição de criar algo 'novo' e original.

"Procuramos novas ideias, um novo idioma vernáculo, algo que nos aproxime das cápsulas espaciais, dos computadores e das embalagens descartáveis desta era atómica e eletrónica"[31]

Para além da *tradição do novo*[32], que se iniciou com a reformulação dos temas do Moderno, outros fatores contribuíram para que a realidade mediática e a sua infinita rede de imagens e padrões imaginários, renunciassem às anteriores formas de organização do real. A valorização progressiva da cultura de massas esbate fronteiras entre a '*alta e baixa cultura*' e são definidas novas linhas de um território de contornos imprecisos, com estreita aproximação ao cenário internacional. Para se compreender toda a sua extensão e complexidade de afirmação estética e formal, torna-se impreterível encontrar e inventar outros conceitos e noções, outras formas e modelos interpretativos, tanto no campo formal como conceptual.

Para o artista contemporâneo, as mudanças da ordem mundial, nos últimos anos, exigiram estruturações profundas na esfera da consciência. A sua crença vincula a proposta estética à emergência de um novo contexto social, no qual ocorre um movimento de descentralização da produção, do consumo, do poder e das relações sociais. A autoridade centralizada cede lugar ao pluralismo descentralizado, e se antes a cultura de massas padronizava o objeto para atingir indiscriminadamente toda a esfera social, hoje respeita a segmentação da produção. As artes plásticas e performativas passam a apropriar-se da arquitetura e da cultura popular, e juntas, fazem parte de um mesmo repertório. A narrativa artística cria novos conceitos formais e plásticos, os quais tornam-se instrumentos determinantes na comunicação da obra arquitetónica contemporânea, que passa a reger-se pelas pautas metodológicas da *Arte Conceptual* nos seus pressupostos e no predomínio

31 | CHALK, Warren, citado por MONTANER, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitectura da 2ª Metade do século XX,* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 113.
32 | ROSENBERG, Harold, *The tradition of the new,* New York: Horizon Press, 1994.
Harold Rosenberg, nesta obra, fez notar que "o rompimento moderno com a tradição durou o bastante para ter produzido a sua própria tradição".

absoluto da ideia e do processo.

"O Pós-modernismo tem como objetivo libertar a arte do seu enquadramento disciplinar vanguardista, instituindo obras rígidas pelo processo de personificação. Renuncia à face de elite do modernismo, quer acompanhar os gostos do público satisfazendo ao mesmo tempo os criadores."[33]

O artista saúda esta apropriação em nome da democracia cultural e do fim do elitismo, onde a *alta arte* e a *cultura popular* se encontraram. Um exemplo concreto é o esforço de Robert Venturi em recuperar os aspetos *kitsch* de Las Vegas, integrando as formas de uma arquitetura *"convencional y ordinaria"*[34]. Ao prescindir do mito do edifício "*heroico e original"*[35], este e outros defensores, baseiam-se numa crítica à ideologia pós-Bauhaus ao rejeitarem o reducionismo e o utopismo da doutrina arquitetónica Moderna.

Sublinha-se, assim, a dimensão e a importância comunicativa da obra, algo que faltava à Arquitetura Moderna e que é recuperado quando se estabelece a equação dos sentidos, o individualismo do indivíduo.

Os artistas associados à Pop Arte, já nos anos 50, reconheceram que a abundância dos objetos, simultaneamente obedientes e alucinantes, transformaram-se na 'fauna e na flora' do ambiente humano. Este 'ecossistema' criado pelo homem, passou a condicionar a diferentes níveis as relações *homem-homem* e *homem-objeto*.

Deste modo, o sujeito torna-se num observador em vez de um participante, e a sociedade é dissolvida na soma de um conjunto de indivíduos isolados. Consequentemente, Martin Heidegger atribui ao homem uma posição de segunda ordem na medida em que este coexiste como presença entre tudo o que o rodeia. A vida, então, é entendida como uma sucessão de relações e a existência é espelhada numa variedade de diferentes maneiras de ser, para o homem passar de observador a principiante e o mundo apresentar-se como um todo. Precisamente pela arquitetura refletir a totalidade de uma existência, é frequentemente denominada de *"a mãe de todas as artes"*, e como disciplina intersubjetiva, torna-se mais satisfatória do que qualquer

33 | LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do vazio*, Lisboa: Relógio d' Água, 1989, p. 82.
34 | VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitetónica*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 121.
35 | Ibidem

outra arte, atribuindo à humanidade um compromisso sólido no espaço e no tempo.

Contudo, ao mencionar uma "*arquitectura de comunicación"*[36], as portas para a funcionalidade não podem ser inteiramente fechadas. Habilmente, o arquiteto contemporâneo a recupera e, como tal, poder-se-á reconhecer o Pós-Modernismo como uma dupla codificação entre a cultura elitista e a cultura popular.

Acriticamente, a inclinação artística deve adaptar-se ao espírito de uma sociedade comunicativa e de consumo e, Jürgen Habermas justifica, que para se exprimir a grafia dos símbolos e da comunicação, é necessário seguir um percurso distinto da linguagem formal. Assim, a autonomia esculpida na crítica ao Modernismo cede lugar o um acomodamento oportuno.

Todavia, perante vários consensos e contradições, não é satisfatório contrapor Modernidade versus Pós-Modernidade como se estivéssemos diante da necessidade de uma escolha impreterível. O paralelo com os pioneiros da Arquitetura Moderna é fundamental porque o racionalismo e o funcionalismo, de facto, vingaram para romper com os estilos passados. A intenção passa por afirmar que a Arquitetura Contemporânea é uma expressão artística e um ajustamento à sociedade atual, onde numa 'mão' abarca *"o sentido da tradição, e na outra o significado do futuro"*[37]. Enquanto expressão, aponta para um conjunto de premissas relevantes que fomentam a compreensão da globalização, integrando acriticamente, sem contradições, os impasses da sociedade revolucionária.

Mediante o registo de um discurso descomprometido e, de certo modo 'provocatório', Jorge Figueira descortina uma possível interpretação da condição pós-moderna, reconhecendo que *"...todos os fenómenos artísticos, mais eruditos ou populares, são hoje sempre, ou quase sempre, sub-repticiamente pós-modernistas. Por exemplo, estamos habituados a que um mesmo objeto artístico nos faça chorar, pensar, rir, dançar, em simultâneo. Todos os objetos contém em si um ADN de muitas coisas diferentes. Perante*

36 | VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas*, op. cit., p. 29.
37 | ROGERS, Ernesto N, *A arquitetura moderna desde a geração dos mestres*, op. cit., p. 26.

um edifício, uma obra de arte ou uma série de televisão, podemos, no mesmo momento, emocionarmo-nos e divertirmo-nos. (...) penso que essa ambivalência radical é uma invenção do pós-modernismo e veio para ficar".[38]

No entanto, Jürgen Habermas assume um discurso divergente, onde afirma que o Pós-Moderno experimenta *"uma descontinuidade, o distanciamento em relação a uma forma de vida ou de consciência na qual anteriormente se havia confiado de maneira ingénua e irrefletida"*[39], e vê no Pós-Moderno mais um *"estado de consciência"* do que um *"estado da cultura"* que se apresenta no discurso daqueles que se dececionaram com as premissas do Moderno. Deste modo, o autor, declara-o como uma experimentação que visa substituir os conteúdos universalistas da racionalidade moderna, e que erra quando se revê no 'culto' a um pluralismo sem critério das ideias, originando um relativismo exacerbado, uma sensação de 'tanto faz'. Admite, ainda, que o Pós-Moderno possa não corresponder à existência de uma nova fase, mas corresponde, certamente, à consciência de uma tradição que não avança para além da Modernidade, apenas vive um novo estágio. E não hesita em ressaltar que "*os que se declaram 'pós' não são apenas oportunistas de faro atilado; temos que levá-los a sério como sismógrafos do espírito de uma época"*[40].

38 | FIGUEIRA, Jorge, *"Reescrever o Pós-moderno",* op. cit., p.140.
39 | HABERMAS, Jürgen, "*Arquitetura moderna e pós-moderna"*, op. cit., p. 127.
40 | HABERMAS, Jürgen, *O Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 2002, p. 12.

Um retrato da diversidade cultural e do espírito popular com base no indivíduo contemporâneo, é uma das possíveis definições para mencionar o contributo de **Robert Venturi** na arquitetura a partir da década de 1960. A capacidade de olhar para o passado de uma forma abrangente e o estudo teórico das qualidades do discurso poético, permitiram ao autor sustentar uma posição crítica em relação ao Modernismo, reconhecendo problemas inéditos que justificam novos caminhos.

Robert Venturi encara o Movimento Moderno como um período da história e não como a sua etapa final, tornando-o sensível aos ensinamentos da arquitetura do passado e crítico em relação ao autismo do meio académico. Simultaneamente, a influência do *New Criticism*[41] desperta-o para a riqueza e complexidade da criação artística, contaminando-o com uma nova sensibilidade e métodos socialmente mais tolerantes, inspirando-o na procura de percursos alternativos à doutrina Moderna.

Tom Wolfe, na sua obra literária *From Bauhaus to Our House*, reconhece que a grande vitória de Robert Venturi reside na capacidade de discutir a Arquitetura Moderna fazendo uso dos mesmos argumentos que a sustentavam, questionando a sua funcionalidade, a sua economia e as suas qualidades poéticas.[42] Deste modo, o autor, ao rejeitar o reducionismo e o utopismo, propõe uma arquitetura convencional que aceita as condições atuais, as realidades sociais e a economia de uma realidade concreta: *" se o 'bom desenho' custa o dobro, então o 'bom desenho' não é realista e necessita de uma redefinição."*[43]

"Construir convencionalmente es emplear materiales y técnicas ordinárias, aceptar la actual y acostumbrada organización de la industria de la construcción y su estrutura financeira con la esperanza de conseguir una edificación rápida, buena y económica."[44]

41 | *New Criticism* foi uma corrente de teoria e crítica literária formalista, especialmente influente até meados do século XX. O termo advém do livro de John Crowe Ransom e agiu como manifesto desta expressão.
42 | WOLFE, Tom, *From Bauhaus to our house,* New York: Picador, 1981, p. 83.
43 | GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura; La arquitectura con relación a la arte*, op. cit., p. 33.
44 | VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas*, op. cit., p. 160.

Contrariamente aos Mestres modernos, o novo argumento assume-se a favor do uso de convenções conhecidas que transportam hábitos do quotidiano e, ao prescindir do mito do edifício "*heroico e original*", a postura deste e dos seus defensores, baseia-se numa forte crítica à ideologia pós-Bauhaus.

"... el mundo no puede esperar del arquitecto que le construya su utopia, y las preocupaciones principales del arquitecto han de referirse, no a lo que debe ser, sino a lo que es, y a los médios para contribuir a mejorarlo hoy. Desde luego, el movimento moderno no estaba dispuesto a aceptar tan humilde papel; sin embargo, es un papel mucho más prometedor."[45]

Neste sentido, acusa o artista moderno de ter excluído elementos que tornam a sua tese mais clara, construindo um enunciado ideológico no lugar de um 'texto' poético. Em paralelo, revela que a complexidade não é apenas inevitável, mas desejável do ponto de vista artístico, sendo que o artista deve ser capaz de construir uma ordem suficientemente forte que resista à presença de conteúdos divergentes, aceitando o imprevisível e as contribuições exteriores do seu campo disciplinar. Assim, a determinação da conquista de um controlo subtil sobre os elementos em confronto, gera um equilíbrio entre o caos e a ordem, a vontade de tudo incluir e a necessidade de dar sentido ao caos, tal como relata no seu manifesto, *Learning from Las Vegas.*

Velhos paradigmas são recuperados do Moderno aquando o estudo sobre *Las Vegas,* incitando arquitetos, pintores, músicos, escritores, sociólogos, entre outros, a desenvolver uma prática de trabalho mais emotiva e tolerante, que aceita os artefactos e contribuições da cultura popular, e a variedade e versatilidade dos hábitos e gostos individuais.

Numa cidade dispersa e de caráter recreativo como Las Vegas, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steve Izenour, encontram o terreno ideal para estudar o simbolismo na arquitetura. Tal ambição implicava compreender a comunicação arquitetónica num contexto onde esta é mais evidente e significativa – uma comunicação rica em associações, apreendida pelo público e formalizada com grande pragmatismo. Contudo, entender estes símbolos não visava reproduzir as suas mensagens, mas desenvolver uma arquitetura mais próxima das aspirações e das necessidades da sociedade.

45 | Ibidem

Neste ensaio, o autor leva às últimas consequências o que se pode designar de *Arquitetura Pop*, ou seja, totalmente identificada com os valores da sociedade de consumo. Com efeito, a sua obra conduz ao estudo e representação de novas realidades por parte dos artistas Pop e reconhece-se, inversamente, na génese do discurso da Arte Pop, as premissas que influenciaram a construção teórica de Robert Venturi.

O fascínio pelos elementos exteriores à prática artística erudita não se limitava à procura de um estado primitivo ou à arquitetura sem arquitetos.[46] Aceitar a cultura popular, propunha assim, compreender que deixava de ser possível separar as noções de origem vernacular dos elementos de origem comercial, bem como a sua influência na produção artística ou nas aspirações coletivas.

"Las Vegas, Los Angeles, Levittowns, the swinging singles on the Westheimer Strip, golf resorts, boating communities, Co-op City, the residential backgrounds to soap operas, TV commercials and mass mag ads, billboards and Route 66..."[47]

Assim se definia a realidade pela qual a arquitetura redefinia os seus limites, entre os símbolos do Moderno e o espólio do seu fracasso. Deste modo, o autor procura reencontrar métodos de significação arquitetónica da mesma forma que os artistas Pop procuraram reintroduzir a figuração na pintura através do elemento comum. A utilização de formas convencionais responde eficazmente à necessidade de comunicar e persuadir e, através do recurso aos signos, a elementos originais (*outdoor*) e fisionómicos (edifícios). Robert Venturi deixa clara a mensagem da incapacidade da Arquitetura Moderna - demasiado preocupada com o desenho dos elementos espaciais e a clareza do conjunto - responder operativamente às necessidades correntes.

"La arquitectura puede ser ordinária – o mejor, convencional – de dos maneras: por el modo de construirla o por el modo de verla, es decir, por su proceso o por su simbolismo."[48]

Contudo, mesmo defendendo que esta devia servir-se de um vocabulário banal para criar significados, houve sempre uma preocupação de ultrapassar

46 | Ibidem, p. 94.
47 | BROWN, Denise Scott, *"Learning from Pop", 1971, A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984,* New York: Harper & Row Publishers Inc, 1984, p. 26.
48 | VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas,* op. cit., p. 160.

a mera vulgaridade. Nesta medida, afasta-se da postura mais contemplativa dos artistas Pop, fruto da afinidade com os princípios do *New Criticism* e com a tradição Maneirista.

"Here we differ from the Pop artists: they are socially interpretative; we are, and should be, socially constrained".[49]

Robert Venturi defende a capacidade da arquitetura "*feia* e *convencional*" se tornar extraordinária, declarando que o uso de clichés e o recurso a uma linguagem inspirada no quotidiano, atribuem à literatura, do mesmo modo, o seu carácter excecional. *"The intolerable wrestle with words and meaning"*[50] espelha o conflito entre o tradicional significado das palavras e aquilo que o artista/poeta quer expressar quando as tenta tornar suas. O mesmo conflito assombra Robert Venturi, entre a vontade de se apropriar de uma linguagem convencional, rejeitando o expressionismo abstrato das formas modernas, e a dificuldade de criar significados próprios a partir das formas populares repletas de associações incontroláveis e contraditórias. Estes significados emitem expressões através de elementos que atuam como símbolos e abstrações de uma arquitetura expressiva, que não se tornando meramente banais, representam simbólica e artisticamente a trivialidade.

A qualidade dramática da obra é outro recurso explorado pelo autor, tornando-a numa experiência unificada e permitindo a alteração do significado das partes através dos diferentes níveis de ironia. Tal ironia pode inverter por completo o significado original de determinada expressão e, por sua vez, a introdução de um elemento insólito no contexto da obra, pode originar significados mais ricos.
Esta aproximação e apropriação de uma vertente sarcástica revela-se necessária frente aos códigos desgastados pelos *media* no panorama social heterogéneo, onde valores incompatíveis se cruzam constantemente. A ironia e o dramatismo tornam-se mais evidentes na sociedade contemporânea pois destacam a proximidade entre a criatividade e a destruição, entre a esperança e o perigo, refletindo a convicção de que a melhor forma de enfrentar a realidade, evitando o simplismo minimalista ou formalista, passa

49 | BROWN, Denise Scott, *"Pop off: Replay to Kenneth Frampton", A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984,* New York: Harper&Row Publishers Inc, 1984, p. 37.
50 | ELIOT, T.S., *Four Quartets,* New York: Harcourt Brace and Company, 1943, p. 13.

pela recuperação de significados entre a sua oposição e o caos aparente.
Por sua vez, o autor caracteriza a arquitetura de Las Vegas - consequência e resultado do fenómeno de comunicação - como "*antiespacial*", compreendendo-a como uma "*arquitectura de la persuasión*." Materializada através de letreiros luminosos, equipara-a a uma *"embalaje gráfica"* onde *"el símbolo domina el espacio. (...) como las relaciones espaciales se establecen más con los símbolos que con las formas, la arquitectura de este paisaje se convierte en símbolo en el espacio más que en forma en el espacio."*[51]

O projeto para o *National Football Hall of Fame*, apesar de não ter sido construído, ilustra muitos dos princípios de Robert Venturi e esclarece o significado comunicativo da arquitetura e o recurso subtil à ironia. O autor procura técnicas de exposição apropriadas para um museu de massas mediante uma proposta que consistia num *billboard,* grande em tamanho mas económico em volumetria, instalado em frente a um edifício em abóbada. Transmitia informações diretas e apropriadas para espaços vastos e de grandes velocidades, fornecendo estímulos ousados capazes de se afirmarem num ambiente saturado de mensagens.

O contraste de escala e a mistura de vocabulários populares e eruditos da fachada são evidentes. A escala do anúncio é ambígua pois, apesar das grandes dimensões, o caráter comercial anula a sua monumentalidade, em contraponto, os elementos da entrada, de composição simétrica, quase Barroca, têm ambições claramente monumentais. Deste modo, estas manipulações extravagantes de escala, de espaço e simbolismo, e a forma explícita como o anúncio se sobrepõe ao edifício, geram significados ricos, verdadeiros e intencionais.

Envolto na iconografia comercial de Las Vegas, Robert Venturi mostra-se consciente das mudanças sociais do Pós-Guerra e, sobretudo, da força de um novo fenómeno cultural: o *consumo*. Jean Baudrillard definia o objeto de consumo como aquele que vê o seu valor simbólico - alicerce da personalidade e estatuto social do indivíduo – sobrepor-se a qualquer valor funcional.[52] O sistema industrial depende de novas necessidades de personalização e afirmação social para ecoar a sua produção, apoiando-se na publicidade e no papel pedagógico dos *mass media* e, consequentemente,

51 | VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas*, op. cit., p. 35.
52 | BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995.

provocando uma alteração na forma como os indivíduos se relacionam entre si e o cenário coletivo. Desta forma, a defesa de Robert Venturi a favor da união explícita entre um elemento estritamente funcional e os elementos decorativos aplicados, ganha uma nova definição tornando-se imprescindível na qualidade simbólica e iconográfica da obra.

A par desta visão de Robert Venturi, no panorama da revisão de arquitetura em Itália, em meados do século XX, uma experimentação historicista surge como fundamentação de uma postura crítica perante uma sociedade que se crê enfraquecida conceptualmente pelo seu próprio pragmatismo.

Com base na tradição clássica italiana, cruza-se o desejo de **Aldo Rossi** com as preocupações éticas, de raízes Marxistas, que se traduziram numa relação da arte e da arquitetura mais próxima com a sociedade, acreditando numa desvalorização artística favorecida pela produção industrial capitalista.

Porém, as primeiras reações ao Modernismo foram fundamentalmente baseadas numa vontade de continuidade, com a certeza de que esta procura incidia sobre o conhecimento da História, algo que havia sido esquecido durante este período.
Distanciado do pensamento modernista ortodoxo, o autor parte de uma reaproximação com o pensamento iluminista e da herança deixada por Ernesto Rogers, para reintroduzir conceitos como *tradição, história*, *memória, monumento* e, ao mesmo tempo, identifica-se com uma atitude mais académica e tradicional, diferente da postura anti-académica e Pop de Robert Venturi.

Os escritos de Aldo Rossi estão ligados à sua obra no campo do projeto, numa relação íntima com a análise científica, a teoria e a prática. A passagem de um primeiro momento de necessária 'depuração' formal - com a publicação da *A Arquitectura da cidade* - para uma fase de aparente 'distensão' de convicções - na década de 1980 escreve a *Autobiografia Científica,* uma obra de cunho ensaístico e objetivo – permite ao autor o interesse e a procura de linguagens próprias e autorais.

Estes novos códigos, são adquiridos através do recurso a técnicas tradicionais legitimadas pelas formas vernaculares e, deste modo, Aldo Rossi, tal como o seu contemporâneo Robert Venturi, consagra o sentido

da *arquitetura vernacular .* Uma produção própria da cultura do lugar, que se conserva ligada às raízes locais, ao saber e às técnicas populares. Deste modo, aproxima-se das formas primárias e eruditas com recurso a um discurso pictórico presente também nas suas representações gráficas, que lhe permitem transportar elementos diretamente da pintura e do desenho para a sua obra. Tal como o legado gráfico de Le Corbusier, Aldo Rossi recorre à síntese artística, na qual a arte funde o discurso da linguagem da representação com o da conceção arquitetónica.

Assim, pela procura de uma nova expressão, o autor, apelidando-se de "*obsessivo observador",* explora a memória do seu passado retirando dela uma 'coleção' de objetos que se constituem como fragmentos da sua arquitetura, os quais incluem o repertório das próprias geometrias da tradição arquitetónica italiana.

"Provavelmente a observação das coisas foi a minha melhor educação formal, para que esta observação, mais tarde, se transformasse na memória das coisas. Agora creio poder ver todas as coisas que observei harmoniosamente dispostas em fileira; alinhadas como num herbário, num catálogo, num dicionário. Mas tal catálogo, situado num ponto intermediário entre a imaginação e a memória, não pode ser neutro, mas refere-se com preferência a alguns objetos, dos quais é uma deformação, ou de alguma maneira, a evolução".[53]

Como consequência desta procura, o autor inspira-se no domínio da *analogia*, um mecanismo pouco compatível com um argumento que se quer 'racional'. Logo, atenta às formas permanentes, às estruturas urbanas essenciais, aos traços da vida que restam impressos nos muros de um cenário em constante transformação. Ao invés de se resignar diante das perdas, ou aprisionar-se unicamente ao passado, expressa a sua procura pela permanência dos elementos relevantes, justamente na reedição da memória como construção do próprio presente.

"A história termina, a memória começa."[54]

A etapa figurativa de Aldo Rossi, tal como em Robert Venturi, devolve a metáfora e o dramatismo ao discurso corrente da arquitetura, em negação

53 | ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica,* Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 23.
54 | ROSSI, Aldo, *A arquitetura da cidade,* Lisboa: Cosmos, 2001, p. 158.

a uma ideologia e uma utopia condenadas ao Modernismo. Assim sendo, aproxima-se de uma interpretação particularizada da obra envolvendo a utilização de imagens, símbolos e poéticas pessoais num jogo analógico vinculado a um processo claramente individual. Esta relação parte da sintonia camuflada entre os significados formais de um lugar e as suas imagens - revela-se numa afinidade quase literária, poética, assimilável à interpretação que qualquer escritor compõe sobre as peculiaridades do contexto da obra.

Neste ponto, as suas propostas evidenciam a questão da *autoria* num processo que, até então, era desenvolvido anonimamente. O '*racionalismo exaltado'* ganha força como método projetual em detrimento do '*racionalismo convencional'*, concedendo ao autor e à obra uma dimensão emocional e autobiográfica no domínio da memória e do imaginário. Por sua vez, também atribui ao objeto uma condição de monumento, entendido como um objeto permanente mesmo quando a vida ao qual ele serve de cenário se vai transformando, constituindo-se como uma permanência variável.

Ao assumir uma posição crítica frente às certezas estabelecidas pelo Movimento Moderno, Aldo Rossi, tal como Robert Venturi, subverte a relação *forma/função* refutando a máxima de Louis Sullivan, "*form ever follows function"* - funcionalismo modernista. Deste modo, justifica a função como um aspeto secundário, insuficiente para esclarecer a conformação da arquitetura enquanto disciplina humana. Exemplo disso é a recorrência a obras de interesse histórico e artístico, onde a função altera no tempo sem, por esse motivo, perder o valor da obra.

Na apreciação do autor, as relações e o contexto determinam o seu significado e, como tal, os 'objetos fixos' podem e devem ser submetidos a mudanças de sentido no cenário contemporâneo. Assim, é possível admitir que Aldo Rossi aceita a função como algo que se resume a uma questão de adaptação à forma, logo, esta assume-se como soberana.
"A arquitetura redescoberta é parte de nossa história cívica. Toda invenção gratuita é removida; forma e função são agora identificadas no objeto; o objeto, seja parte do país ou da cidade, é um relacionamento de coisas. Não mais existe pureza de projeto que não seja também uma recomposição de tudo isto, e ao final o artista pode escrever nas palavras de Walter Benjamim,

'Por esta razão sou desfigurado pelas conexões com tudo que aqui me cerca.' A emergência de relações entre as coisas, mais do que as próprias coisas, sempre dá nascimento a novos significados."[55]

O *Teatro del Mondo* é bastante elucidativo quanto à clareza formal dos conceitos que Aldo Rossi defende, apresentando-se como um paradigma dos seus ideais formais. Projetado para a Bienal de Veneza de 1980, em referência aos teatros efémeros do século XVIII, o teatro flutuante, que se move pelos canais de Veneza, efémero e mutante, dialoga diversamente, no decorrer do tempo e do espaço, com os clássicos e perenes edifícios de Veneza. Aqui reside o valor da sua essência, a arquitetura no extremo do seu rigor e simplicidade formal, interagindo como espaço cénico do contexto urbano como uma manifestação cultural contemporânea.

"Sempre afirmei que os lugares são mais fortes do que as pessoas, o cenário mais do que o acontecimento. Esta é a base teórica não só da minha arquitetura, como da arquitetura em geral."[56]

Deste modo fica claro que, para o autor, a arquitetura nada mais é do que uma descrição ou interpretação cénica e poética da História, da tradição, do seu presente e da sua vida.

Por sua vez, **Rem Koolhaas**, não tendo uma relação imediata com Robert Venturi e Aldo Rossi, pelo desfasamento temporal e contextual, sobressai igualmente como uma personalidade fundamental na clarificação dos temas da arquitetura contemporânea. Destaca-se como membro integrante do *Independent Group,* uma corrente estética e experimentalista com interesse na atividade artística e com uma forte predisposição pluridisciplinar. Inspirado pelo universo Norte Americano, Rem Koolhaas forma-se num ambiente dominado pela imagética pop, associado ao pleno desenvolvimento económico enriquecido por um reportório plástico e expressivo, demasiado expectante para um futuro ainda desconhecido.

Assim se desvenda uma época herdeira de experiências artísticas, marcada pela mistura da cultura popular que enriquece e transforma a alta cultura perante a livre circulação de formas e imagens, onde tudo pode ser mesclado e ironizado e, posteriormente, transformado em *iconologia*.

55 | ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica*, op. cit., p. 19.
56 | Ibidem, p. 63.

Por conseguinte, a permanente procura de identidade e o retorno às questões primordiais no panorama artístico, representam uma novidade e um virar de página, um salto paradigmático e o remate de um capítulo no final do século XX, "*a história tinha de ser abandonada."*[57] Mediante este contexto, a História, tal como a entendia Aldo Rossi, deixa de ser o elemento motivador do projeto para Rem Koolhaas. Esta rejeita a inovação pela continuidade, deixa de ser passado e presente, um valor de referência na memória coletiva e, ao mesmo tempo, deixa de ser um objeto representativo de uma condição contemporânea. Deste modo, o autor não aceita que a História possa motivar tamanho vigor na caracterização da arquitetura, e considera que a mesma não necessita de possuir qualquer significado. Qualquer contaminação realista conduziria a um populismo prejudicial para o desenvolvimento e progresso da disciplina.

Com efeito, reconhece-se que a fonte de inspiração já não pertence mais ao passado e à memória, uma vez que o desejo da experimentação, de algo 'novo' que represente a condição atual de rutura, diversidade e descontinuidade, torna-se, no momento, mais apelativo. O ponto de partida passa por reinterpretar as estruturas compositivas racionalistas das vanguardas do Movimento Moderno.

Ao desenvolver um percurso individual e uma pesquisa artística própria, Rem Koolhaas abre espaço a um novo debate na Arquitetura Contemporânea motivado pela corrente abstracionista. Num primeiro momento, aproxima-se de Peter Eisenman quando influenciado pelo dispositivo conceptual concebido pelos *Five Architects*[58], e empenha-se na valorização artística da arquitetura, por acreditar que esta se poderia elevar a um patamar intelectual capaz de gerar novas formas de estar.

"O edifício é um condensador social. Ele aporta motivações escondidas, desejos e impulsos à superfície, para serem refinadas para o reconhecimento, provocação e desenvolvimento."[59]

---

57 | MONEO, Rafael, *"The presence of ideas in built matter", The young in the 21st century: A Museum by H&M,* London: Thames&Hudson, p.147.

58 | Grupo artístico norte-americano fundado em New York pelos arquitetos Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier onde expõem pela primeira vez a sua obra no Museum of Modern Art (MOMA), em 1967. Considerado um movimento de ideologias neo-racionalistas, procuram reinterpretar as sintaxes do ciclo fornal mágico dos personagens do Movimento Moderno.

59 | KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, *Small, Medium, Large, Extra-Large : Office for Metropolitan Architecture*, Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 13.

Consequentemente, desenha um percurso que aposta em elementos geométricos que contrariam toda a dimensão humana pela escala, ou pela imposição de uma presença volumétrica densa. A sobrevalorização da ideia inicial que determina todo o processo de conceção da obra, torna-se numa premissa preponderante de trabalho. Assim, desperta a ambiguidade e a saturação das ideias que se vão sobrepondo ou aniquilando através de estímulos Cubistas, Suprematistas, Neoplasticistas e/ou Construtivistas.

Esta expressão arquitetónica, na qual o autor se revê, procura manifestamente produzir espaços sem qualquer pretensão semântica. Não reinterpreta o objeto arquitetónico como possível de ser identificado e apropriado pela sociedade, mas pelo contrário, a sua maior aptidão é a possibilidade de sugerir múltiplas leituras e interpretações, e tal como na Arte Abstrata, a perceção torna-se ambígua e sugestiva, e o espaço dinâmico e complexo. Logo, insiste numa arquitetura consumível enquanto imagem, espaço, cenário e invólucro, reflexo de uma sociedade marcadamente 'insaciável': *"Como Warhol, Rem Koolhaas tenta sobretudo ser distante. Para Warhol, as imagens são estereótipos. Um retrato é para ele um retrato do retrato. Não há presença pessoal. Tudo faz parte do mundo do consumo. Marilyn Monroe não é uma pessoa, senão aquilo que significa para o público. A imagem é o que importa (...) Como Warhol, Koolhaas dirige-se agressivamente à sociedade, insistindo em refleti-la no seu trabalho"*[60].

Richard Ingersoll, no seu artigo *Rem Koolhaas e l'ironia,* refere-se ao autor como um satirista que reveste a sua pesquisa artística de fantásticas visões da realidade, encobertas de cinismo, de ironia e metáforas, de imagens surreais e humor.[61] Confronta um mundo imaginário que narra uma história da qual se pode adivinhar um desfecho atento do mundo, incitando à reflexão e deixando a dúvida do lugar.

"Os habitantes desta arquitetura, aqueles suficientemente fortes para a amar, tornar-se-ão nos seus prisioneiros voluntários, extasiados na liberdade confinada aos limites da sua arquitetura."[62]

60 | MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estratégica proyectual en la obra de Ocho Arquitetos Contemporáneos,* Barcelona: Actar, 2004, p. 162.
61 | INGERSOLL, Richard, *"Rem Koolhaas e l'ironia", in Casabella (# 610),* 1994.
62 | KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, *Small, Medium, Large, Extra-Large : Office for Metropolitan Architecture,* op. cit., p. 7.

Por conseguinte, Rem Koolhaas tenta encontrar um conceito através do qual o *"'sem valor' se torna nalguma coisa, em que mesmo o sublime não é impensável."*[63] Esta vertente inclusivista aproxima-o do universo de Robert Venturi quando 'exalta' o símbolo e o simbolismo em detrimento da forma, e a consequente aceitação e reflexão sobre o que é comum, comercial, e nem sempre valorizado pelo artista.

No decorrer da entrevista *Relearning from Las Vegas*, aos dois arquitetos de *Learning from Las Vegas,* define as vivências entre os três como: *"(...) um par de arquitetos que, apesar do seu amor pela arquitetura, eram terrivelmente fascinados pelo seu oposto – enquanto eu me tornava fascinado pela arquitetura, vindo do seu oposto."*[64] No seguimento, Robert Venturi acrescenta: *"adoramos analisar o que nos excita, porque se somos sensíveis ao nosso tempo, o que nos excita será relevante."*[65]

Desta forma, verifica-se que Rem Koolhaas solicita expressamente a contemporaneidade do espírito visionário e experimentalista quando escreve uma das suas obras mais mediáticas, *Delirious New York,* 1978, um manifesto empírico que reflete atentamente os valores da sua doutrina arquitetónica.

Interessa referir que o autor atribui à arquitetura um papel para a definição e construção da cidade, do seu caráter e das suas dinâmicas, tal como Aldo Rossi, partilhando algumas das suas definições: a permanência da forma *vs* a constante transformação das funções, e a singularidade poética do objeto – a importância das partes. Outras partilha-as com Robert Venturi quando aborda e analisa o pluralismo social, as velocidades de transformação, o crescimento demográfico e as densificações urbanas.

"O Pós-Modernismo na realidade é um hiato onde os valores 'eternos' da arquitetura foram considerados mais críticos que o problema da demografia (...) creio que talvez tenha sido aí onde o Pós-Modernismo foi mais destrutivo: uma vez que o tema da quantidade se converteu em 'underground', deixou de estar na moda, perdeu o seu atrativo." [66]

63 | Ibidem, p. 926.
64 | KOOLHAAS, Rem, *"Harvard School Guide to Shopping" – Projects on the city,* Köln: Taschen, 2001, p. 593.
65 | Ibidem, p. 613.
66 | KOOLHAAS, Rem, *"The day after a conversation with Rem Koolhaas", in Croquis (#79),* 1996.

Este estudo constitui-se como uma resposta estratégica a um contexto, à dialética entre poder e impotência, mas também uma profunda afirmação económica. Parte de uma trajetória autónoma com a intenção de recuperar a modernidade através da vulgaridade, do populismo, algo que existe e tem êxito.

Ao empregar a ironia e a experiência subjetiva, como já referenciado, Rem Koolhaas coloca-se numa posição intermédia caracterizada por uma ambiguidade ideológica, uma condição dominante na cultura da etapa final do capitalismo. Propõe, assim, uma reestruturação de todas as funções da arquitetura: míticas, simbólicas, literárias, populares, imagéticas, apenas possível com a redescoberta de realidades alternativas, motivada pelo desejo e pela linguagem representativa da sociedade cosmopolita. Deste modo, determina uma arquitetura que excede os limites tradicionais disciplinares, plenos de uma visão estética (imagem) e ética, a favor da *cultura da congestão*[67] e da sua consequente valorização.

Em *Delirous New York*, as origens de uma não-racionalidade, não-linearidade e procedimentos inconscientes são a base geral de um novo método. Analisa-se, assim, um tipo de artificialidades (edifícios) que desafiam a arquitetura baseada nas premissas clássicas, pondo em causa conceitos como: interior/exterior, cheio/vazio e critérios de composição.
À 'mudança', Rem Koolhaas atribui a essência da cultura metropolitana fundamental ao conceito de cidade, a qual assenta em três axiomas-chave: *malha, lobotomia e delírio,* e através da divisão destes dois últimos – *lobotomia e delírio* – resolve o conflito entre forma/função, pois ao diferenciar-se exterior/interior, as estruturas dedicam o exterior ao formalismo e o interior ao funcionalismo.

A condição do objeto como elemento singular e ao mesmo tempo estruturador, é também outra das questões debatidas, aproxima-o da categoria de *monumento,* ainda que não acolha funções que mereçam essa expressão monumental. Não representa nenhum ideal abstrato nem qualquer instituição de relevo, a mera representação dele mesmo torna-o símbolo de uma condição metropolitana e a sua 'desproporcionada' existência, vazia de significado, torna-o num monumento do século XX, o *Automonument.*

67 | A cultura da congestão, realizada na metrópole dos anos 30, culmina em Manhattan e permite a existência de realidades e de significados opostos.

Aldo Rossi também aborda a condição de monumento, encarando-o como presença permanente mesmo quando a vida ao qual ele serve de cenário se vai transformando. Logo, Rem Koolhaas ao explorar o permanente conflito existente no arranha-céus, assumindo-o como monumento, admite-o igualmente como permanência sólida e serena com uma necessidade constante de adaptação às mudanças da vida quotidiana.

Le Corbusier imaginou os arranha-céus à luz de um pensamento modernista, encarando-os como edifícios de uso para funções essencialmente burocráticas. Contudo, 'de uma modernidade para a outra' o cenário transforma-se, e essa deixa de ser uma condição no panorama de Manhattan - uma metrópole que oferece uma forma de estar coadunada com um programa diversificado e complexo.

Uma vez que para Robert Venturi a combinação do Pop e do realismo propunham a superação da Arquitetura Moderna, onde o anónimo e o popular se traduzem numa superfície iconográfica, para Rem Koolhaas o segredo está na metrópole moderna, a essência da cidade do futuro. Deste modo, procura no mercantilismo de Nova Iorque – e nos seus arranha-céus – a necessidade de construir uma cidade artificial.

Downtown Athletic Club, 1931, é um dos seus projetos que fixa definitivamente a condição dos arranha-céus como "*condensadores sociais"*[68], por possuir a capacidade de se dissolver na cidade e de se tornar numa torre igual a tantas outras. Os equipamentos desportivos, restaurantes e quartos, tecem uma rede de funções díspares mas complementares, que aportam para uma nova conceção da vida metropolitana. O programa do ginásio é, de certo modo, sinónimo de civilização. É essa a imagem que Rem Koolhaas pretende construir, o reflexo de uma sociedade que consegue controlar e conceber o próprio corpo, num mundo que tenta, cada vez mais, alcançar os seus ideais. O anti-natural é levado ao limite para se "*transformarem as próprias pessoas em novos seres"*[69].

Contrariamente a Aldo Rossi, este manifesto *retroativo,* e que se mantém válido no contexto atual, está fatidicamente ligado a uma vontade da forma, uma vez que o tipo de edifício que caracteriza Manhattan, o arranha-céus, é exposto de maneira entusiasta e reinterpretado de modo quase

68 | KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York,* Milano: Electa, 2001, p. 152
69 | Ibidem

propagandístico. Talvez não seja tanto a vontade de uma forma específica, mas antes a empatia por uma escala e um ambiente arquitetónico, tal como defendia Robert Venturi.

Desta forma, o autor preconiza uma experimentação que sugere um novo foco oposto à programação reducionista da cidade tutelada pelos modernos, uma aproximação fenomenológica, não no campo da materialidade mas no funcionamento da arquitetura e na leitura dos vários níveis de interpretação. A subjetividade experimental encara o objeto e a cidade como um evento, um cenário de situações que valorizam a experiência, onde os sujeitos interpretam e redescobrem a realidade e o significado dos espaços.

O trabalho de Rem Koolhaas constitui uma das melhores metáforas dos tempos recentes, da complexidade do mundo contemporâneo, de um certo sentido de desordem, da insuficiência de conhecimentos pela dificuldade de gestão de múltiplas informações. Assim, assume um papel de agente desestabilizador, desvendando eventuais percursos para alguns problemas da contemporaneidade, interpretando constantemente a realidade que o rodeia e absorvendo o que dela existe de mais paradoxal e sedutor.

Desde o início da *cultura Pop*[70] e do desenvolvimento dos meios de comunicação de massas, gera-se um novo ciclo cultural marcado pelos sistemas de perceção e visão contemporâneos, que estimula a informação ligada à transmissão e ao consumo da imagem.

Este ciclo, marcado por premissas culturais, sociais, políticas e económicas, tendeu a estetizar todos os fenómenos, traçando a ascensão da *cultura do consumo*. Cultura esta que recusa a separação entre arte/vida, e aporta à comunicação direta com o público por meio de signos e símbolos extraídos do imaginário da cultura de massas e do universo social, bem como a defesa e o privilégio do popular. Traduz-se, assim, uma nova atitude artística adversa ao hermetismo da Arte Moderna e a aparição da "*sociedade do espetáculo"*, tal como a definiu Guy Debord.

"(...) os artistas pop mudaram a forma como as pessoas veem o mundo, na medida em que as suas obras prefiguram um fluxo incessante de imagens, de ideias e de ícones que são parte integrante do nosso quotidiano. (...) O trabalho vivo de artistas pop contribuiu para o nascimento da cultura visual contemporânea. Música, arte, design, arquitetura, cinema ... como nunca antes, esses artistas descobriram a essência de uma nova ideia, do lifestyle ou modo de vida. Dissuadiram as fronteiras entre alta arte e baixa arte, e aboliram os preconceitos sobre a visão da arte."[71]

Se, inicialmente, a *sociedade de consumo* se podia definir como um *"universo de manipulação de vontades e desejos em função da sustentação económica de um mercado"*[72]*,* logo, abandona a sua dimensão económica, absorvendo todas as áreas da vida, incluindo a cultura, que, no momento, é igualmente programada para uma curta duração e para um ciclo de substituição pré-determinado. A aceitação desta passagem significa a contínua substituição da realidade por imagens – o edifício anúncio, o edifício decorativo e simbólico, a arquitetura genérica e performativa sustentada por uma iconografia eletrónica, tal como admitia Robert Venturi.

---

70 | A primeira corrente artística que estetizou a realidade através das técnica e iconografia da comunicação.

71 | FORD, Tom (ex-diretor criativo da Gucci e da Yves Saint Laurent), *Les Années Pop: 1956-1968*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2001, s/n.

72 | MONTANER, Josep Maria, *"A Estética do Consumo na Arquitetura, de Robert Venturi a Rem Koolhas", in Revista NU(#25),* Coimbra: Imprensa de Coimbra, 2005, p. 36.

Deste forma, o olhar mobilizado torna-se uma nova forma de movimento no mundo, produzindo outros sentidos de distância e tempo, transportando o espectador para uma outra esfera, virtual e imaginária. O desenvolvimento expedito da economia e da tecnologia, contribuíram para a aceleração de vários processos de alteração dos valores morais e estéticos de uma sociedade que passou a celebrar a atualidade e a individualidade através da democratização de uma cultura urbana. Por sua vez, a origem do modelo social globalizado, que prevalece atópica e generalizada, levou a uma paradoxal repetição de cenários e experiências, alentando este olhar mobilizado que prolifera pelos espaços arquiteturais do consumo e o sôfrego 'apetite' da imagem.

"Como Andy Warhol, nós tentamos ver de forma positiva a arte comercial e alargar esta visão impessoal, esta noção refere-se aos muitos aspetos reais e virtuais que tocam a arquitetura." [73]

Historicamente, é passível de se afirmar que a arquitetura sempre serviu a economia da imagem a partir de objetos que ousavam criar um cunho ou um propósito, que procuravam atribuir uma outra identidade ao espaço:

"Civilização da visão, a Idade Média, em que a catedral é o grande livro de pedra, e com efeito, é o cartaz publicitário, o ecrã televisivo, a mística banda desenhada que deve contar e explicar tudo (...)." [74]

Walter Benjamin, já no início do século XX, descrevia a arquitetura como uma forma de arte percebida apenas de modo inconsciente, num estado de distração, " *Un flujo de imágenes sin fin constituía ahora el entorno. Los edifícios se habían convertido en imagénes y las imágenes se habían convertido en una espécie de edifício (...)."*[75]

A obra liberta-se da sua condição de objeto referenciado, liberta-se do lugar e do nosso corpo. A visão torna-se o mais apurado dos cinco sentidos, pela profunda transformação da perceção, onde o mundo é visto a partir de fragmentos figurativos que estabelecem um repertório comum para o indivíduo. Trata-se de um universo de referentes que dissipam o significado do significante, independentemente da origem do indivíduo, evocando

73 | BERKEL, Ben & BOS, Caroline, *UN Studio design models*, London: Thames & Hudson, 2006, p. 379.
74 | ECO, Umberto, *Viagem na Irrealidade Quotidiana*, Lisboa: Difel, 1986, p.72.
75 | COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra*, op. cit., p. 8.

um desenraizamento da arte e do saber, numa pluralidade de códigos e linguagens homogéneas vindas de diversas geografias – globalização. O nosso olhar passa a identificar um sem número de imagens, o que poderá condicionar a capacidade de refletir sobre elas. Neil Leach define, precisamente, a condição contemporânea como uma época caracterizada pelo constante *"bombardeamento de imagens"*[76] onde existe um aumento da recetividade estética a favor da estimulação visual.

"*Pressentimos decerto os efeitos perversos ou as distorções possíveis de uma informação cujas imagens são assim selecionadas: não só podem ser, como costuma dizer-se, manipuladas, mas a imagem (que é apenas uma entre milhares de outras possíveis) exerce uma influência, possui uma potência que excede de longe a informação objetiva de que é portadora. Além disso, somos de facto levados a constatar que se misturam quotidianamente nos ecrãs do planeta as imagens da informação, as da publicidade e as da ficção, cujos tratamento e finalidade não são idênticos, pelo menos em princípio, mas que compõem diante dos nossos olhos um universo relativamente homogéneo na sua diversidade."*[77]

Estas imagens, para além da sua representação, transportam conceitos que parecem caracterizar a atual sociedade imagética contemporânea: passividade, alienação, simulação, subjetividade, substituição, manipulação e estetização. Contudo, embora subjetivas, são também dispositivos que oferecem à arquitetura uma componente que ultrapassa a existência física, contribuindo, estimulando e democratizando uma receção alargada e uma apropriação multidisciplinar. Apesar das suas formas, cores e suportes, vão para além do material e aí reside o seu poder, o de representar e estetizar o objeto, de ser imagem de alguma coisa. E ao representar alguma coisa, estão aptas a suscitar sentimentos e emoções, roubando a atenção do mundo tal como ele é, "c*omo uma forma de distorcer a realidade*."[78] De facto, a representação consegue ser quase mais definitiva do que aquilo que representa, pois é possível que as imagens existam mesmo se o que estas representam não for real.

76 | LEACH, Neil, *A Anestética da Arquitectura*, op. cit., p. 82.
77 | AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa: 90 Graus Editora, 2005, p. 30-31.
78 | LEACH, Neil, *A Anestética da Arquitectura* op. cit., p. 33.

Entendendo a arquitetura como uma produção cultural, *"tudo se resume a imagens. Tudo é transportado para um nível estético e valorizado pela sua aparência. O mundo tornou-se estetizado. Tudo foi apropriado como arte."*[79] O universo imagético arquitetónico não se restringe apenas às imagens produzidas pelo arquiteto, o próprio conceito de *cultura* pressupõe uma troca permanente e, por natureza, transforma-se. Este universo é causa e consequência de uma arquitetura assumida segundo a noção de *obra aberta* - os códigos da mesma são apropriados e manipulados por artistas plásticos, designers, criativos do contexto urbano, numa troca cultural sem fronteiras disciplinares.

Através da imagem e da representação, a Arquitetura e a Arte mostram-se vinculadas e mediatizadas, tomando consciência delas próprias como *media* dentro de um sistema de consumo que apela à materialização de uma obra excecionalmente expressiva, potencialmente autónoma e, por vezes, alheia à sua envolvente. O impacto deve ser imediato e o esforço para a compreender, contido, para que seja facilmente apelativa e percecionada.

A reação acaba por se basear no que Charles Jencks identifica como o novo paradigma da arquitetura: o "*enigmatic signifier"*[80]. Um paradigma baseado na perceção instantânea, acompanhado pelo desejo de símbolos e referências que possam ser adorados e que atribuem à obra um caráter de destaque, uma consciência icónica. A natureza singular do objeto torna-se bem sucedida quando vários *enigmatic signifiers* o combinam de forma a consolidar a base conceptual do mesmo e, assim, potenciam a sua dimensão efetiva. Independentemente da apreciação que cada indivíduo possa criar acerca do espaço, o essencial é despoletar uma reação, desencadear emoções, intensificar a experiência, a fabricação de memória e de suportes iconográficos.

" Uma imagem viável requer, em primeiro lugar, a identificação de um objeto, o que implica a sua distinção de outras coisas, o seu reconhecimento como uma entidade separável. Falamos de identidade, mas não no sentido da igualdade com outra coisa qualquer, mas significando individualidade ou particularidade."[81]

79 | Ibidem, p. 19.
80 | JENCKS, Charles, *The iconic building. The power of enigma*, op. cit., p. 46-48.
81 | LYNCH, Kevin, *A imagem da cidade,* Lisboa: edições 70, 2000, p. 18.

Esta individualidade exprime-se através do uso de sistemas tecnológicos, dispositivos performativos e temas arrojados, provocando interpretações intencionais que acrescentam novos conteúdos aos programas, às formas e seus respetivos espaços.

"O cartaz publicitário capta mais eficazmente o poder da imagem mercantilizada, vende não só o produto, mas um estilo de vida."[82]

Neste sentido, o objeto deve funcionar como um transmissor e modificador linguístico, como ironia literária, como um artifício artístico e arquitetónico, simultaneamente. O propósito é simples, comunicar para atrair o desejo de consumo, captar o olhar atento do espectador que contempla o espaço estimulando todas as suas sensações e impulsos, com mensagens exatas, numa competição de signos, símbolos, texturas e cores.

Mas será pertinente interpretar a arquitetura de acordo com a produção de Andy Warhol, ou mesmo de Rem Koolhaas, promovendo a lógica do consumo e o engenho do *espetáculo*?

Apesar da representatividade de Rem Koolhaas, em certos países da América, da Ásia e mesmo da Europa, esta lógica de consumo já se banalizou. Edifícios correntes inundam as cidades através de fachadas digitais que expelem imagens, códigos, símbolos e mensagens específicas de consumo. Em Nova Iorque, por exemplo, mais precisamente em Times Square, a sede do banco de investimentos *Lehman Brothers* fazia uso de uma fachada interativa que comunicava insistentemente anúncios publicitários e conjuntos numéricos relativos à bolsa, aos mercados e cotações, por intermédio de dispositivos coloridos e luminosos; Em São Paulo, na Avenida Paulista, o edifício da *FIESP* sobressai, e a fachada é retratada, igualmente, como um ecrã instrutivo e performativo através de mecanismos digitais, constituindo-se como um *landmark* urbano.

Através não só da utilização de imagens mediáticas, legítima enquanto estratégia, mas entre outras apropriações, o uso de códigos convencionais que transmitam, do mesmo modo, singularidade a partir da descontextualização dos mesmos, conferem à obra um novo significado, uma outra vida. Assim, torna-se oportuno, no contexto atual, refletir sobre vários tipos de imagens favoráveis à arquitetura, mesmo sabendo que nunca existe uma única,

82 | LEACH, Neil, *A Anestética da Arquitectura*, op. cit., p. 102-103.

melhor e exclusiva abordagem. Esta estratégia é dirigida ao diálogo da disciplina com as áreas artísticas complementares, num intercâmbio vital que se apodera de um alfabeto universal. Deyan Sudjic argumenta que a moda, por exemplo, sempre "*pediu emprestado"* elementos da arte para a sua inspiração, sendo que, atualmente, são os designers de moda que dominam as galerias e museus. Deste modo, não só a arquitetura mas também a moda, depende de outras formas de arte para o seu imaginário e identidade, e tem sido tão bem sucedida que, progressivamente, começou a reconhecer-se como arte.

Perante o contexto que a envolve, a arquitetura adquire um papel persuasivo, personalizando-se, e é através da personificação que, segundo Jean Baudrillard, o observador se define em relação aos objetos que fazem parte de uma gama de critérios distintivos numa panóplia de personalidades estereotipadas. Este artifício de distinção, presente na *produção* e *consumo de estilos,* aplica-se à *moda* através da imagem criada sobre o corpo, assim como, à arquitetura, através da noção de pele criada sobre o objeto.

No entanto, este gesto nem sempre foi aceite, *"a mentira da decoração é que é acrescentada aos objetos como uma espécie de máscara. (...) produz uma alienação histórica e espacial ao sustentar uma fantasia nostálgica na cara da modernidade."*[83] Para os modernos, havia que depurar a arquitetura, vestindo a estrutura de branco, exprimindo um sentido de essência: *"o primeiro ato de modernização despe a arquitetura, o segundo disciplina a estrutura que foi exposta. Ambos são explicitamente percebidos como atos contra as forças suspeitas da moda. A arquitetura moderna disciplina-se contra a moda desde o início."*[84] Mas o que à partida era tomado pelo arquiteto moderno como uma linha coerente de pensamento arquitetónico contra a efemeridade da moda, veio a tomar diferentes proporções, uma vez que as consequentes reações ao Movimento Moderno o foram tornando também obsoleto.

"As an architect I am interested in dressing the future. Like a fashion designer, but on a much larger scale, I am helping the world figure out how it will look tomorrow."[85]

---

83 | WIGLEY, Mark , *White Walls, Designer Dresses,* Cambridge: MIT Press, 2001, p. 2.
84 | WIGLEY, Mark, *"White Out: Fashioning the Modern". Architecture: in Fashion*, New York: Princeton Architectural Press, 1994, p. 153.
85 | BERKEL, Ben, http://labau.com/mediaruimte/digital_territories/projects/cybernetic/Galleria-Department Store_UNStudio.html?KeepThis=true&TB_iframe=true&height=600&width=800.

Da interação e cooperação entre a arquitetura com as demais técnicas e experimentações artísticas, verifica-se que esta, cada vez mais, vai assimilando conceitos e transportando-os e adaptando-os ao seu campo num processo de trabalho genuíno, parecendo injusto e pretensioso dizer que, quer a moda, a música, a arte ou o cinema são superficiais quando comparados às aspirações e responsabilidades da arquitetura.[86] A partir desta interação o artista assimila a contemporaneidade e observa o que de novo acontece e em que direção segue, tornando-se numa pessoa do seu tempo para que possa compreender o seu tempo e, assim, projetar para ele.

"Se se faz arquitetura e não se está comprometido com o nosso tempo, com a música do nosso tempo, as modas do nosso tempo, então não se consegue falar a linguagem do nosso tempo."[87]

Mies Van der Rohe, enquanto Mestre da Arquitetura Moderna, também defendeu que a arquitetura, para se tornar legítima, deveria refletir sempre os avanços tecnológicos, sociais económicos e artísticos do tempo no qual ela se insere, *"Architecture depends on its time."*[88]

Daí talvez a pertinência da interrogação de Rem Koolhaas: *"Como fazer um edifício credível numa época de tantos ícones?"*[89]

O acumular de edifícios marcantes, pode traçar um plano baseado na filosofia da cidade de Las Vegas, aparentemente plausível, onde a leitura global é o 'espetáculo'. O que aproxima a narrativa atual do discurso de Robert Venturi prende-se com a noção de conceção da obra como *objeto autónomo e isolado*, sinónimo da tradição moderna. Contudo, esta herança é rapidamente preterida pela procura do essencial na ênfase dada à imagem. E neste processo de procura de imagens, quer de referências passadas, alusões ao futuro ou a elementos do presente, contextualizadas ou não, é possível construir novos resultados com diferentes abordagens, expondo críticas irónicas, radicais ou realistas, para todo o tipo de usuários e audiências.

86 | HERZOG, Jacques, *"1998-2002: The nature of artifice", in El Croquis (#109/110),* Madrid: El Croquis Editorial, p. 27.
87 |Ibidem, p. 28.
88 | ROHE, Mies Van der, *Conferência para o Illinois Institute of Techonology,* Illinois, 2004, p. 84.
89 | KOOLHAAS, Rem, *Content*, London: Taschen, 2004, p. 304.

Em várias personalidades marcantes da Arquitetura Contemporânea é possível identificar *"dispositivos críticos que fazem com que a arquitetura sirva para interpretar e comentar a realidade (...) em Eisenman, por exemplo, tal acontece através da desestabilização dos referenciais espaciais da arquitetura corrente; em Libeskind, através da introdução de narrativas históricas e políticas específicas; em Koolhaas, através da abordagem à real politik e à arbitrariedade do mundo construído e ao papel que nele desenrola o arquiteto; em Herzog & de Meuron, através da resistência à repetição fácil da prática, que se dá por via de uma recherché patiente de temas conceptuais e motivos tectónicos sempre renovados. Em qualquer dos casos, o que distingue estes autores é uma observação crítica da realidade e a expressão dessa observação em obras cuja coerência e pertinência gera um reconhecimento alargado."*[90]

Porém, Hal Foster é crítico em relação ao perfil da arquitetura atual, afirmando que existem inúmeros "*patos decorados*"[91] que combinam a Arquitetura Moderna com a iconicidade populista Pós-Moderna, e que "*em alguns casos o pato tornou-se na decoração: isto é, a forma do edifício serve como signo, e por vezes a uma escala que domina a paisagem.*"[92] A arquitetura torna-se num símbolo que subjuga o contexto, tal como Robert Venturi a procurou reconciliar com o programa por intermédio de signos e símbolos:

'(...) it is a winning formula for museums, companies, cities, states, and other corporate entities that want to be perceived, through instant icons, as global players. For them – and perforce for us – it is still, it is ever more, a Pop world."[93]

Neil Leach, em tom provocador e num discurso descomprometido, também defende que o privilégio dado à imagem por parte do arquiteto, contribui para uma estimulação sensorial e visual que pode ter um efeito *"narcótico"*, levando a uma distorção da realidade, onde razões de ordem estética dominam e outras preocupações (sociais e políticas) passam a ser secundárias.

---

90 | GADANHO, Pedro, *"Para que serve a arquitectura?", Opúsculo 2 – Pequenas construções literárias sobre a arquitectura*, Porto: Dafne Editora, 2006, p. 3-10.

91 | VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas,* op. cit., p. 119.
Expressão utilizada por Robert Venturi para designar o veículo/cenário que gera situações de comunicação - *"tipo de edifício cujos sistemas de espaço e estrutura estão diretamente ao serviço do programa, e o ornamento se aplica sobre estes com independência."*

92 | FOSTER, Hal, *Architecture Between Spectacle And Use*, Massachusetts: Sterling And Francine Clark Art Institute, 2005, p.175.

93 | Ibidem

Este privilégio da imagem, de certa maneira, renuncia à experiência física da obra e a aparência estética é colocada em primeiro plano, desfasado das verdadeiras preocupações do utilizador. O excesso de imagens, informação e comunicação presentes na sociedade contemporânea têm um efeito contrário, ainda segundo Neil Leach - uma redução da informação onde a imagem deixa de refletir a realidade, pervertendo-a e disfarçando-a, contribuindo para uma cultura de simulação. O signo, infinitamente reproduzido e copiado, torna-se invisível e insignificante.

Contudo, tal como afirma Guy Debord, *"o nosso tempo, sem dúvida (...) prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... O que é sagrado para ele, não passa de ilusão, pois a verdade está no profano. Ou seja, à medida que decresce a verdade, a ilusão aumenta, e o sagrado cresce a seus olhos de forma que o cúmulo da ilusão é também o cúmulo do sagrado."*[94] Assim sendo, e parafraseando Charles Jencks, *" (...) os arquitetos têm que se reinventar a cada 10 anos. (...) esta transformação é necessária porque a tecnologia, a sociedade e a moda mudam, as coisas reais mudam, e para se manter no topo tem que se reinventar, como mostra Le Corbusier, a cada 10 anos."*[95]

94 | DEBORD, Guy, citado por FEVERBACH, Ludwig, *Lectures on the Essence of Religion,* New York: Harper and Row, 1967, p. 8.
95 | JENCKS, Charles, *"Fame and celebrity'. Fame and Architecture*, New York: Wiley-Academy, 2001, p.16.

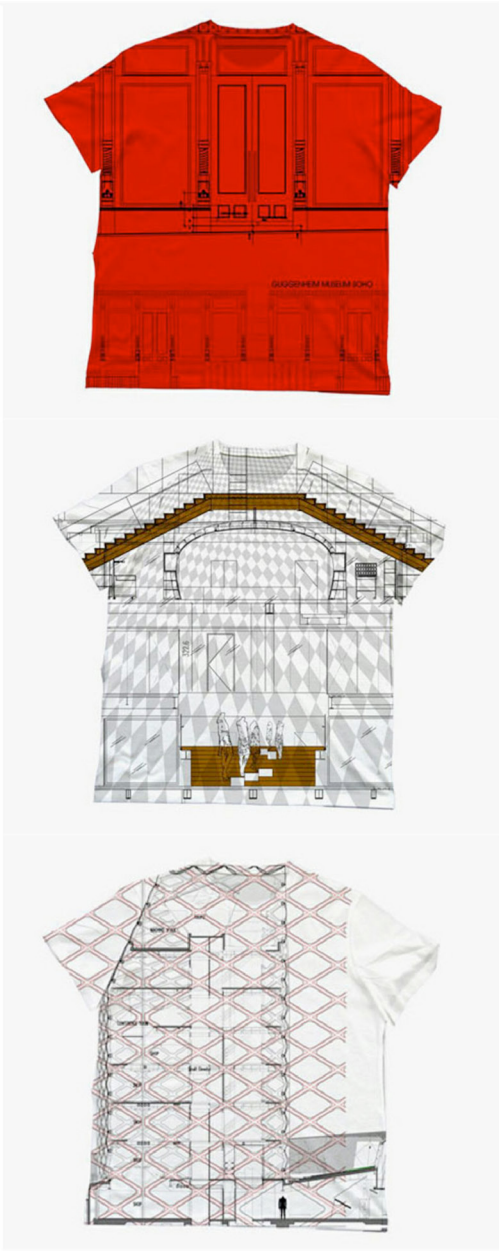


fig. 1| T-shirts Prada - NY, LA e Tokyo



fig. 2| Coleção Louis Vuitton 2007, Richard Prince

O termo *Concept store* ou *Epicenter store,* define-se como um conceito de espaço desenhado com o objetivo primordial de fortalecer a imagem de marca, constituindo-se como um importante elemento estratégico de comunicação nos mercados internacionais.
Surge pela necessidade de criar um espaço comercial que se constitui, não só como área de troca/serviços, mas, sobretudo, como um ambiente evocativo do estilo de vida prometido. Estes *cenários* de imagem e consumo não se destinam exclusivamente à aquisição de um produto, pretendem, igualmente, proporcionar uma experiência que inclua o fascínio de toda a composição que envolve as peças, num ritual que é consumido ainda no exterior e, posteriormente, no interior do espaço. *"Devem ser providenciadas experiências, imagens devem ser sustentadas, mitos devem ser criados. Movimento, símbolos, som e cheiro, todos reforçam a mensagem da loja (...)."*[96]
Desta forma, é solicitada à arquitetura uma mais valia, expressando uma das suas mais importantes tendências, neste contexto, mais do que qualquer outro, o poder de *comunicar*; o arquiteto, por sua vez, é solicitado como mediador do processo de consumo.

"A Prada também precisa de conquistar pessoas para comprar os seus sapatos, as suas malas de nylon, os seus fatos de homem, as suas saias, os seus cosméticos e a sua lingerie. Herzog & de Meuron tornam as compras fáceis, uma experiência confortável e até inesquecível."[97]

Estas tipologias exibidas pelos espaços comerciais, são habitualmente compostas por uma rede de ambientes que se interligam e envolvem serviços tão diversos como áreas de moda, lazer, gastronomia e cultura, tornando-as tão versáteis quanto possível, para que possam responder a uma multiplicidade de tarefas que alimentam hábitos e tendências. Assumem, ainda, a particularidade de um desejo imensurável e infinito de 'ser sempre mais', *"sempre maior(res), mais rápida(s), mais fresca(s)."*[98] E para suportar as exigências do consumo, aproximam-se do preceito da efemeridade renovando-se continuamente e reinventando novas identidades: *"o princípio da novidade, juntamente com a 'obsolescência planeada' é o engenho de todos os sistemas de mercado. Não é menos verdade na arquitetura comercial."*[99]

96 | KOOLHAAS, Rem, citado por HOSOYA, Hiromi, SCHAEFER, Markus, *Vol II: "Guide to Shopping: Harvard Design School", Project on the city,* Köln: Taschen, 2001, p.166.
97 | SUDJIC, Deyan, "*Prada a Tokyo", DOMUS (#861)*, Milano: Edizione Charta, 2003, p. 47.
98 | KOOLHAAS, Rem, citado por HERMAN, Daniel, *Vol II: "Guide to Shopping: Harvard Design School", Project on the city,* Köln: Taschen, 2001, p.528.
99 | Ibidem, p.531.

Os materiais usados são cada vez mais flexíveis, colados uns aos outros de modo a não comprometer a futura remodelação do espaço, onde *"verbs unknown and unthinkable in architectural history - clamp, stick, fold, dump, glue, shoot, double, fuse - have become indispensable."*[100]

" (...) a Prada *transcende qualquer definição limitada do mundo da moda. Especialmente durante os últimos vinte anos, a marca que foi fundada há quase um século em Milão numa loja na elegante Galleria Vittorio Emanuele foi transformada num universo conceptual mais abrangente, onde o estilo das suas linhas de roupa e acessórios, juntamente com uma imagem poderosa construída com pegadas noutras galáxias, deram o impulso para um vasto fenómeno de 'lifestyle'."*[101]

A identidade ***Prada*** foi construída através da apropriação de uma cultura empírica, sendo que os seus interesses, para além da moda, estenderam-se a uma atividade de mecenato, sobretudo desde o aparecimento da *Fundação Prada*.

O interesse de **Rem Koolhaas** pela temática da arquitetura comercial, ou mais especificamente, por moda e da moda por arquitetura, tornou-se comum originando diversas experimentações onde as duas se cruzam.
No início do século XX, eram muitos os arquitetos que divulgavam e desenhavam vestuário de acordo com os princípios com que manipulavam os seus edifícios, como por exemplo Adolf Loos[102], Le Corbusier, Peter Behrens, Henry van de Velde e Josef Hoffmann.[103]

A parceria entre Rem Koolhaas (*OMA*[104]) e a Prada faz parte desta reação e surge da necessidade de restruturar a realidade física da marca, construída

100 | KOOLHAAS, Rem, 'Junkspace', http://lensbased.net/files/Reader2012/rem+koolhaas+--+junkspace.pdf
101 | PARACCHINI, Gian Luigi, *The Prada Life*, Milano: Baldini Castoldi editore, 2010, p. 9.
102 | Projetou um dos mais antigos e tradicionais espaços de alfaiataria da Áustria - a Knize; e escreveu vários ensaios sobre sapatos, chapéus, e uniformes britânicos, que mais tarde foram publicados com o título: *Warum ein Mann gut angezogen sein soll ('Porque um Homem deve estar bem vestido').*
103 | WIGLEY, Mark, *White Walls, Designer Dresses*, op. cit., p.60-83.
104 | KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, *Small, Medium, Large, Extra-Large : Office for Metropolitan Architecture*, op. cit., p. 926.
Office for Metropolitan Architecture: *"OMA produces an architecture that embraces aspects of the maligned metropolitan condition with enthusiasm, and which restores mythical, symbolic, literary, oneiric, critical, and popular functions to large urban centers. An architecture which accommodates and supports the particular forms of social intercourse, characteristics of metropolitan densities, and architecture that houses in the most positive way the Culture of Congestion."*

sobre o culto da sua personalidade, através da transmissão de uma mensagem expressiva e determinada, uma poderosa identidade evocativa que fala a uma elite cultural e que pretende estender-se pelo mundo. A própria autoconsciência da Prada traduz-se num *"minimalismo retrospetivo que fundamentava o design eficiente, racional, no ofício e imagens reconhecíveis. O estilo de vida, estilo-Prada, era puro minimalismo como uma aparência assertiva, gráfica. Era o uniforme para o analista simbólico cruzando o globo, o sinal perfeito para o ser humano como interseção de informação num ponto de desejo."*[105]

No *Projects for Prada,* Rem Koolhaas descreve cinco pressupostos que contribuíram para a definição de *autenticidade* e *luxo* que caracterizam os projetos realizados para o universo Prada:

- *Atenção (**attention**),* num mundo alienado e repleto de ruído, procura-se o silêncio: *"The ultimate luxury is focus and clarity. Museums are popular, not for their content, but for their lack of content: you go, you look, you leave. No decisions, no pressure."*[106];

- *Aspereza (**rough**),* onde tudo é macio, a aspereza torna-se a exceção: *"If everywhere is smooth, art becomes that which maintains a quality of roughness. Common is smooth, unique is rough."*[107];

- *Inteligência (**intelligence**),* medida por escolhas e decisões que acrescentam valor ao objeto: *"It can also mean making good decisions about what should be saved, and what should be made obsolete. There is no generosity without intelligence. And luxury is generosity."*[108];

- *Desperdício (**waste**)*, dispor de espaço sem necessidade de o rentabilizar: *"Space is not 'productive' (...) afford contemplation, privacy, mobility, and luxury."*[109]*;*

105 | BETSKY, Aaron, *What is OMA?: considering Rem Koolhas and the office for metropolitan architecture,* Rotterdam: NAI Publishers, 2003, p. 37.
106 | KOOLHAAS, Rem, *Projects for Prada: part 1*, Milão: Fondazione Prada Edizioni, 2001, p. 31.
107 | Ibidem, p. 33.
108 | Ibidem, p. 35.
109 | Ibidem, p. 37.

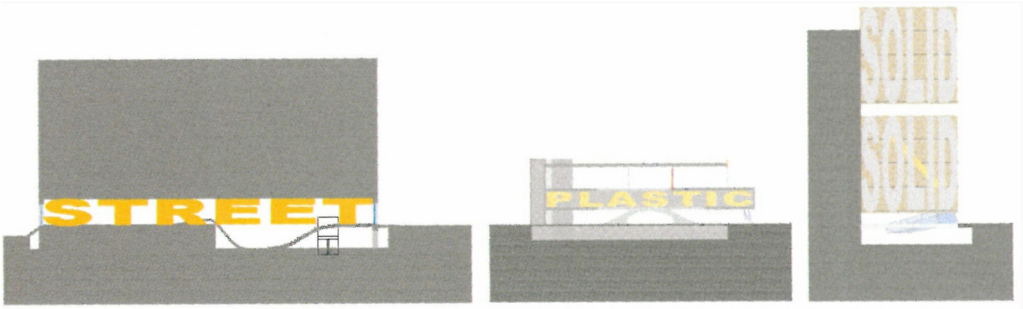


fig. 3| Conceito urbano - Prada NY | Prada LA | Prada SF

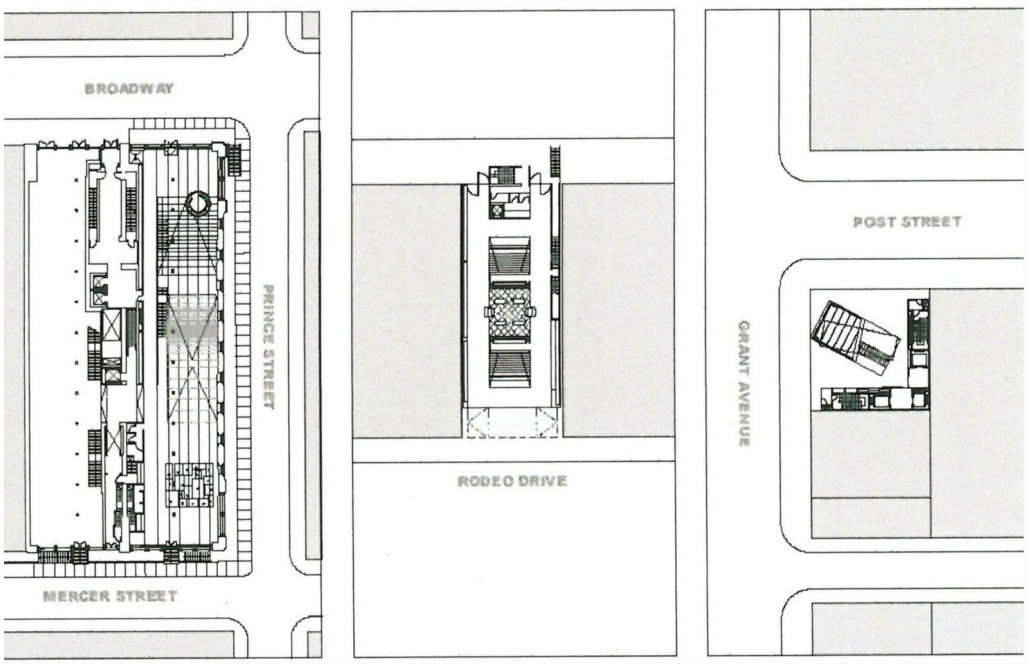


fig. 4| Implantação - Prada NY | Prada LA | Prada SF

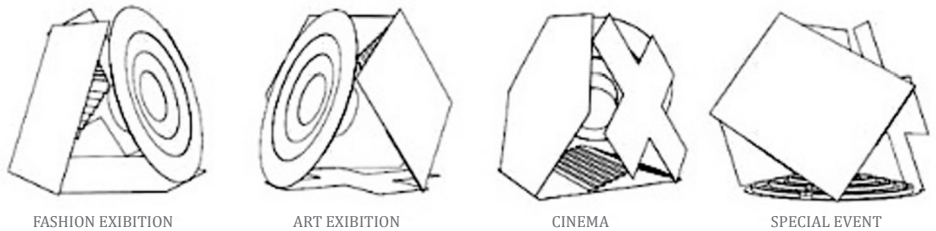


fig. 5| Esquema conceptual Prada Transformer

> - *Estabilidade (**stability**)*, encontrar um equilíbrio entre as várias premissas: *"In order to incorporate stability into a system of continuous innovation (fashion), adopt a model of dynamic equilibrium, maximizing both dimensions to realize paradoxical ambitions."*[110]

O objetivo da marca passava pela reinvenção do espaço arquitetónico, uma repetição megalomaníaca de um espaço e mentalidade *"lixo"*[111] representativos do consumismo como *"the terminal state of mankind."*[112] Começaram, então, os três projetos para os Epicentros Prada – Nova Iorque *(street),* Los Angeles *(plastic)* e São Francisco *(solid)* - e a instalação *Prada Transformer*, constituindo-se como projetos únicos e diferenciados, baseados em determinados conceitos-chave: *variedade, exclusividade, mutabilidade, serviço e não comercial* [113].

Como parte de uma estratégia de expansão inovadora que aposta na diversificação e no uso de tecnologias experimentais, os elementos de toda a composição outras e novas tipologias de caráter espacial e sensorial: *(...) an exclusive boutique, a public space, a gallery, a performance space, a laboratory (...)"*[114] Uma ideia que redefine a noção de *exclusivo*, aceitando a possibilidade de que funções e programas públicos reconquistem o território como uma aura multifacetada.

"By introducing two kinds of stores – the typical and the unique – the epicenter store becomes a device that renews the brand by counteracting and destabilizing any received notion of what Prada is, does, or will become. The epicenter store functions as a conceptual window: a medium to broadcast future directions that positively charges the larger mass of typical stores."[115]

O projeto para a loja *Epicentro de Nova Iorque* (2001) *"foi concebido como o primeiro passo para um contentor que é uma mistura de moda, arte, e*

---

110 | Ibidem, p. 39.
111 | KOOLHAAS, Rem, *"Guide to shopping: Harvard Design School"*, op. cit., p. 408.
Rem Koolhaas refere-se ao espaço-lixo como o resultado da combinação entre as invenções tecnológicas modernas aplicadas à edificação, sem consideração pela articulação arquitetónica: *"(...) é a soma total do nosso êxito atual; construímos mais do que todas as gerações anteriores juntas, mas de certo modo não nos registamos nas mesmas escalas."*
112 | KOOLHAAS, Rem citado por JENCKS, Charles, *The iconic building: The power of enigma,* op. cit., p. 44.
113 | KOOLHAAS, Rem, *Projects for Prada: part 1,* op. cit., p. 28.
114 | OMA, http://www.oma.nl/projects/2001/prada-new-york/
115 | KOOLHAAS, Rem, *Projects for Prada: part 1*, op. cit., p. 4.

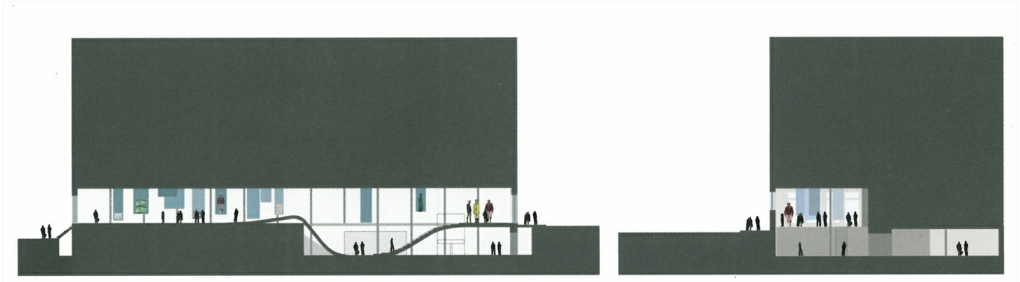


fig. 6| Cortes esquemáticos Prada NY

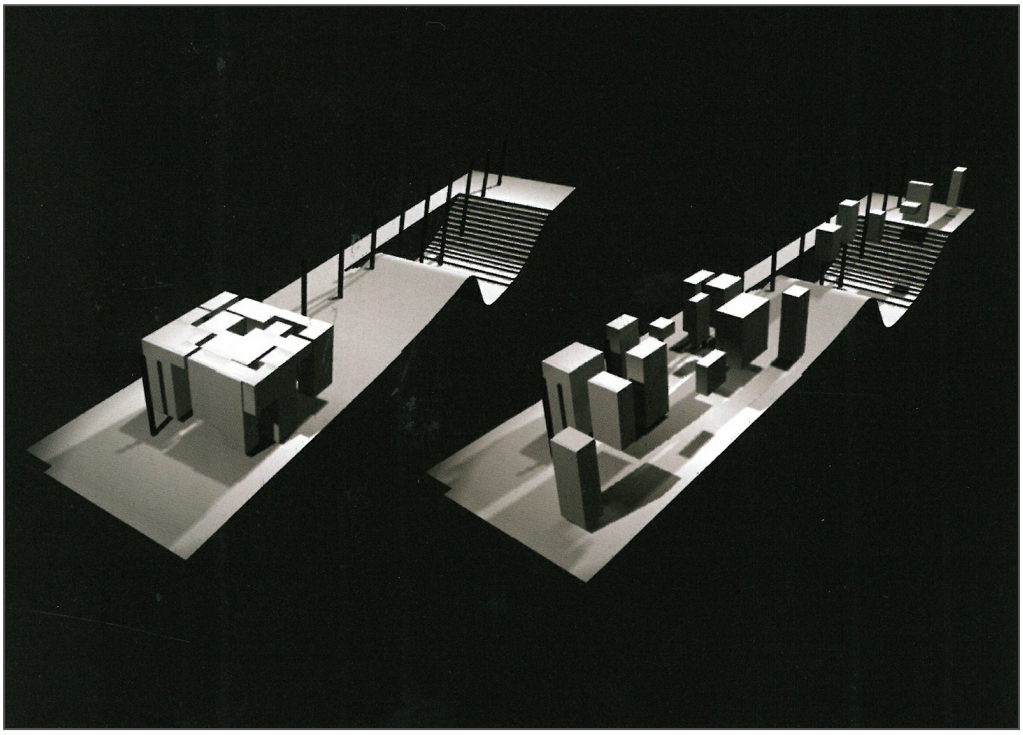


fig. 7| Maquetas virtuais do dispositivo performativo - ‘the wave’



fig. 8, 9, 10| Espaço interior - bancada polifuncional| palco| exposição Prada

espetáculo"[116]. Localiza-se no Soho, no cruzamento da Prince Street com a Broadway e com a Mercer Street, uma inserção estratégica de implantação.[117] A volumetria distribui-se ao longo deste lote, estreito e comprido, conservando a fachada maior como a 'grande vitrine', e permitindo o acesso pelas duas laterais de modo a que o cruzamento do lote possa ser feito através do espaço. Esta opção de projeto promove o *atravessamento* como tema principal de desenho, seguindo a lógica da malha da cidade numa economia de percurso e permeabilidade do lote.

"*The northern wall of the store runs uninterrupted* b*etween the entrances on Broadway and Mercer Street (which offer a new pedestrian link directly through the city block), and offers itself as a surface for a giant mural (...)"*[118]

A caracterização 'sedutora' da fachada equipara-se a um *ecrã performativo*, como um veículo de comunicação visual que contamina os significados do contexto, e atua de acordo com os estímulos rápidos e magnéticos da cidade 'viciando' a experiência do espectador no espaço.

A proposta de intervenção estrutura-se em dois níveis conectados pela presença de um dispositivo cénico em madeira - *the wave*[119] - que pretende direcionar o fluxo do usuário no espaço, mas também com a valência de expositor/bancada informal: *"Esta cavidade foi concebida como um gesto espacial único, um vazio dentro de uma imensidão de espaço linear"* [120], um exemplo de como Rem Koolhaas encontra flexibilidade e possibilidades no vazio e como este '*desperdício*' de espaço, não dedicado à comercialização, se traduz em uso. Este dispositivo performativo dispõe ainda de um sistema que permite que, do lado oposto à bancada, surja um palco destinado a eventos culturais, abrigando diferentes conteúdos programáticos: *"Mais do que um ponto de venda, aparece como um grande espaço aberto no qual se pode sentar, subir, descer, olhar para objetos, ou relaxar nos degraus de madeira do auditório (...) para palestras, filmes e performances variadas."*[121]

---

116 | PARACCHINI, Gian Luigi, *The Prada life,* op. cit., p. 235.
117 | O Soho é um bairro histórico de Manhattan, famoso pelas galerias de arte e um reduto de artistas principalmente na década de 1970, que se renderam aos lofts como espaços de vida, à arquitetura e à sua reputação como um paraíso para manifestações artísticas. Atualmente o Soho tornou-se num popular destino turístico que concentra galerias e musicais, e os maiores e mais exclusivos espaços comerciais da cidade de Nova Iorque.
118 | OMA, http://www.oma.nl/projects/2001/prada-new-york/
119 | OMA, http://www.oma.eu/projects/2001/prada-new-york/
120 | QUINN, Bradley, *The Fashion of Architecture*, Oxford : Berg, 2003, p.48.
121 | PARACCHINI, Gian Luigi, *The Prada life,* op. cit., p. 234.

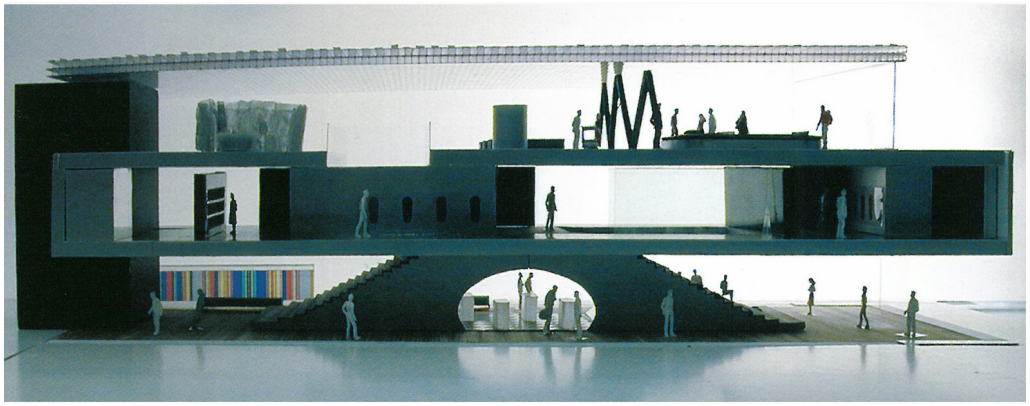


fig. 11| Maqueta experimental Prada LA



fig. 12| Fachada



fig. 13,14|Bancada polifuncional | objetos icónicos Prada



fig. 15| Núcleo de exposição

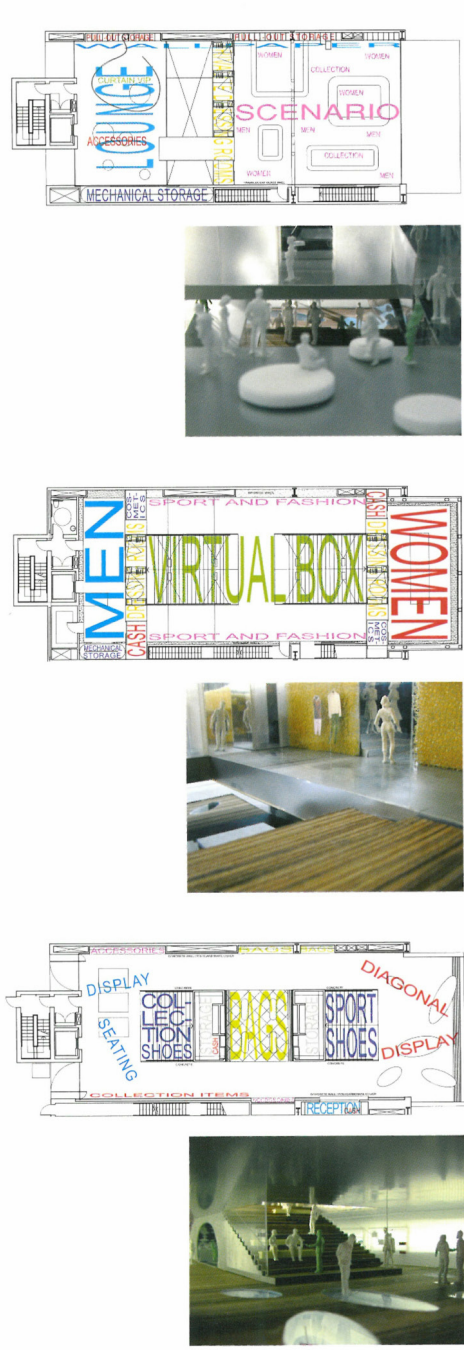


fig. 16| Plantas programáticas e respetivos espaços

"Koolhaas reverte a tendência de levar comércio à arte, ao trazer performance ao comércio."[122]

Com uma volumetria bastante próxima a este projeto, a *Prada Los Angeles (2004),* uma construção de raíz, mantém a horizontalidade e propõe igualmente um *atravessamento* urbano como uma das principais noções de trabalho. A partir de uma postura contrária ao projeto anterior, rompe com a dinâmica da rua na qual está implantada, insinuando uma fachada propositadamente cega. Da rua apenas se perceciona uma caixa suspensa de betão sem qualquer elemento de cariz publicitário, que joga contra o imaginário gritante da cidade de Los Angeles, propondo uma *leveza* e um *silêncio* insólitos e inesperados, arriscando pelo *contraste* como forma de destaque.

O interior do espaço é desenhado segundo um dispositivo polifuncional que aplica um sistema inverso à *wave*, isto é, da conexão entre o piso térreo e o primeiro piso, eleva-se um plano em madeira que resulta numa escadaria simétrica e, uma vez mais, exibe-se como um expositor informal pontuado por bancos sobrepostos nos degraus. Sobre este artefacto, encontra-se um núcleo que interpreta a temática do consumo através da apresentação de objetos que remetem às características icónicas da marca. Esta 'elevação' desempenha ainda uma função construtiva, suportando o volume principal do projeto, uma espécie de caixa flutuante de alumínio, cujo último piso, de planta livre, pretende ser um *"scenario space"* para exibição de performances e exposições. Assim, oferece ao espectador uma experiência cultural, tal como se de um museu se tratasse: *"like an extended idea of a display window, offering ways to present clothes beyond the presence of rails and shelves."*[123]
Esta condição eclética permite uma narrativa da arquitetura que, para além de traduzir, reforçar e expandir o perfil criado pela marca, aproxima-se das funções basilares da moda enquanto expressão cultural de uma determinada sociedade. Do mesmo modo, pode ser interpretada como expressão individual de um reflexo de interesses e comportamentos, um espelho dos hábitos e do gosto de cada indivíduo.

Por último, o projeto para o *Epicentro de São Francisco* (2000), embora não tenha sido construído, assume-se como o mais ambicioso e completo dos três, e funcionaria como sede da Prada na Costa Oeste: *"In architectural terms the building is a manifesto on the skyscraper: A series of floor plates*

122 | QUINN, Bradley, *The Fashion of Architecture,* op. cit., p.48.
123 | OMA, http:// www.oma.eu/projects/2004/prada-los-angeles/



fig. 17| Organigrama Prada SF

fig. 18| Maqueta Prada SF

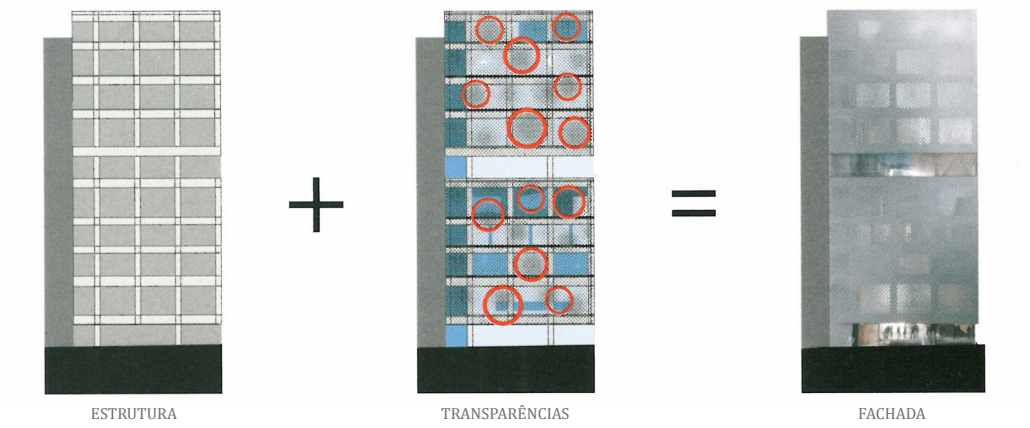


fig. 19| Esquema de construção da fachada

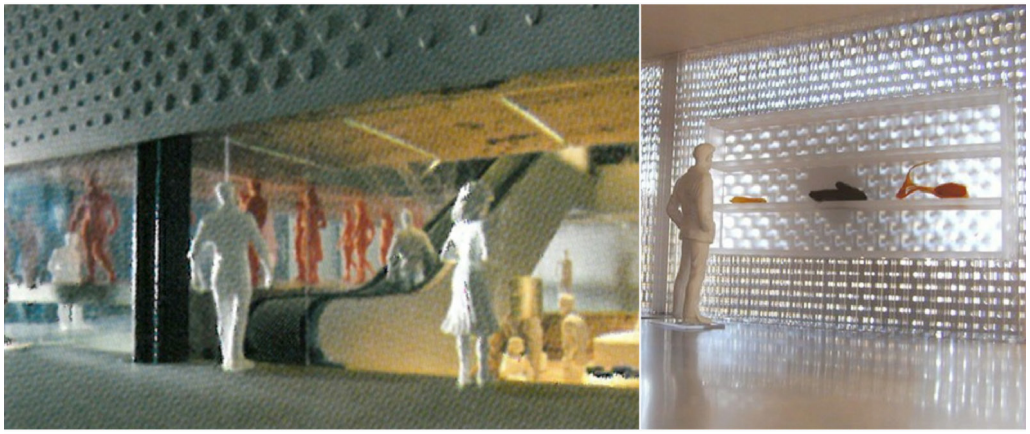


fig. 20| Espaço de entrada

fig. 21| Fachada contamina espaço interior

with totally unique characters are stacked on top of each other and wrapped with a mysterious and neutral skin that reveals a sense of the inner diversity without giving it all away."[124]

A proposta consiste na composição de dois cubos suspensos idealizados a partir de uma estrutura revestida por perfis metálicos ancorados aos elementos de circulação vertical, distribuindo os espaços que acolhem *"store program and offices, along with showrooms, gallery spaces and a VIP penthouse at the top. A public viewing terrace and coffee bar separates both cubes on the 6th floor level."*[125]

O invólucro da fachada é constituído por um esqueleto metálico que filtra e distribui a luz através de vazios translúcidos que configuram diferentes ângulos e tonalidades de acordo com a incidência solar, contrastando, assim, com a opacidade dos espaços de consumo convencionais: *"what emerges is a quality totally new to the current condition of shopping: the presence of daylight."*[126] Esta sobreposição de materiais de diferentes cores e espessuras, que resultam na variedade compositiva da fachada, atribui ao objeto uma estética visionária e experimentalista. Tal como a própria marca e a moda, procuram novos símbolos de estatuto diferenciando-se do consumo de massas, *"diz-me como te vestes, e eu dir-te-ei quão inteligente és."*[127] O segredo parte de um 'novo' dificilmente aceite que, gradualmente, se filtra para uma apreciação mais ampla e, em última instância, torna-se numa paixão coletiva: *"Neste ponto, a vanguarda corre para encontrar um novo feio para amar."*[128]

Contudo, Rem Koolhaas parte ainda para um outro e mais arrojado desafio, o projeto *Prada Transformer* (2008). Possivelmente, é tido como a proposta mais ousada do OMA para a Prada e destaca-se como um protótipo de dinamismo e transformação. A ideia surge da vontade de proporcionar uma representação da Prada na Ásia, o que deu origem a uma estrutura móvel e flexível, cuja primeira implantação, em Seul, no Palácio Kyounghee, sinaliza um contraste notório entre uma construção do século XVI e um objeto de tecnologia contemporânea.

124 | OMA, http://www.oma.eu/projects/2000/prada-san-francisco/
125 | OMA, http://www.oma.eu/projects/2000/prada-san-francisco/
126 | OMA, http://www.oma.eu/projects/2000/prada-san-francisco/
127 | PARACCHINI, Gian Luigi, *The Prada life*, op. cit., p. 120.
128 | Ibidem, p. 14.



fig. 22| Revestimento - Membrana de policarbonato



fig. 23| Transformer iluminado

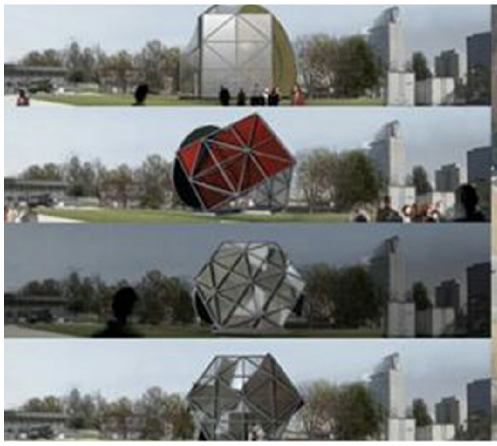


fig. 24| Alçados Transformer



fig. 25| Implantação

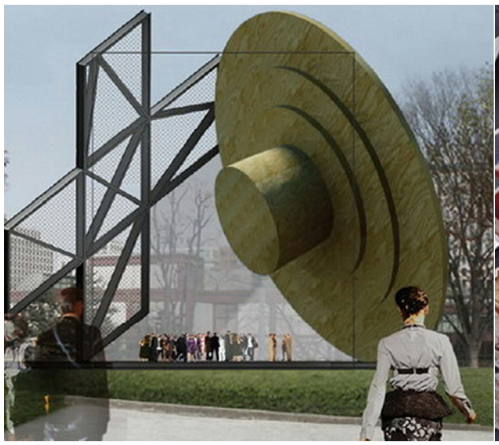


fig. 26| Esquema estrutural



fig. 27| Exposição



fig. 28| Cinema

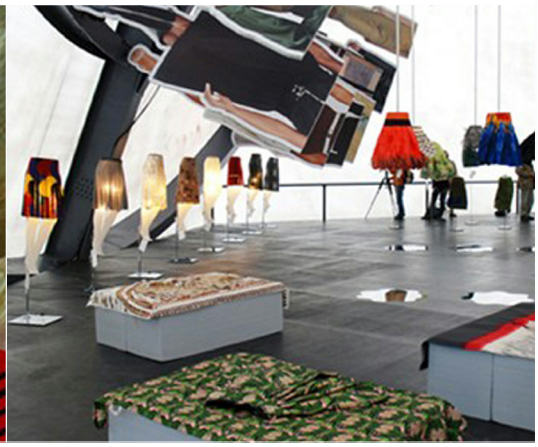


fig. 29| Exposição

Trata-se de um pavilhão temporário na forma de um tetraedro não convencional, resultando cada uma das suas faces numa figura geométrica diferente: círculo, retângulo, cruz e hexágono, envoltos por uma fina membrana translúcida de policarbonato. Cada face está intrinsecamente vinculada com a atividade programática estipulada, práticas culturais com as quais a Fundação Prada se relaciona: moda, arte e cinema.

Em diferentes períodos, o tetraedro é rotacionado por gruas que o suspendem e o gravitam no ar, produzindo quarto novas identidades, isto é, de maneira inusitada, cada face desempenha uma outra função e a ocorrência de uma nova atividade: *"Walls become floors and floors become walls as the pavilion is flipped over by three cranes after each event to accommodate the next."* [129]A planta de desenho circular é propícia para atender desfiles de moda, a cruciforme para exposições de arte contemporânea, a hexagonal acolheu a exposição *Waist Down*[130] e, finalmente, a planta retangular permite a realização de mostras e festivais de cinema.[131]

A arquitetura, sendo processualmente mais demorada, procura fundamentar-se nas ideias de permanência, solidez e sustentabilidade, contudo, o *Transformer* é sinónimo de metamorfose, movimento, anti-gravidade e experimentação. É a materialização do efémero pela sua condição de *leveza*, *mobilidade* e *adaptabilidade*, passível de ser deslocado, recriando e redescobrindo múltiplos cenários. Estas noções constituem-se como temas de desenho do projeto resultando num álibi para potenciar a essência da marca.

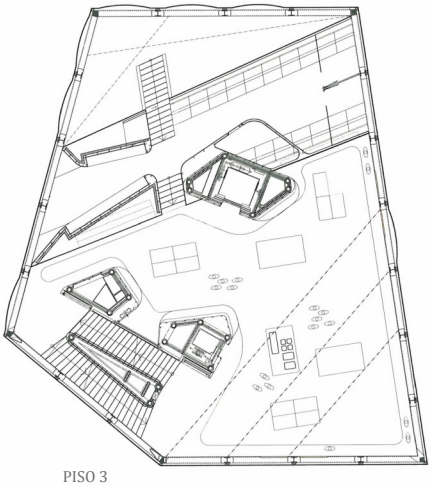
Na moda, esta efemeridade da imagem pela noção de mobilidade é igualmente retratada, a qual, de estação para estação, lançando ou reciclando tendências, reinventa os sinais do tempo e da sociedade: *"uma variação do vestuário faz-se fatalmente acompanhar de uma variação do mundo e vice-versa."*[132]

A discussão desta obra pode originar um retomar de temáticas da década de 1960 onde, com a revisão do Moderno, alguns arquitetos adotaram como premissa de trabalho a *flexibilidade* de espaços e de usos nos objetos propostos. Tal flexibilidade pode ser equiparada com o projeto *Instant City*

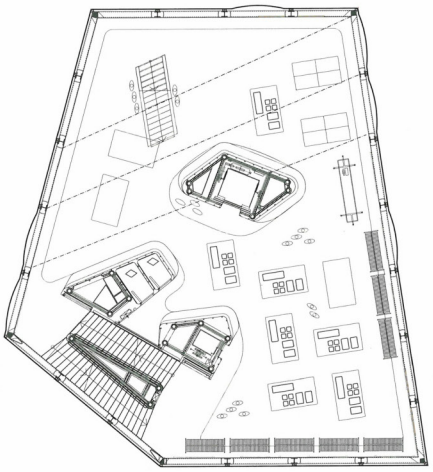
129 | OMA, http://www.oma.eu/projects/2008/prada-transformer/
130 | Uma exposição itinerante de saias icónicas da Prada.
131 | OMA, http://prada-transformer.com/
132 | BARTHES, Roland, *O Sistema da Moda*, Lisboa: Edições 70, 1981, p. 34.



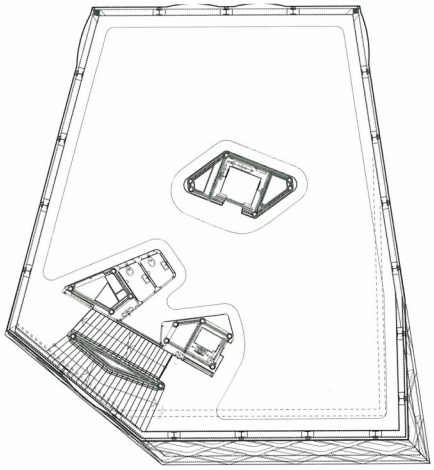
fig. 30| Fachada Prada Tokyo



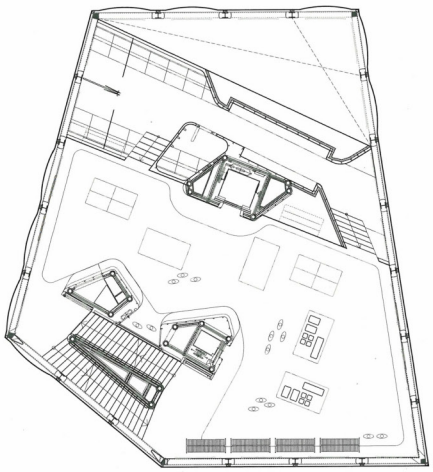
PISO 3



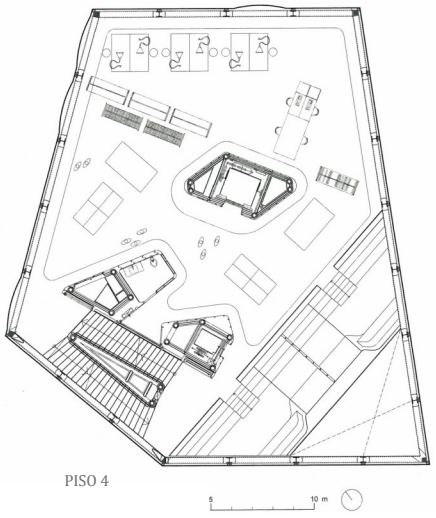
PISO 2



PISO 5



PISO 1



PISO 4

fig. 31| Plantas Prada Tokyo

(1969), do grupo *Archigram*[133], cujo pressuposto da cidade, como o próprio nome indica, é ser instantânea. Desta forma, a cidade pode 'vagar' e pousar em qualquer outro espaço, redesenhando-o.

"(...) é uma das propostas urbanas do Archigram. Traz uma espécie de rede de informações, educação, entretenimento em deslocamento. Aporta em cidades menores, animando-as com seu aparato disponível."[134]

O valor simbólico agregado à Prada é novamente convertido numa tentativa de representação material, e a encomenda do desafio recai agora sobre a dupla **Herzog & de Meuron** para a construção da *Prada Aoyama* (2003), na Av. Omotesando, em Tóquio, reforçando as estratégias da marca no mundo Oriental.

"In the world of fashion (...) things move much faster than in architecture - getting dressed, getting undressed, transforming oneself, giving shape, trying out sculptural possibilities, examining the quality of surface texture, inventing a style, and discarding it again"[135]

Este projeto pode ser descrito como um "*instrument of perception"* tendo em conta que o seu campo de atuação opera dentro do contexto de uma zona comercial movimentada, empregando formulários técnicos e conceptuais que oferecem ao usuário um *know-how* singular: *"perceptual processes refer to the architectural project itself and, from there, to the entire city; to Prada products and to people passing by"*[136]

A noção de *vazio* (*void*), convocada como uma das premissas do projeto, é proveniente não só da filosofia da marca - acredita que cada peça de roupa dá forma ao nosso corpo e ao espaço que nos envolve – como também da importância que a cultura japonesa encontra na ideia de vazio profundo.
O caráter ambíguo, eclético e oscilante do edifício, com origem na

133 | Grupo interdisciplinar britânico de tendências radicais, fundado no início da década de 1960 por impulso da Architectural Association School of Architecture, em Londres. Entre os autores/membros constavam Peter Cook, Denis Crompton, Warren Chalk, David Green, Ron Herron e Michael Webb. As suas propostas baseavam-se em metáforas da cidade racionalista produzindo imagens entre um mundo ilusório e um futuro que se adivinhava promissor.
134 | BOGÉA, M, *Cidade errante: Arquitetura em movimento*, São Paulo: FAUSP, 2006, p. 120.
135 | URSPRUNG, Philip, *Herzog & de Meuron: Natural History,* Montreal: Qc - Canadian Centre for Architecture, 2002, p. 364.
136 | MACK, G, *Herzog & de Meuron 1997-200: Complete Works Volume 4*, Berlin: German National Library, 2009, p. 120.

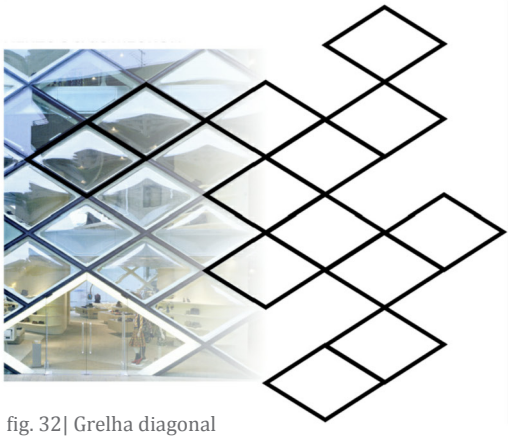


fig. 32| Grelha diagonal



fig. 33| Desenho da fachada contamina o interior



fig. 34|Maqueta Prada Tokyo



fig. 35| Dispositivo interativo

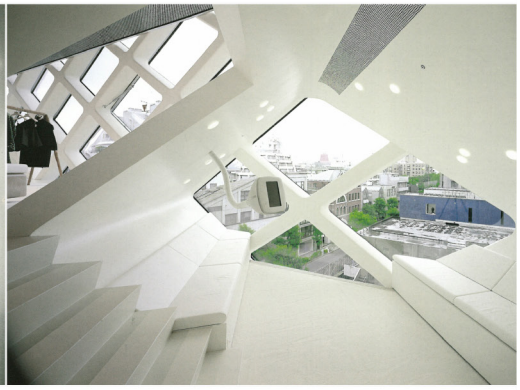


fig. 36| Espaço interior



fig. 37| Espaço interior



fig. 38| Espaço interior

abstração do *vazio*, é reforçado pelo efeito da grelha diagonal da fachada que 'estampa e veste' o objeto de personalidade, como uma peça de vestuário que nos define no espaço e na sociedade. Uma malha translúcida é meticulosamente 'bordada e costurada' a um corpo estrutural originando um sistema combinado de formas côncavas, convexas e planas que geram diferentes reflexos facetados, padrões óticos nítidos e difusos e texturas inusitadas. Os efeitos sensoriais conseguidos por meio do tratamento dos materiais, seguem uma linha de desmaterializar a tectónica do objeto. Esta condição apela ao sentido da visão e aproxima-se do universo da moda na forma como este experiencia o objeto, temporalmente, tal como um exclusivo '*outfit*' é revelado, requerendo um entendimento global do corpo e do espaço.

A arquitetura e a moda são, então, encaradas como um exercício mental para entender a sociedade e pressagiar um futuro, atualizando as ideias de cada um num contato permanente com a arte, o cinema e o design.[137] De acordo com Franca Sozzani em relação à Prada,*"é por isso que os seus desfiles parecem sempre despoletar debates."*[138] Um exemplo pertinente são as mensagens *"Remove all excess information", "Expand luxury of simplicity",* e *"Nowadays, there is a more diffuse elite*", inscritas em t-shirts brancas vendidas nas lojas Prada.[139]

Esta possibilidade de fazer disparar no observador infinitas perceções está na linha da polissemia do objeto artístico, de tal modo, que a obra se revê como matéria escultórica ao assemelhar-se a uma espécie de diamante, mais lapidado do que construído. Uma alusão que prima pela inovação de um desenho não conformista, pela sua capacidade de 'tropeçar' numa hipótese de erro e converter o objeto em algo verdadeiramente elevado e sublime.

A heterodoxia do pensamento artístico é, de facto, algo aliciante para uma arquitetura que se quer fenomenológica, uma disciplina cuja corrente é não ter corrente, mas movimentos, vertentes, fenómenos hipostasiados em projetos. E se, desde cedo, a arquitetura se vinculou ao rigor, à geometria e até à matemática, e as artes plásticas/performativas ao espaço mais libertário e, consequentemente, mais aberto a interdisciplinaridades, a partir do enquadramento biográfico da obra, esta postura reverte-se radicalmente. A obra passa a adquirir uma linguística e significados que a

137 | PARACCHINI, Gian Luigi, *The Prada life,* op. cit., p. 112.
138 | Ibidem, p. 100.
139 | Ibidem, p. 95.



fig. 39| Corte transversal



fig. 40| Maqueta Louis Vuitton Tokyo

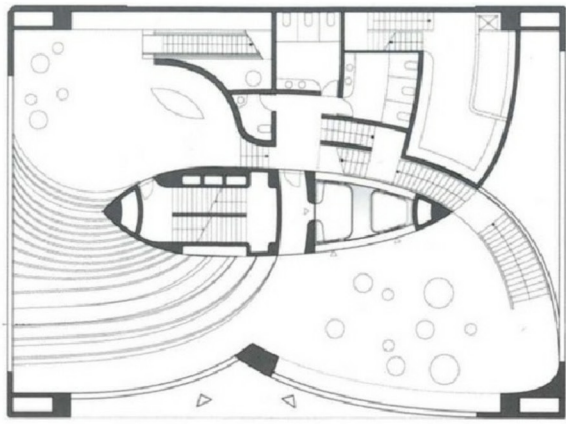


fig. 41| Planta piso 1

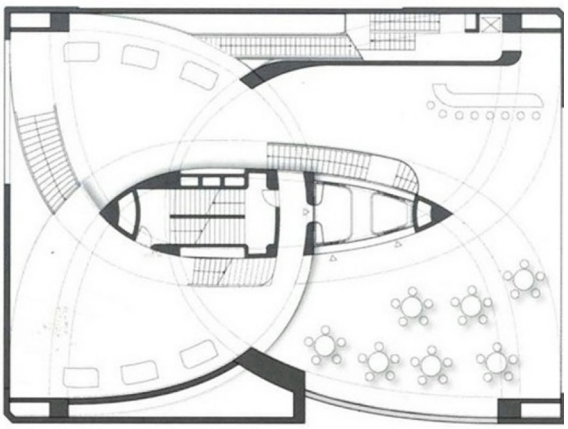


fig. 42| Planta piso 0

convertem num fator de distinção social para quem dela usufrui, resultando simultaneamente, numa partilha de valores estéticos, onde a excentricidade do desenho facilmente aparece associada a uma performance singular e de autor.

Em oposição à atitude pós-moderna, as obras e, especificamente, a manipulação exterior dos volumes de Herzog & de Meuron, são mais gestuais do que simbólicos. Uma vez que Robert Venturi fazia uso da figura representativa intacta, esta dupla utiliza-a como material evitando o símbolo por este ser a superação da matéria. Pela ausência da narrativa figurativa, a superfície apresenta-se como um plano claro onde tudo ocorre ao nível da consciência.
A ambiguidade entre o banal (vulgar) e o excecional (invulgar) é novamente retratada no trabalho desta dupla, determinando o aspeto provocativo da obra arquitetónica enfatizando o conceito de perceção espacial e, finalmente, elevando-a a uma discussão fenomenológica.
A sua produção pode ser comparável aos "*specific objects*"[140] de Donald Judd. Num percurso minimalista, inspirado em vocabulários visuais que se baseiam na simplicidade e austeridade formal, em formas geométricas precisas e no uso da repetição, o artista procura criar uma arte despersonalizada onde as propriedades físicas – espaço, escala e material – são explorados como fenómenos de interesse entre si ao invés de metáforas da experiência humana.
Por sua vez, a prática de trabalho do **UNStudio** decorre de uma sinergia multidisciplinar, caraterizada pelo desenvolvimento de projetos a partir de conceitos organizacionais (diagramas espaciais e formais) subordinados a uma hierarquia temporal, e a uma investigação sistematizada de modelos, ambos marcados por uma postura pragmática.

"É verdade que nos referimos à indústria da moda como uma referência para a linguagem arquitetónica, mas não apenas à moda por si só. Referimo-nos a uma série de diferentes áreas do design, ou mesmo à música, arte e literatura. Sempre acreditei que é essencial para o nosso trabalho tentarmos investigar os princípios básicos com os quais estamos a trabalhar como arquitetos."[141]

---

140 | Apesar das obras de Donald Judd serem tri-dimensionais, o autor recusava chamar-lhes esculturas, referindo-se a elas como specific objects. O artista procurava alcançar na sua obra um foco de interesse no próprio objeto criado, realçando a sua experiência física e fenomenológica. Pretendia uma autonomia e clareza para o objeto, bem como para o espaço por ele definido, considerando o espaço real como a última fronteira da Arte Moderna.
141 | FURTADO, Gonçalo, AGUIAR, Diogo, *"A geometria complexa em UNStudio", in ARQ'A*



fig. 43| Fachada Louis Vuitton Tokyo



fig. 44| Efeito luz/sombra



fig. 45| Espaço de entrada



fig. 46| Espaço interior

A parceria com a **Louis Vuitton** no Japão (2006), faz uso da atual experimentação do UNStudio com o *design models*[142], que inclui a investigação do potencial de vários experimentos anteriores e o modo como estes podem ser prorrogados. Esta análise consta como uma estratégia que se expande num esquema global de uma estrutura unitária, segundo uma interpretação tridimensional complexa. As características do modelo afetam o desenho de todo o edifício mediante um processo totalmente inclusivo, num diálogo análogo entre a infraestrutura, a configuração física do espaço e a consequente experiência sensorial da obra. A modelação tática do objeto é concebida através do recurso a ferramentas digitais que o transformam num *suporte inteligente*.

Ao mesmo tempo que inspira o espectador a celebrar as qualidades que compõem a essência da Louis Vuitton, os seus produtos, a sua história e o seu futuro, o paradigma digital impõe à obra uma nova estética que cria ambientes expeditos com inúmeras possibilidades de variação espacial, contrariando os modelos cartesianos. Assim, os elementos programáticos permitem desafiar as qualidades materiais e formais do objeto, conquistando novas estruturas tridimensionais mais intuitivas.

"As an architect I am interested in dressing the future. Like a fashion designer, but on a much larger scale, I am helping the world figure out how it will look tomorrow."[143]

Ben van Berkel e Caroline Boss, nesta e noutras obras, não pretendem abordar uma arquitetura assente na ideia clássica de celebrar a criação de uma 'obra-prima' singular. Influenciados pela arte e o artista, aprenderam que o processo de projeto passava por produzir e pensar de uma forma serial, atentando para os aspetos coincidentes entre projetos e expandi-los a novas construções. Deste modo, fazem uso de um olhar retrospetivo das qualidades de determinadas obras, para descobrirem que partilham um conjunto de ideias, soluções e qualidades conceptuais e formais que, quando combinadas, podem potencialmente produzir um trabalho de

(#70), Lisboa: Futurmagazine – Soc. Editora Lda, 2009, p. 72.

142 | *Design Models* é uma monografia produzida pelo UNStudio onde são definidos os princípios dos seus 'design models' - cinco métodos conceptuais que servem de ponto de partida para todos os seus projetos.

143 | BERKEL, Ben, http://lab-au.com/mediaruimte/digital_territories/projects/cybernetic/Galleria-Department Store_UNStudio.html?KeepThis=true&TB_iframe=true&height=600&width=800.

referência. Em vez de isolarem cada projeto, adotam este entendimento referente e esta mesma abordagem, tal como acontece na música e na arte de Ígor Stravinski e Andy Warhol, respetivamente. Dois artistas cuja própria produção alude à natureza serial do objeto (serigrafia), bem como à produção de arranjos serialistas (minimal repetitivo), em todas as suas potenciais referências, leituras e efeitos.

Contudo, assumem uma postura crítica quando "*a Arquitetura está sujeita a muitas restrições, as técnicas de hoje não reconhecem a maior parte dessas limitações e, em vez disso, apresentam uma ideia de um design semi-automático resultado da interação de uma seleção arbitrária de parâmetros (nem sempre apropriados), frequentemente levando a resultados amorfos, académicos que não são traduzíveis para construções factíveis.*"[144]

Como consequência, a arquitetura torna-se num jogo paramétrico e perde qualquer perspetiva de uma solução arquitetónica plena, incitando a uma esquizofrenia formal:

"Laboratórios de arquitetura/design em todo o mundo cospem um fluxo interminável de composições incipientes, sob a forma de fios de espaguete curvos, bolhas impenetráveis e, como um último recurso, as formas das dunas resultantes da metamorfose das bolhas de volta para o espaguete. Não faz diferença se o objeto de estudo de desenho paramétrico é um museu, uma escola, uma estação ferroviária, ou uma residência privada (...)"[145].

Os modelos digitais não devem ser compreendidos como algo indiferente aos processos de criação da arquitetura, mas antes, um instrumento que possibilita distintas estruturas cognitivas dentro do próprio processo de conceção arquitetónica. Ao estabelecer novos sistemas de acesso e articulação do conhecimento, o modelo digital reivindica vários novos desafios e possibilidades antes ignorados, além de estabelecer outros limites epistemológicos. Trata-se de reconhecer (mas não de limitar) as regras do instrumento utilizado, uma vez que as necessidades da arquitetura tendem a extrapolar tais limites.

144 | BERKEL, Ben, *Un Studio: Design Models - Architecture, Urbanism, Infrastructure,* New York: Rizzoli, 2006, p. 10.
145 | Ibidem, p. 14.

Assim sendo, e como resposta à interrogação colocada anteriormente por Rem Koolhaas, o denominador comum destes três autores recai sobre a procura de temas de improbabilidade que se constituem como matéria formal e processual de trabalho, num sistema de resposta a um imaginário frenético e pulsante, catalisador de hábitos sociais e culturais.

Reinventam registos que primam pelo contraste como forma de sedução e destaque numa esfera de múltiplas referências, optando pelo *vazio* em detrimento do *cheio, movimento* vs *estático*, *leveza* vs *robustez*, *exceção* vs *repetição*, *silêncio* vs *ruído*, *digital* vs *analógico*, potenciando novos instrumentos como forma de resposta aos enigmas atuais.



fig. 47| Isay Weinfeld



fig. 48| Aparador



fig. 49| Berço



fig. 50| Bar



fig. 51|Sofá

"The well-rounded architect"[146]

Isay Weinfeld nasceu na cidade de São Paulo em 1952, no seio de uma família judaica. Formou-se pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 1975, onde, posteriormente, lecionou a cadeira de 'Teoria da Arquitetura' e 'Expressão Cinética' na Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Álvares Penteado.

Com escritório estabelecido em São Paulo, no bairro artístico da cidade, Vila Madalena, exerce a sua atividade profissional há quatro décadas e, atualmente, é considerado um dos mais experientes e influentes arquitetos contemporâneos brasileiros pela pluralidade do seu trabalho e prémios atribuídos.

Os princípios conceptuais e formais da sua arquitetura funcional e minimalista, sustentam-se na procura de elementos que extrapolam os limites da disciplina, absorvendo premissas formais das mais variadas áreas artísticas.[147] Mais do que uma educação formal, Isay Weinfeld reconhece que o processo criativo deve vincular-se a um aglomerado de experiências e influências vindas de fontes mais ou menos diretas, *"Arquitetura não é só arquitetura"*[148]. Deste modo, o perfil do seu percurso é marcado por uma visão pluridisciplinar associada a noções de outras artes – cinema[149], design[150], música e artes plásticas - que atribuem uma polivalência funcional ao desenho do espaço, tal como a arquitetura de Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron e UNStudio. Pela escolha destas referências, o autor monta um discurso arquitetónico num gesto análogo a uma narrativa cinematográfica, extrapolando as potencialidades e os limites da imagem, sobrepondo e justapondo enquadramentos disciplinados por noções e conceitos performativos na composição de cada cenário.

---

146 | BARRENECHE, Raul A., *Isay Weinfeld*, São Paulo: Bei, 2012, p. 6.

147 | É frequente a exibição de filmes/documentários (ou trechos) no seu próprio escritório e em conferências que organiza. Por exemplo, sobre o lendário fotógrafo Julius Shulman, ou a icónica comédia Tempo de diversão do cineasta francês Jacques Tati, idolatrada por Isay Weinfeld pela visão estética de uma Paris futurista.

148 | BARRENECHE, Raul A., *Isay Weinfeld*, op. cit., p. 4.

149 | O fascínio pelo cinema resultou, ao longo do seu percurso, no exercício de 14 curta-metragens e uma longa-metragem, Fogo e Paixão (1988), a qual escreveu e dirigiu com o seu contemporâneo Marcio Kogan, atualmente detentor do atelier *StudioMK27* em São Paulo.

150 | Isay Weinfeld desenhou desde mobiliário e objetos de uso doméstico, a espaços/instalações para exposições (São Paulo Fashion Week e Bienal das Artes de São Paulo) e cenografias em ambientes performativos.



fig. 52| Livraria da Vila Shopping Cidade Jardim, SP



fig. 53| Croqui da fachada



fig. 54| Restaurante Forneria, RJ



fig. 55| Restaurante Forneria Pátio Higienópolis, SP

"He frames an interior in the manner of a theater proscenium and certainly in the way he choreographs movement through a building like a film director, considering how you enter, pass from one space into another, and discover visual surprises along the way."[151]

A *materialidade* das suas composições é outra característica representativa da individualidade de cada obra. Coloca os materiais ao serviço da ideia como um aplicativo de sucesso do *lifestyle* contemporâneo, que se traduz na expressão física e na identidade do espaço. Através da associação de diferentes tons, expressões e texturas, remete à *autenticidade e luxo,* tal como Rem Koolhaas, onde define *luxo* como noção de conforto e adequada apropriação do espaço ao usuário, cumprindo-se pelo despertar de estímulos sensoriais e reações coletivas.

"O luxo na arquitetura não é diferente do luxo na vida. Luxo é ter em sua casa aquilo que te deixa feliz.
Luxo são os espaços que te levam a respirar profundamente, a se espantar, a pensar, estranhar, se emocionar... (...)"[152]

Numa cidade como São Paulo, atópica e generalista, Isay Weinfeld procura reverter uma paradoxal repetição de cenários e experiências de comprometedor conteúdo ou significado arquitetónico. O que começou por ser uma encomenda para uma única filial da *Livraria da Vila* e para o primeiro restaurante *Forneria,* evoluiu para várias unidades, todas criadas pelo autor, mantendo elementos-chave das originais. Contudo, não se tratam de soluções repetitivas, em série, pois cada espaço é único com configurações singulares. Discute-se sempre um novo desafio criativo, novos lugares e formas que mesclam ideias adaptadas à particularidade de cada programa sem uma imagem pré-concebida: *"Não gosto de repetir a mesma coisa, gosto de projetar algo uma vez e depois partir para outra. (...) só me interessa trabalhar em vários projetos para a mesma marca na medida em que me vejo em condições, dentro de um conceito estabelecido, de propor algo novo e fresco, garantindo a singularidade de cada projeto."*[153]

151| BARRENECHE, Raul A., *Isay Weinfeld,* op. cit., p. 6.
152 | WEINFELD, Isay, *"Aquilo que nos deixa felizes*", http://www.isayweinfeld.com/textos
153 | BARRENECHE, Raul A., *Isay Weinfeld* , op. cit., p. 5.



fig. 56| Galeria Luisa Strina

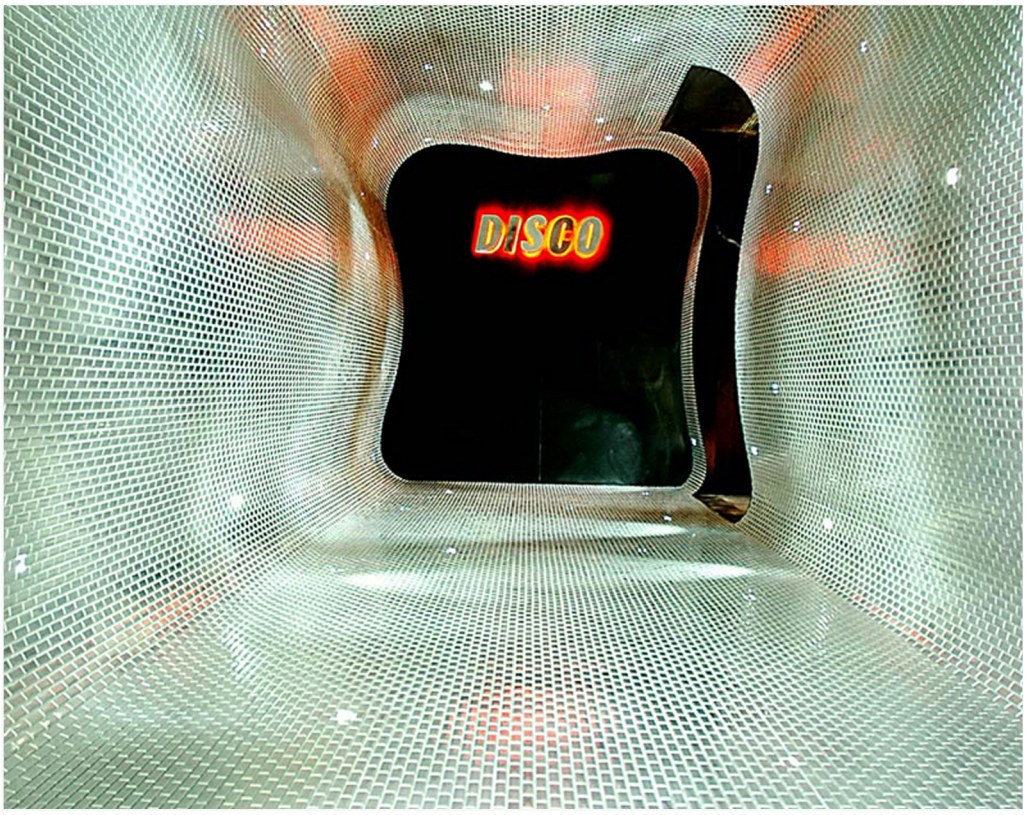


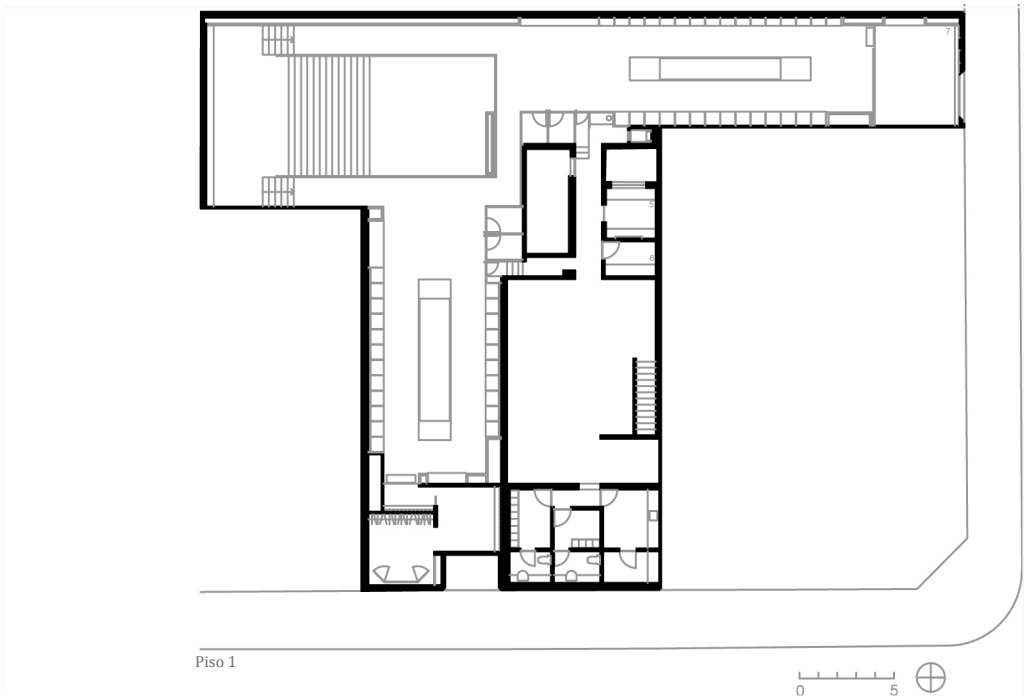
fig. 57| Disco Club

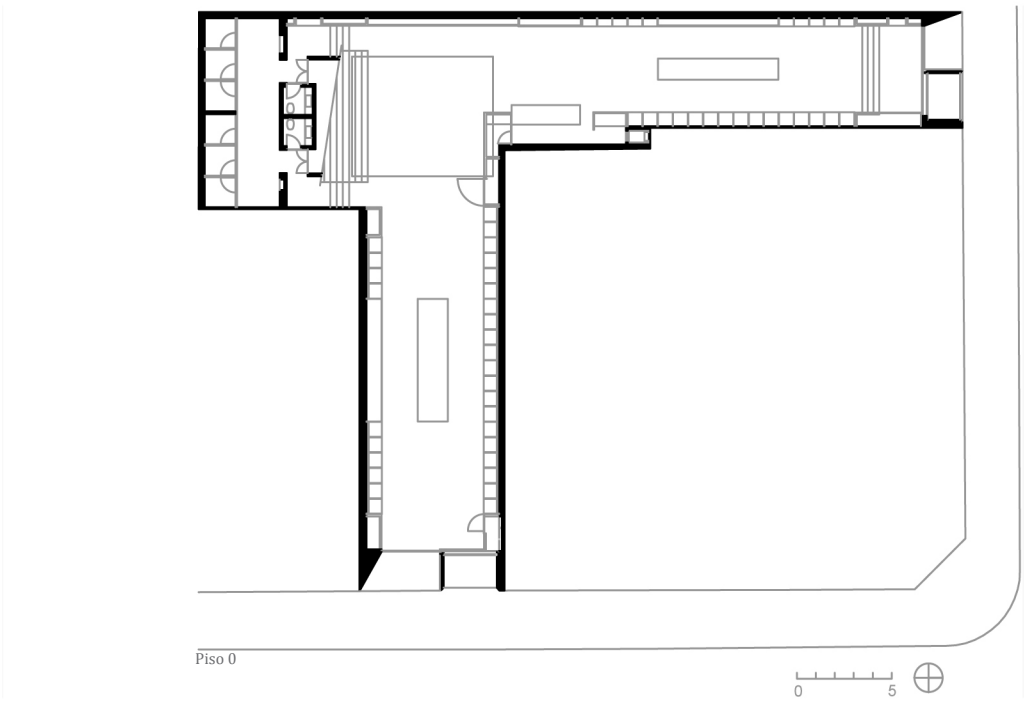
Do mesmo modo que Rem Koolhaas, o autor refere-se à ideia de *concept store* como uma espécie de contentor excecional, que evoca situações que libertam o espaço da sua condição exclusiva de consumo, atribuindo-lhe novos valores espaciais, culturais e sociais.

A *Galeria Luisa Strina* (2001) e a discoteca *Disco Club* (2000), ambas em São Paulo, são duas das suas obras que transportam noções de desenho discutidas por Robert Venturi, Rem Koolhaas e Herzog & de Meuron. Da primeira retém-se a leitura depurada do volume, uma superfície texturada inteiramente negra, que se sublinha do contexto, afirmando uma posição claramente objetual e um discurso que remete para as noções da Arte Abstrata. A qualidade dramática da obra e a alienação ao contexto tornam-na singular e autoral; Da segunda evidencia-se o acesso à discoteca que concentra o *performativo* no tema do *percurso*. O acesso à sala principal é feito por intermédio de um dispositivo cénico, um 'túnel', de superfícies sinuosas e espelhadas que projetam sombras e reflexos que transportam o usuário para um invólucro que absorve os referentes espaciais – noção de profundidade, diluição dos planos horizontais com os verticais. Contudo, há duas obras que se destacam pelos temas que transportam na transmissão de uma imagem e na comunicação de uma mensagem, o espaço da *Forum SP* e a *Livraria da Vila*.

O projeto para a *concept store* da ***Forum SP***[154] (2000), em São Paulo, localiza-se na rua Oscar Freire[155], sob encomenda do designer brasileiro Tufi Duek. Para o desenho da proposta, Isay Weinfeld adota os conceitos de moda da própria marca, *"o espírito das roupas"*[156], associada à noção *lifestyle* – roupa que traduz um modo de estar na vida: urbanidade que remete para referências e/ou preferências específicas - incorporando temas brasileiros como a *Bossa-Nova*, o *Cinema Novo*[157] e a paisagem do Rio de Janeiro. A linguagem depurada e minimalista do espaço sofreu influência

154 | O projeto foi premiado, em 2000, pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP).
155 | Situada numa região nobre de São Paulo, esta rua reúne um conjunto de opulentas concept stores dedicadas a celebrar a história e os produtos de cada marca, nacionais e internacionais, numa panóplia de estilos, criatividade e tecnologia. Dos exemplares mais célebres constam a concept store da Citroen, da Havaianas (da autoria de Isay Weinfeld), da Adidas, da Riachuelo, entre outras.
156 | Memória descritiva do projeto do espaço da Forum, cedida pelo atelier Isay Weinfeld.
157 | Cinema Novo é um movimento cinematográfico brasileiro, inspirado pelo Neorrealismo italiano e pela *'Nouvelle Vague'* francesa. O filme *Rio, 40 graus* (1955), é considerado a obra inspiradora do Cinema Novo, que através do movimento estético e cultural, pretendia mostrar a realidade brasileira.







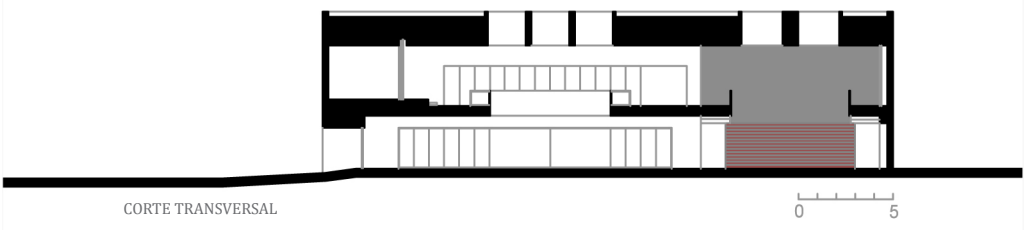


fig. 58|Plantas Forum SP fig. 59| Cortes Forum SP

dos referentes conceptuais dos projetos de John Pawson[158] para a Calvin Klein, propondo um regresso à simplicidade e, em parte, à estética do ideal Modernista.

Por conseguinte, a proposta autonomiza-se em forma de 'L' e ocupa a totalidade do lote (1.144m^2), promovendo o tema do *atravessamento* como uma estratégia geral de desenho, tal como nos projetos para a Prada, onde Rem Koolhaas convoca a cidade para o interior do espaço. Esta opção de projeto estabelece um percurso a partir de dois braços autónomos associados a dois acessos independentes dedicados ao universo masculino e feminino. A partir do acesso, o espetador é convidado a iniciar um percurso temático pontuado por negativos de iluminação zenital que acentuam a horizontalidade do plano superior, e projetam efeitos luz/sombra nas superfícies brancas e depuradas. Esta condição espacial desperta uma atmosfera cénica no trajeto e uma teatralidade inusitada ao espaço e aos produtos da marca. O uso de planos neutros resulta numa atitude semelhante à de uma galeria de arte, pondo em destaque as peças (roupas) como se de obras de arte se tratassem.

Da interseção dos dois longos braços, e não sendo imediatamente visível, um núcleo performativo surge como um *dispositivo cénico* - uma escadaria monumental e uma cafetaria – e, tal como o dispositivo de Rem Koolhaas, *the wave*, associa-se a uma área de anfiteatro. A escadaria é revestida por ladrilhos vermelhos de vidro que resultam num contraste cromático em relação aos planos horizontais e verticais, inteiramente neutros. No topo desta, uma extensa parede de taipa[159] sobressai aludindo às casas do interior do Brasil, o mobiliário sólido que pontua os espaços associa-se aos elementos naturais nativos, e os tecidos ao vestuário típico do nordeste brasileiro. Deste modo, o interior torna-se numa espécie de contentor que recebe vários elementos alusivos ao *ADN* da paisagem brasileira, com tons e texturas de materiais tipicamente tradicionais. Degraus de aço inoxidável, em ambos os extremos da cafetaria, conduzem a um piso superior, um espaço destinado a vendas personalizadas, *outfits* feitos por medida, tal como os espaços temáticos da Prada e da Louis Vuitton.

158 | O significado da obra de John Pawson tornou-se num referente determinante no processo criativo de Isay Weinfeld para a conceção do projeto.
159 | Técnica construtiva de origem vernacular composta por argila e cascalho, típica das construções do nordeste do Brasil.



fig. 60|Espaço interior



fig. 61|Dispositivo cénico - escadaria

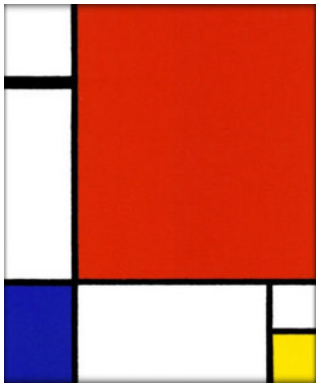
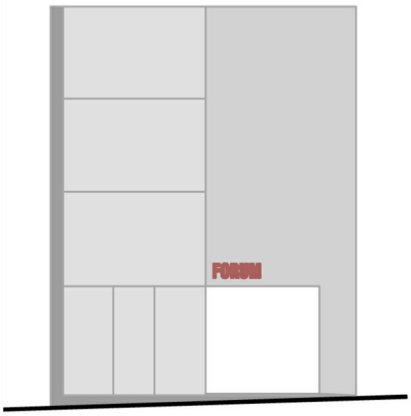


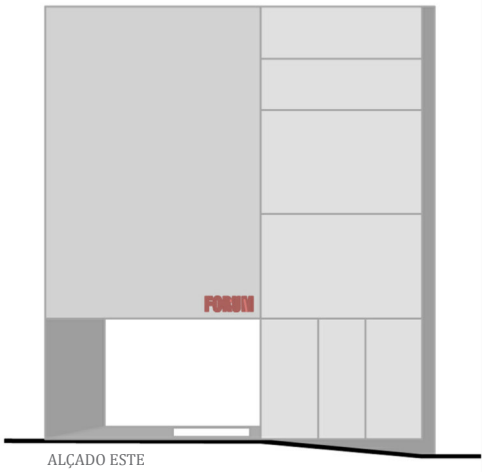
fig. 62|Piet Mondrian
Composition red, yellow and blue



fig. 63|Fachada Forum SP



ALÇADO NORTE



ALÇADO ESTE

fig. 64|Alçados Forum SP

No exterior, um volume abstrato ressalta do perfil da rua, modelada por grandes 'ecrãs' de vidro. A obra reconhece-se, assim, como um invólucro anónimo, neutro, no meio de tantos estímulos cromáticos e figurativos, e estabelece propositadamente uma rutura com o contexto, tal como se verifica na *Galeria Luisa Strina*: *"Luxo é poder mudar seus planos a qualquer momento; É ser independente, avulso, livre. É dizer não, é dizer sim, é dizer talvez, sempre que se queira."*

A tridimensionalidade do conjunto é assegurada pelos muros de antecâmara que estabelecem os seus limites, pela fachada recuada e pelos planos oblíquos que desenham o espaço da entrada, conferindo aos elementos perenes que compõem o alçado, a ideia de movimento. O acesso ao interior introduz uma outra narrativa, o desenho de um vazio composto por planos oblíquos que concorrem para um único ponto de fuga, o interior. Complementarmente, um extenso plano cego, branco, de quartzo texturado, enquadra a entrada rematando-a na composição do desenho. O espaço de montra surge associado a um pano de vidro contínuo, estreito e comprido, que acentua a verticalidade do alçado, pautado por linhas horizontais a distâncias desiguais criando a ilusão de um ritmo infinito.

No seu conjunto, os elementos do alçado ditam uma composição em tensão, onde cada unidade tem uma identidade própria. A criação de oposições e contrastes, resultantes do elementarismo da linha, do espaço e da cor, em formas geométricas regulares claramente diferenciadas, produz um conjunto assimétrico que pode ser associado ao traçado rigoroso, depurado e em tensão de uma composição neoplasticista. Por sua vez, o racionalismo e funcionalismo que lhe são intrínsecos, aliados à forma geométrica definida, transparece uma atitude que ressalta as premissas inerentes à experimentação do Movimento Moderno.

Como parte de uma estratégia de expansão inovadora, pela variação dos elementos do conjunto e técnicas experimentais utilizadas, a noção de *exclusividade* está tão presente em Isay Weinfeld como em Rem Koolhaas ou Herzog & de Meuron, ainda que as respetivas obras assentem em referentes bem distintos. A obra torna-se num laboratório *sensorial* a cada espaço que o espectador conquista, estimulando uma outra perspetiva de consumo que redefine novos padrões sociais.



fig. 65|Croqui Livraria da Vila

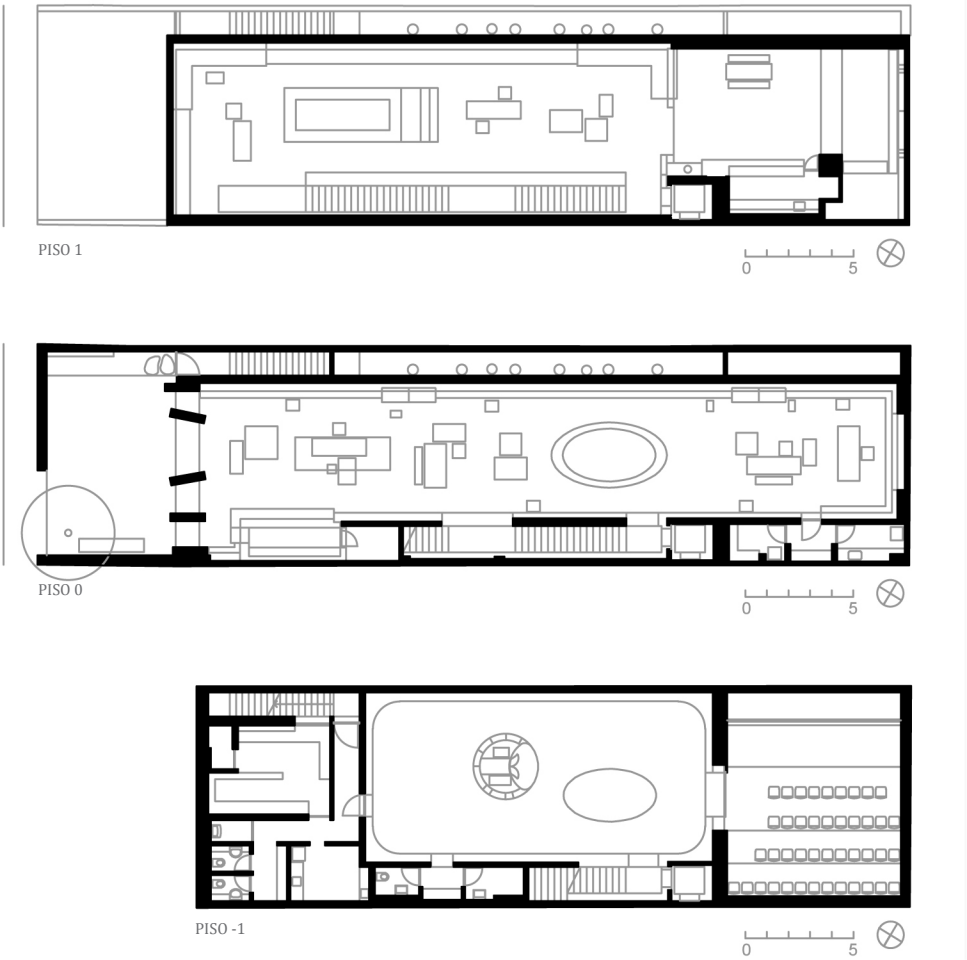


fig. 66|Plantas Livraria da Vila

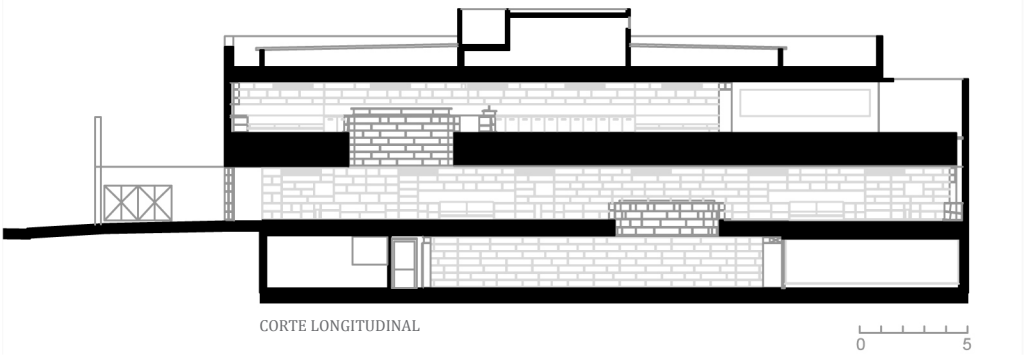


fig. 67|Corte Livraria da Vila

Com uma história de quase vinte anos, a ***Livraria da Vila*** é um marco de referência na cidade de São Paulo e, Isay Weinfeld, é desafiado para projetar a *concept store* da marca em 2006, na Alameda Lorena. A encomenda do projeto requeria a criação de um espaço que refletisse a ideia de que uma livraria não se destina apenas a uma área comercial, mas também um ponto de encontro, um alvo para a divulgação de cultura, um estímulo ao convívio e, sobretudo, um convite à leitura.

Desta forma, a proposta (790m^2) parte da reabilitação de um edifício existente confinado a um lote estreito e reduzido. A meta do projeto destina-se ao *cliente-leitor,* que procura algo específico ou simplesmente cruza o olhar entre prateleiras cuidadosamente desarrumadas, em busca de emoções antigas ou novos horizontes. O menor e mais importante elemento de uma livraria, *o livro*, torna-se para Isay Weinfeld no tema de desenho de toda a composição formal da obra, remetendo ao conforto e à informalidade do lar.

O espaço interior, amplo e extenso, desenha-se a partir de uma estante contínua, 1.280m^2 lineares de prateleiras que moldam cheios e vazios e proporcionam uma sensação de quase privacidade, entre pés-direitos reduzidos, iluminação indireta, tons escuros e mezaninos que espreitam novos espaços. Erguem-se infinitamente sobre paredes brancas que depressa se cromatizam pelas lombadas coloridas que pontuam cada fresta de espaço, dividindo e delimitando os diversos ambientes temáticos da livraria.
A inclusão de um novo piso (cave) em relação ao edifício existente, torna-se necessária para a criação de uma área didática destinada às atividades infantis. Uma secção que contrasta com os restantes espaços, onde as estantes são brancas e o ambiente depurado e arejado, para receber as cores das publicações que despertam os estímulos sensitivos dos mais pequenos. Ainda no mesmo piso, um dispositivo polivalente sobressai, um auditório para conferências, exibições digitais e performances variadas. Esta interação entre a atividade lúdica e cultural, mediante a presença de dispositivos que encarnam noções de outras artes a favor da polivalência funcional, é novamente um tema de trabalho para Isay Weinfeld, assim como para Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, ou o UNStudio.
O piso térreo, por onde se estabelece o acesso à livraria, apresenta-se como um *open space* dedicado à leitura de interesses gerais, um vazio extenso

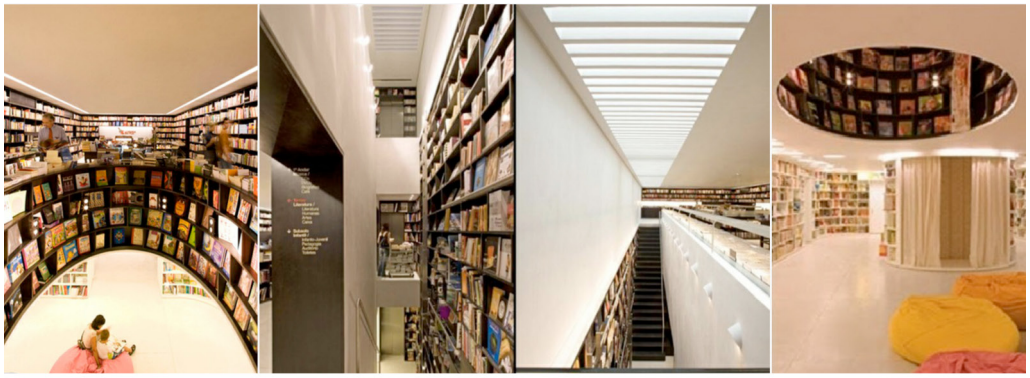


fig. 68|Espaços interiores



fig. 69|Fachada Livraria da Vila

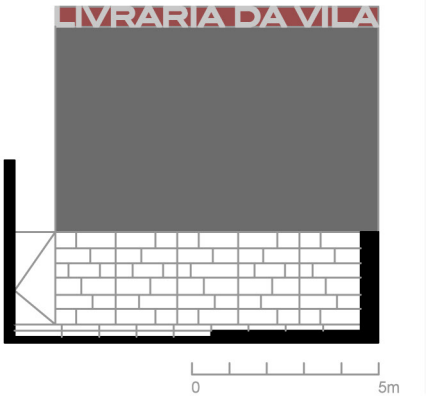


fig. 70|Alçado Livraria da Vila



fig. 71|Acesso ao interior



fig. 72|Objeto figurativo |estantes pivotantes

que reflete um espaço sereno inspirado nas bibliotecas de Alvar Aalto[160]. Uma vez mais, o *percurso* é determinante nesta composição, onde o usuário se sente o elemento-chave conduzido pela sobreposição de estantes que delimitam um trajeto.
O último piso, abriga uma área dedicada à música com o apoio de uma cafetaria e um espaço exterior, de dimensões reduzidas, que prolonga o interior. Assim, fundem-se novamente os limites entre a Arquitetura e a Arte (música e literatura), num equilíbrio natural e facilmente apreendido pelo utilizador.

No exterior, o acesso à livraria expressa o caráter figurativo do volume, apresentando-se como um grande vão horizontal que rasga de ponta a ponta a superfície sólida de betão. Numa composição sequencial de portas/estantes pivotantes, com caixilhos de aço e frentes de vidro, um dispositivo que alude ao folhear das páginas de um livro, entusiasma o espectador a inteirar-se do seu conteúdo (interior do espaço). Num recurso à metáfora e à ironia, representa o vazio da entrada como um acesso pela própria estante que, para quem o experiencia, apresenta-se como um mecanismo de distanciamento da realidade, tal como o *pato*[161] de Robert Venturi - uma caixa simples com signos aplicados. Durante o dia, esta abertura permite uma continuidade física e visual entre a reduzida praça exterior e o interior. Durante a noite, apenas se perceciona uma montra de livros em caixas de vidro, uma inspiração nos *bouquinistres* parisienses – comerciantes nas margens do rio Sena que vendem livros usados expostos em caixas de madeira com tampos móveis de vidro. Na sequência, um grande plano opaco em placas pré-moldadas de betão prolonga-se desde o topo do vão até ao topo do edifício, encimado pelo logotipo da marca, 'LIVRARIA DA VILA', equiparável ao grafismo de Robert Venturi nos *outdoors* que usava para catalogar as fachadas de alguns dos seus projetos.

Deste modo, Isay Weinfeld, na composição de cada obra, admite mais do que um código linguístico que expressa valores atuais e, por vezes, contraditórios. Assim como Robert Venturi, mescla *"el 'bajo' código comercial con el 'alto' arquitectónico, de modo que la imagen comercial de uno de sus edifícios tiende a subvertir su lectura como un 'alto' valor arquitectónico."*[162]

160 | Biblioteca Viipuri (1933-1935), Vyborg, Rússica, e a Biblioteca de Rovaniemi (1961-1968), Estocolmo, Finlândia.
161 | Edifício em forma de pato cujo seu conteúdo se destina à venda de produtos de caça.
162 | GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura; La arquitectura con relación a la*



fig. 73|Muti Randolph



fig. 74|Cenário MTV

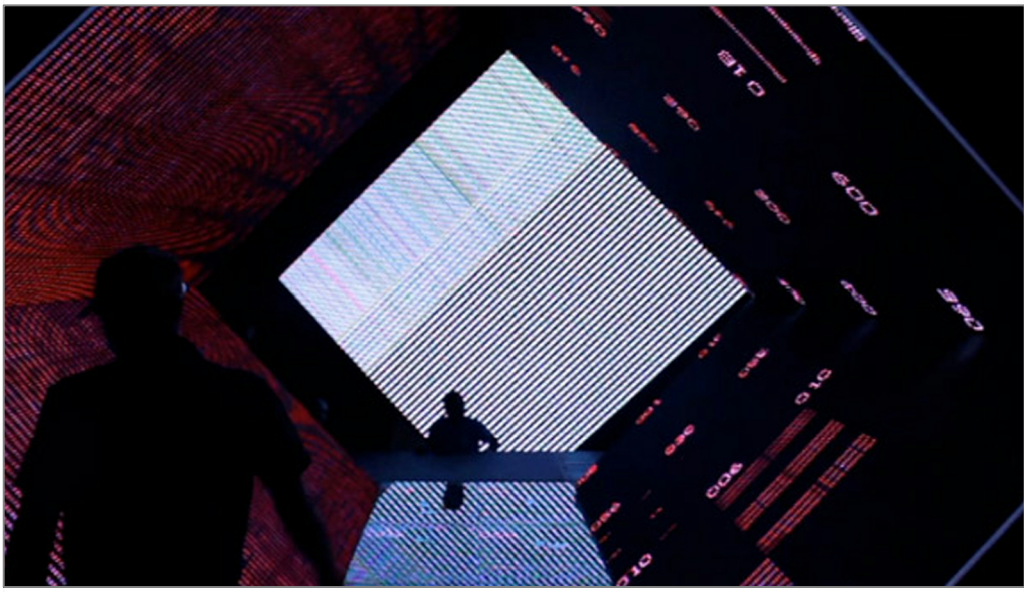


fig. 75|Cenário MTV

"The digital performer"[163]

Muti Randolph nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1970 e formou-se na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Na década de 1990 iniciou a sua atividade profissional, desenvolvendo um percurso ligado à arquitetura e ao design de comunicação visual e industrial, tornando-se pioneiro em arte computacional, animação e ilustração 3D.

"Meus primeiros desenhos eletrónicos foram feitos nos anos 1970, num jogo de Atari chamado Surround. Nele, desenhava pixels enormes, de 1 bit, com o joystick. A tela inteira devia ter 60 x 40 pixels, mas era suficiente. Afinal, eu estava desenhando com luz e podia errar à vontade."[164]

O primeiro trabalho que atribuiu ao autor uma grande visibilidade no panorama artístico, distingue-se na ilustração e na cenografia[165]. Mais tarde desenvolve uma parceria com a *MTV*[166] que marca o seu método de trabalho. O instrumento bidimensional com texturas gráficas, deixava de ser um cenário com um único ponto de vista, o do espetador ou da câmara, e passava a ser aceite como um espaço vivenciado. Os desenhos digitais deixavam de estar sobrepostos em camadas paralelas, e os *displays* de vídeo manipulavam todas as superfícies e os vários elementos do espaço. As formas ganhavam espessura e as curvas apoderavam-se de uma nova coordenada cartesiana, o eixo Z.

"The overload of information through electronic/digital media makes people less tolerant of sameness."[167]

---

arte, op. cit., p 45.

163 | MORENO, Shonquis, "*The sound of Light"in Frame (#78)*, Netherlands: Other edition, 2011, p. 98.

164 | RANDOLPH, Muti citado por SABATINELLI, Rodrigo, "*Punk Rock tecnológico", Luz & Cena (#147)*, Brasil: Editora música e tecnologia, 2011, p. 19.

165 | Desenha a capa do álbum *Os cães ladram mas a caravana não pára*, Planet Hemp, e o cenário para o respetivo concerto da banda. Usou elementos gráficos da capa e extensas impressões para o cenário, ainda em 2.5D, dispostas em camadas sobrepostas que se movimentavam nas telas cénicas criando um efeito tridimensional no conjunto da cena musical.

166 | Desenvolve uns estúdios para a MTV inspirados no projeto que desenvolveu para o Club U-Turn (1999) no Rio de Janeiro – um espaço com apropriação numa estética psicadélica.

167 | RANDOLPH, Muti citado por MORENO, Shonquis,"*The sound of Light", Frame (#78),* Netherlands: Other edition, 2011, p. 96.

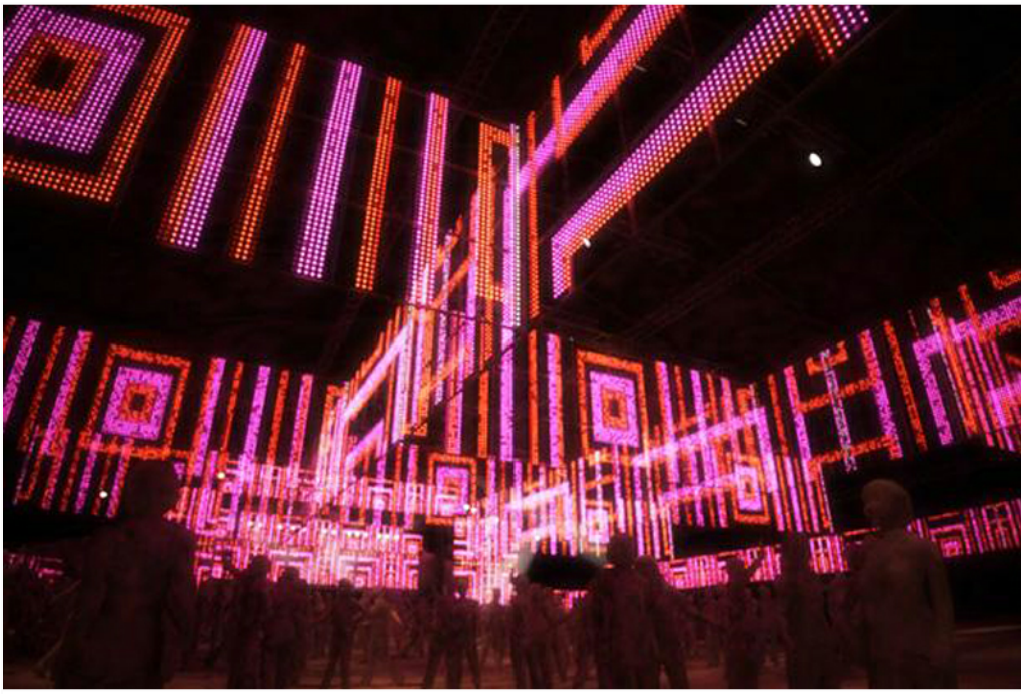


fig. 76|Festival Coachella, Califórnia



fig. 77|Festival Coachella, Califórnia

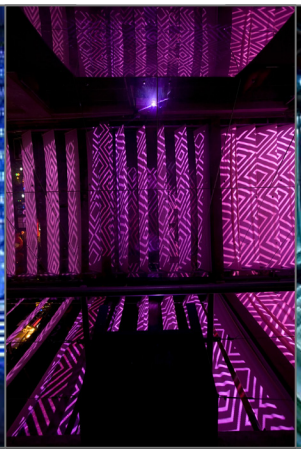


fig. 78|69 Club, RJ



fig. 79|69 Club, RJ

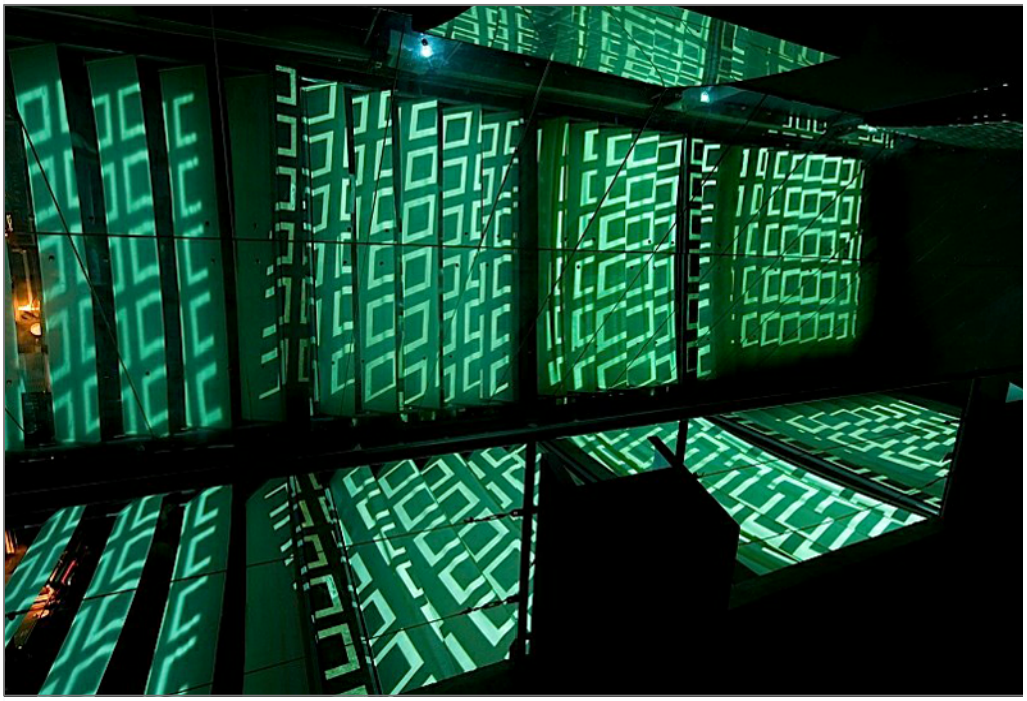


fig. 80|69 Club, RJ

Especialista em técnicas de *low-tech* e *high-tech*, revela um novo olhar sobre as necessidades do homem traduzido pela ferramenta das artes visuais, o computador. Deste modo, transforma experimentações tridimensionais virtuais em espaços reais, através da junção de materiais gráficos e conceptuais da arte aplicados ao design e à arquitetura, tal como a filosofia de trabalho do UNStudio.

Inspirado em referências que esgotam os conceitos de Eero Saarinen, Verner Panton e Dan Flavin, o autor desenvolve temas de trabalho que criam distorções físicas e moldam os espaços de uma arquitetura experimental, manuseada pelos artifícios da imagem e da luz. A *repetição* - através de um único elemento ou grupo de elementos relacionados gera um único espaço - e a *mutabilidade* das formas, constituem-se como temas preponderantes para o desenho do espaço, por intermédio de aplicativos digitais, modulações ou cenografias inusitadas; a *ousadia*, tanto no sentido tecnológico como estético, é outra característica latente na conceção de cada proposta, cuja produção é, por vezes, uma incógnita por atravessar universos ainda pouco explorados, uma espécie de *4D* da arquitetura; a *imersão,* por último - estímulos sensoriais vindos de todas as direções – suscita uma outra forma de interpretar o pensamento de Kevin Lynch, quando apresenta a arquitetura como uma disciplina de sentido prático e emocional: *"não somos apenas observadores deste espetáculo, mas sim uma parte ativa dele, participando com os outros num mesmo palco."*[168] Desta forma, o autor cria espaços igualmente reconhecíveis que procuram despertar instantes sensoriais e emotivos através de uma narrativa performativa: *"(...) all living beings are made of cells and, ultimately, of astonishingly elegant subatomic particles. Strung together in the right combinations, wants his 'particles' to produce fresh sensory experiences – a sort of artificial synaesthesia."*[169]

Nos desafios mais recentes, Muti Randolph explora a relação do *tempo e do espaço,* entre o *2D e o 3D*, através da música (ondas sonoras) e de projeções (ondas de luz) generativas interativas, *"increasingly complex mash-up of surface and depth, image and sound".* [170]

168 | LYNCH, Kevin, *A imagem da cidade*, Lisboa: Edições 70, 2002, p. 11.
169 | MORENO, Shonquis, *"The sound of Light", Frame (#78),* Netherlands: Other edition, 2011, p. 98.
170 | RANDOLPH, Muti citado por MORENO, Shonquis,*"The sound of Light", Frame (#78),* Netherlands: Other edition, 2011, p. 96.

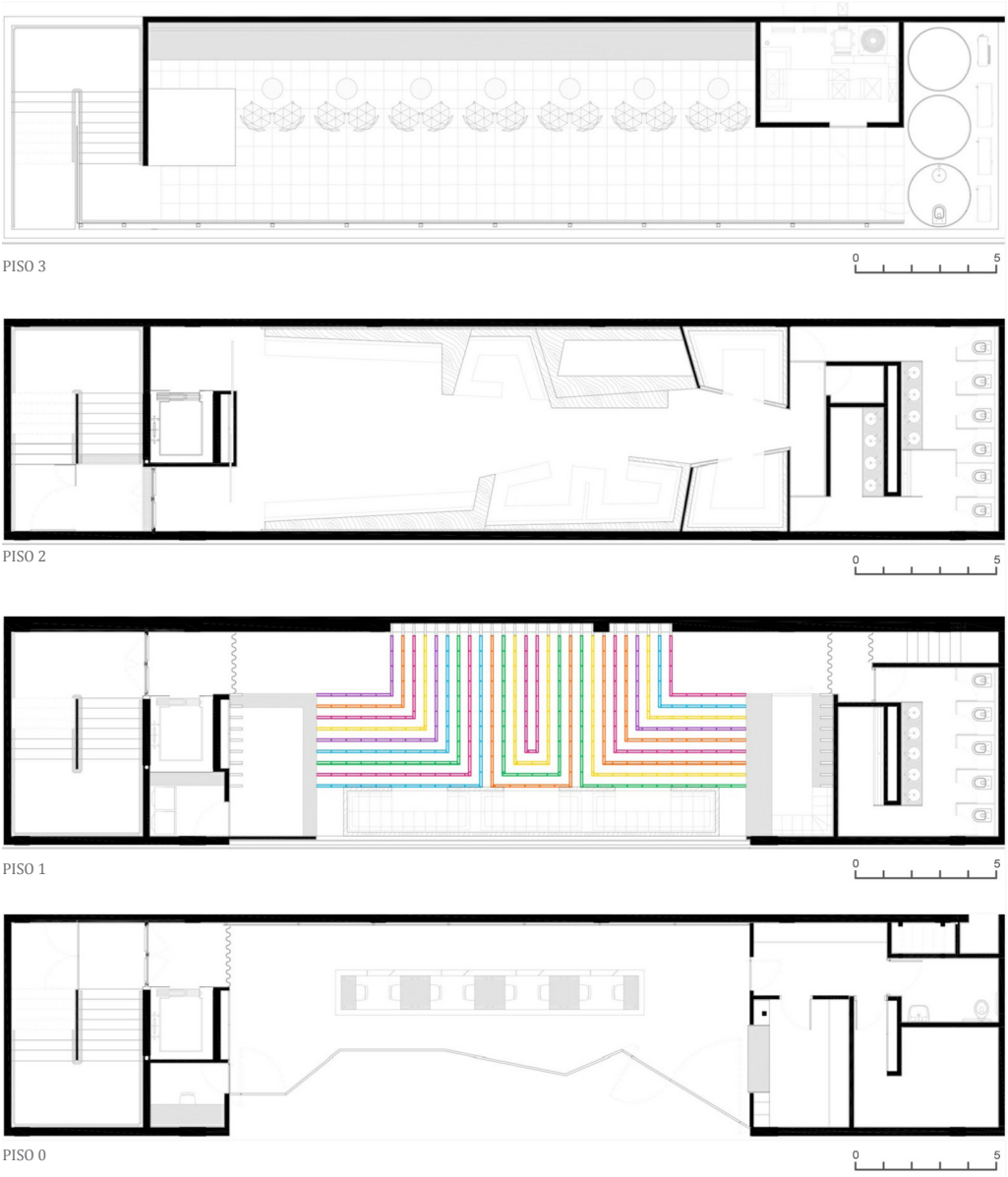


fig. 81|Plantas D-Edge Club

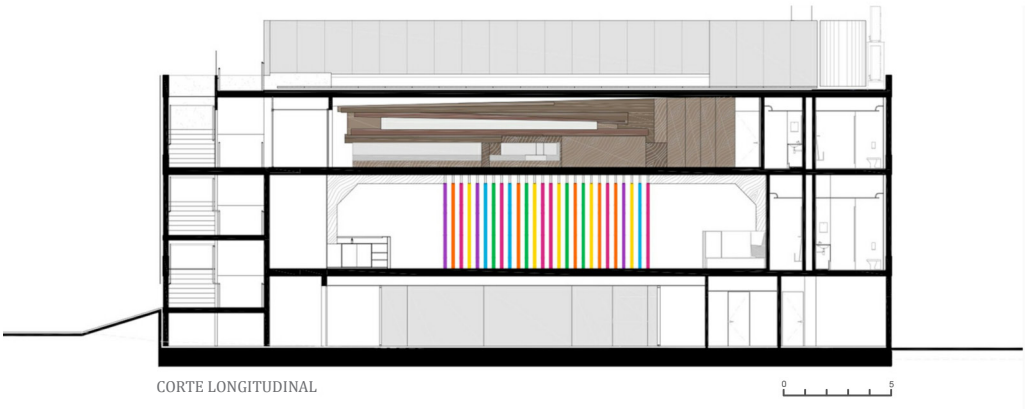


fig. 82|Corte D-Edge Club

"O que estava acontecendo de novo e fascinante era a música eletrónica para dançar, o house, o techno de Chicago e Detroit, principalmente. Comecei, então, a frequentar festas underground nessa época e durante toda a década seguinte. Assim se deu essa minha aproximação."[171]

Entre os projetos que desenvolveu dentro desta temática, destacam-se o pavilhão temporário *Sahara* para o *Festival Coachella* (2011), na Califórnia, resultando numa instalação reativa ao som cujo espaço é desenhado como o próprio dispositivo, constituído por vibrantes e coloridos *displays* laminados e suspensos em 600m^2 de *LED*; O projeto para o *69 Club* (2006), no Rio de Janeiro, constitui-se igualmente como um instrumento digital e sensorial, de superfícies espelhadas que refletem projeções em painéis basculantes e emitem performances diversas e novas formas no espaço, uma vez mais reativas aos estímulos sonoros. Contudo, os dois projetos mais relevantes e representativos das qualidades digitais e experimentais do seu trabalho, são o *D-Edge Club* e a *Galeria Melissa*.

"O D-Edge é minha entrada na maturidade do pensamento espacial"[172]

Inaugurada em 2003, o ***D-Edge Club***, localizado no bairro da Barra Funda, tornou-se num espaço clássico da música eletrónica da cidade de São Paulo, e uma das discotecas mais conceituados a nível mundial[173]. Em 2010, pela afluência constante de interessados em desfrutar dos *sets* de alguns dos melhores artistas da cena musical contemporânea, submete-se a um novo projeto que amplia e restrutura por completo o caráter do espaço.

Originalmente, o atelier franco-brasileiro *Triptyque*[174] dividiu 250m^2 em apenas dois espaços, uma única pista de dança e um bar. A nova proposta, respeitando o formato da marca e a necessidade de otimizar a capacidade do espaço, opta por uma solução que implicava a apropriação do terreno contíguo, um lote estreito e comprido, resultando num edifício de 650m^2 justaposto à proposta existente. Os dois volumes, a caixa preta original

171 | RANDOLPH, Muti citado por SABATINELLI, Rodrigo "*Punk Rock tecnológico", Luz & Cena (#147),* Brasil: Editora música e tecnologia, 2011, p. 20.
172 | Ibidem, p. 22.
173 | Em 2004 a revista Wallpaper coloca o D-Edge Club entre os cinco melhores espaços de música do mundo e com melhor iluminação; em 2007 a revista britânica Dj Mag destaca-o em 21º lugar no Top 50 das melhores discotecas do mundo; em 2010, a Cool Awards elege-a pela 6ª vez consecutiva como o melhor club underground, in http://www.d-edge.com.br/o-club/
174 | http://triptyqueblog.blogspot.pt/

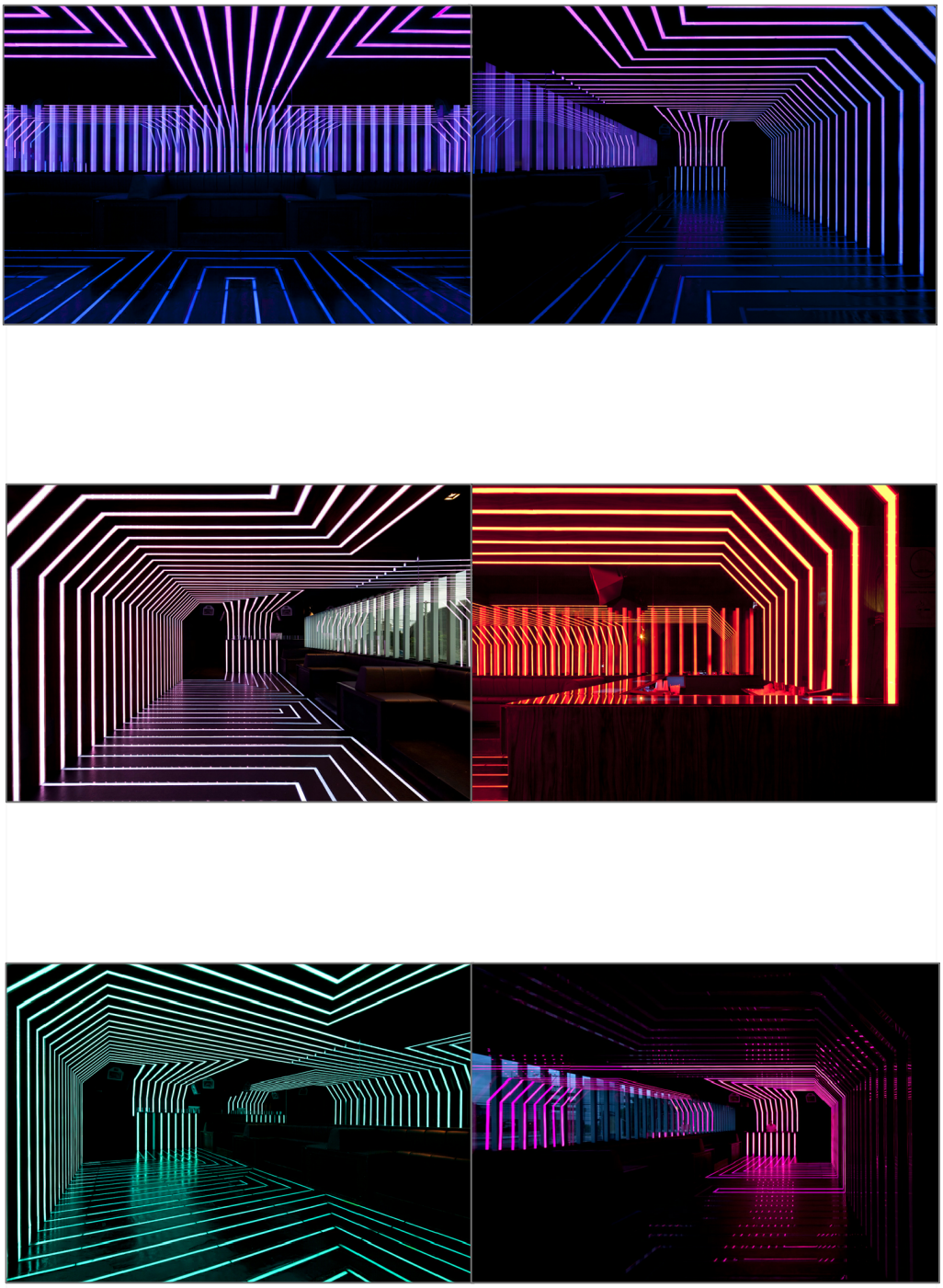


fig. 83|Pista de dança | bar - Dispositivo digital



fig. 84|Lounge

e o novo edifício, conectam-se pelo piso térreo configurando um amplo vestíbulo de entrada. A pista de dança e o *lounge* ocupam, respetivamente, o primeiro e segundo pisos, e a cobertura dá lugar a um extenso terraço que comtempla a vista sobre o Memorial da América Latina, projetado por Oscar Niemeyer. Os núcleos performativos, ao contrário do espaço da *Forum SP*, são imediatamente percecionados, ocupando a área central de cada piso. Ambos os topos destinam-se às áreas de serviço e circulação vertical.

A sinergia entre iluminação e sonoridade constituiu-se como uma premissa essencial de trabalho numa atmosfera particular, na qual a sinestesia possui um papel central. Para tal, Muti Randolph desenvolve um *software* onde o lúdico emerge da relação entre a luz e o ritmo musical, estabelecendo um mundo à parte, uma performance espacial em permanente transformação para que o utilizador se reveja como um personagem desse próprio cenário. Este dispositivo está presente no segundo piso, destinado à pista de dança, viabilizando a criação de um suporte em madeira escura que reveste todas as superfícies. Desenhada a partir de formas geométricas assimétricas, esta estrutura é instalada segundo um sistema de planos oblíquos de modo a favorecer as condições acústicas do espaço. Dela ressaltam 200 lâminas de néon, uma de cada cor primária, ligadas a 10 quilómetros de fios elétricos que constrõem todas as superfícies do espaço, paredes, piso e teto. *"É uma experiência envolvente em que o público vivencia as ondas sonoras. A arquitetura do espaço muda conforme a música".*[175] Assim, esta solução permite uma ilusão de vibração/movimento num invólucro tridimensional sobredimensionado, diluindo os planos verticais com os horizontais, provocando no usuário múltiplas viagens sensoriais que despertam no espaço uma espécie de vida própria: *"I'm interested in confusion, but without the aid of drugs."*[176]

Deste resultado torna-se evidente a linha ténue entre a Arte e a Arquitetura, em que ambas contribuem para proporcionar uma experiência real, muito além da obra contemplativa, onde mesmo o usuário que não possa ouvir, consegue ver e sentir a música.

175 | RANDOLPH, Muti, http://www.archdaily.com.br/br/01-118597/d-edge-muti-randolph-mais-marcelo-pontes-mais-zemel-mais-chalabi-arquitetos
176 | RANDOLPH, Muti citado por MORENO, Shonquis,*"The sound of Light"*, *Frame (#78),* Netherlands: Other edition, 2011, p. 94.

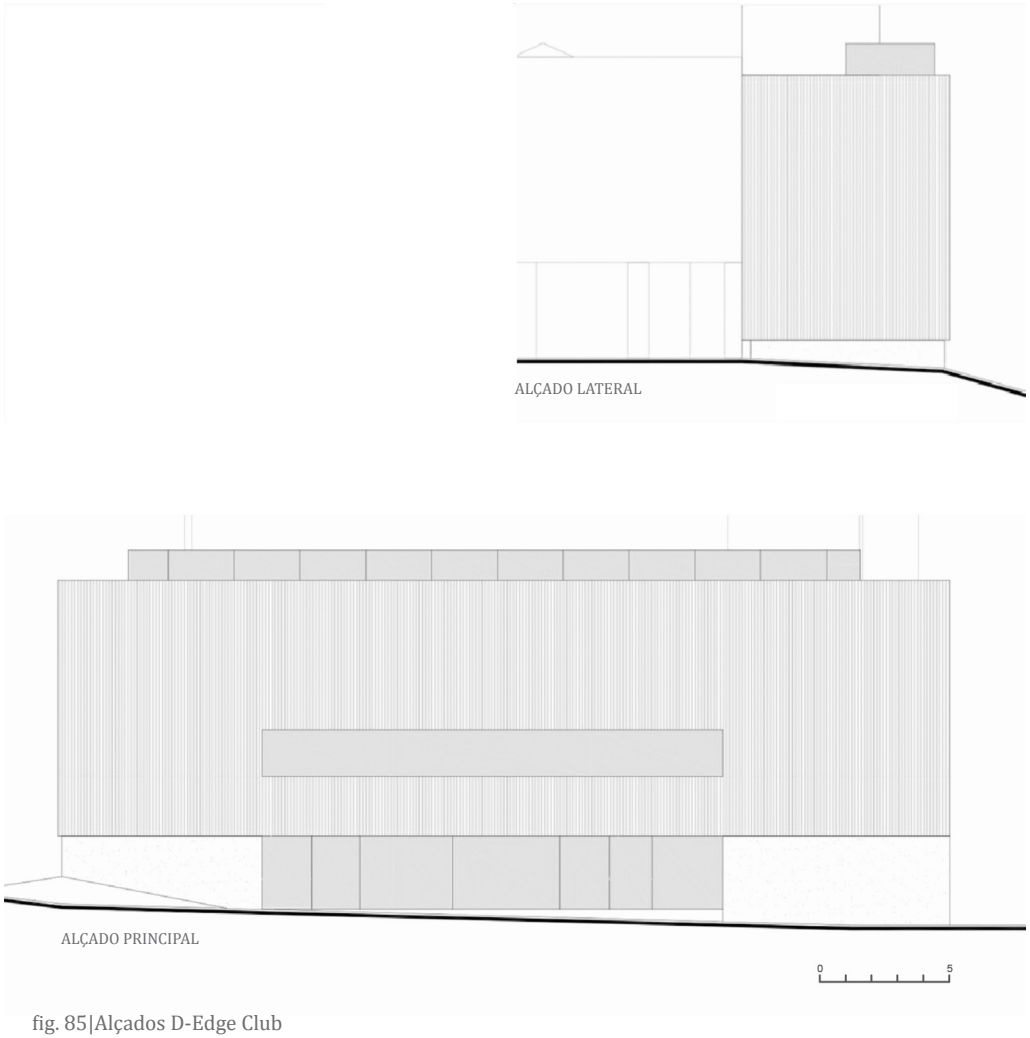


fig. 85|Alçados D-Edge Club



fig. 86|Fachada D-Edge Club

O terceiro piso, também iluminado por *LEDs*, acolhe o *lounge* num ambiente de conforto que pretende ser mais tranquilo. Dividido em pequenos ambientes de estar, o espaço é desenvolvido com raciocínio naval numa alegoria às embarcações brasileiras. *"No barco, a cada 30cm existe um corte que é diferente, tanto longitudinalmente quanto transversalmente",* [177] criando uma estrutura de peças em madeira, que incorpora fitas de néon numa geometria apurada e assimétrica, uma vez mais para favorecer as condições acústicas.

As instalações destes dois espaços, do segundo e terceiro pisos, podem ser comparadas às montagens de Dan Flavin que apenas funcionavam *in situ* e deixavam de ter qualquer significado artístico quando desligadas do contexto. O seu exercício, tal como o de Muti Randolph, torna-se válido quando confrontado com caraterísticas arquitetónicas concretas numa narrativa que se sobrepõe ao próprio espaço: *"Al formar parte de la arquitectura y de la iluminación de la galeria, tiende a enfatizar tanto la iluminación estándar del entorno de la galería, como la función del espacio la dependência de otra arte. (...) el espacio donde se encuentra el espectador se destaca y dramatiza. El efecto es al mismo tiempo constructivista y expressionista."*[178]

No exterior, uma estrutura em betão armado ergue o edifício, e a união dos dois volumes é determinada pelo revestimento da fachada em chapa metálica ondulada. O alçado principal, robusto e monolítico, é suavizado pelo recuo do piso térreo que lhe confere uma fisionomia suspensa. Nele é recortado um extenso vão para o segundo piso que revela ao exterior o jogo de luzes interno, de diferentes tonalidades, tornando a fachada num elemento igualmente conversível e ajustado ao compasso da música. O alçado resulta, do mesmo modo, como um dispositivo interativo e, tal como nos projetos de Isay Weinfeld, convoca o usuário a explorar o espaço interior.

As diversas apropriações do espaço colocam, de facto, a tecnologia ao serviço da estética pelo interesse absoluto da conquista de novas formas de o habitar, representando uma realidade (re)interpretada pelo consequente *progresso social*: *"in which explanation and meaning were unified in the totality of comprehension. It is the perogative of art to register and express logically inexplicable relationships, links and bonds that cannot be quantified."*

177 | ZEMEL, Paula, in http://www.archdaily.com.br/br/01-118597/d-edge-muti-randolph-mais-marcelo-pontes-mais-zemel-mais-chalabi-arquitetos.
178 | GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura; La arquitectura con relación a la arte*, op. cit., p 9-10.

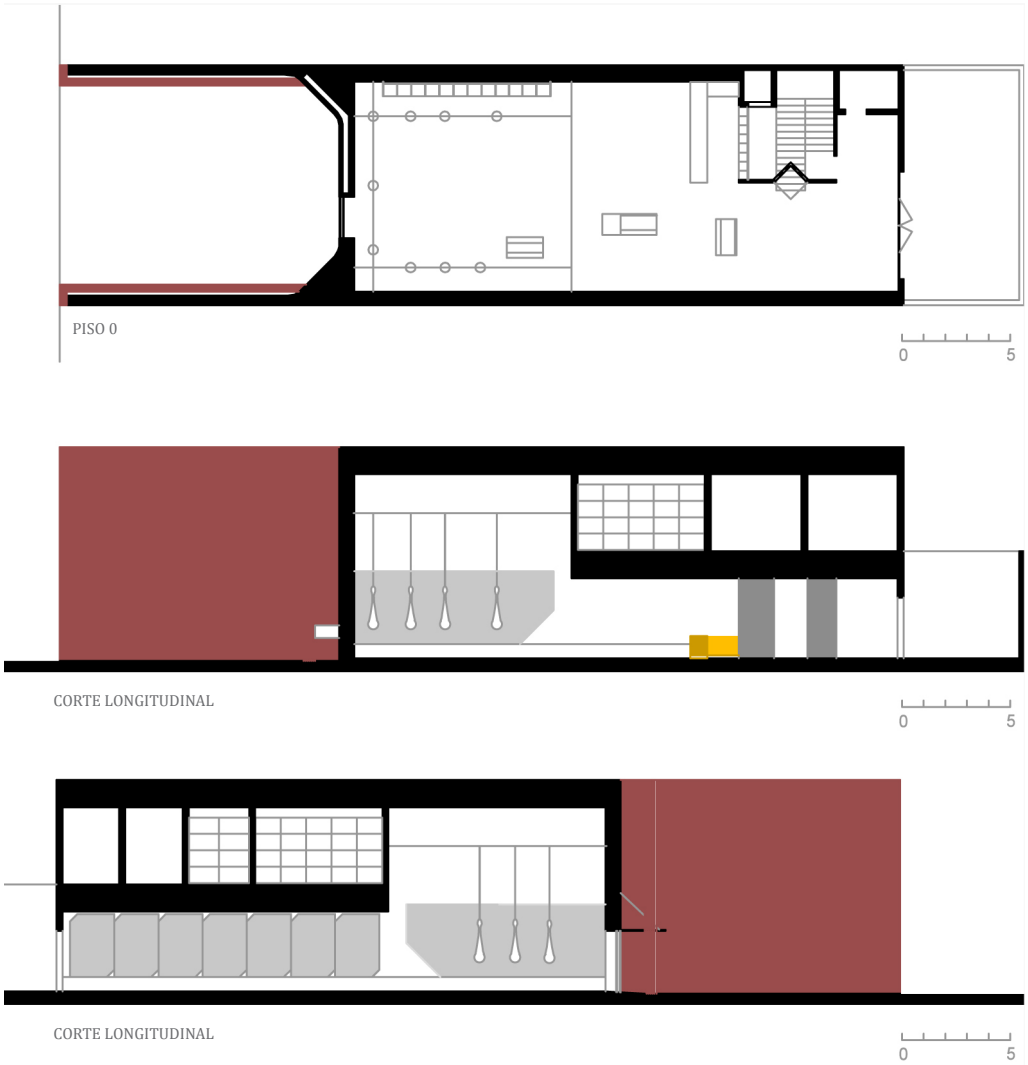


fig. 87|Planta Galeria Melissa

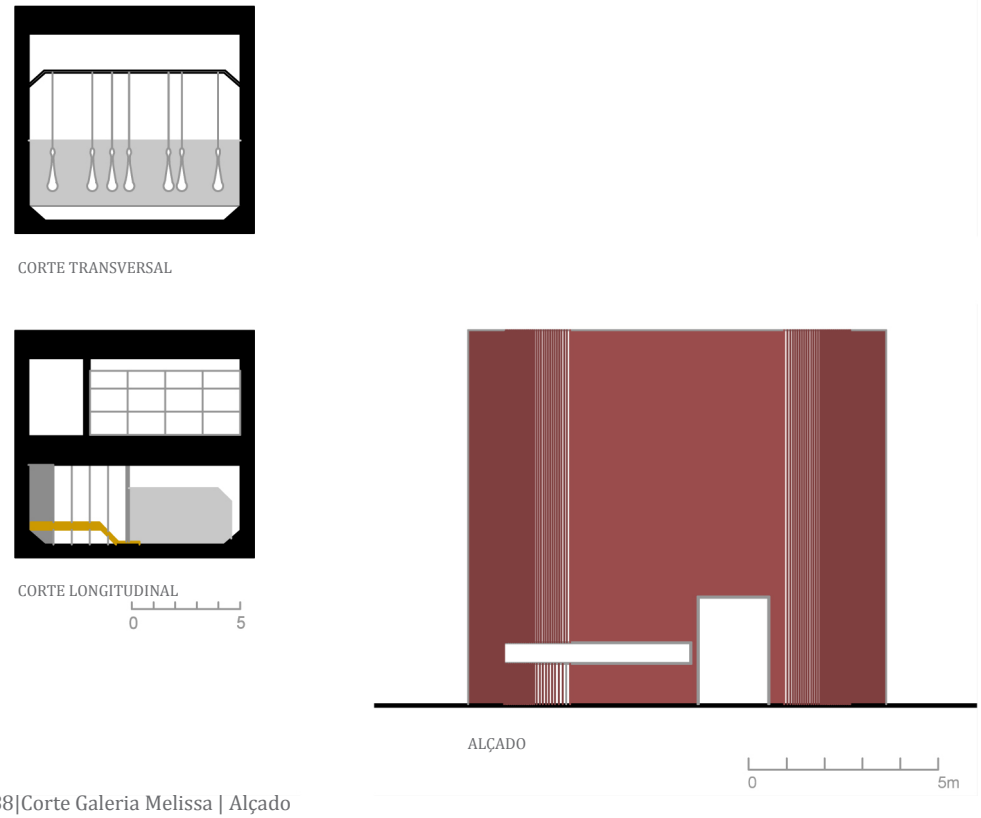


fig. 88|Corte Galeria Melissa | Alçado

A marca *Melissa* foi fundada em 1979, quando as sandálias usadas pelos pescadores da Riviera Francesa se revelaram uma inspiração para criar sapatos femininos feitos de plástico, com o objetivo de ser uma alternativa ao comum. Para além do material arrojado, num ato insólito, notabilizou-se pela experiência sensorial de despertar o olfato no característico aroma que remete aos frutos exóticos brasileiros. Um marco importante na trajetória do sucesso da marca foi a cooperação com Muti Randolph na conceção da sua primeira *concept store*, a ***Galeria Melissa*** (2005) na rua Oscar Freire, em São Paulo.

Uma das características do contemporâneo é a velocidade da informação, o *prazo de validade* dos bens de consumo que expira rapidamente pelas novas imagens e novos valores. De tal forma, este novo espaço exigia mais uma estratégia de marketing do que uma mensagem comercial, firmando a Melissa como um produto de design que coloca a tecnologia ao serviço das emoções humanas. Assim, o autor concebe um espaço de 445m^2 que explora ao limite a *arquitetura como um suporte e instrumento de comunicação*, associado ao *"plastic dreams"*[179] e à atmosfera lúdica da marca, a partir de linguagens reconhecíveis e identitárias de um determinado *status* social. A adoção desta estratégia ultrapassa os conceitos formais da arquitetura, onde a função do edifício se funde com o seu sentido (mensagem supra-função) numa narrativa que traduz o próprio uso do edifício.

"Vejo como uma oportunidade de criar arte no contexto do dia a dia das pessoas. Acho que a arte não deve ser confinada a museus, galerias ou casas de colecionadores. Acredito que a arte deve estar presente em tudo."[180]

O vínculo do espaço com o tempo e a relação entre o 2D o 3D, são noções que o autor transporta para este projeto. A partir de duas áreas principais (exterior e interior), o espaço estabelece um diálogo inusitado com a cidade e participa dela configurando o próprio alçado – um espaço em forma de 'U' onde todas os planos (verticais e horizontais) são apropriados para livres manifestações artísticas, originando uma galeria de arte a céu aberto que também estabelece o próprio acesso ao interior do espaço.

179 | http://www.melissa.com.br/
180 | RANDOLF, Muti, in http://movimentohotspot.com/noticias/diversifique-esse-e-o-conselho-de-muti-randolph/

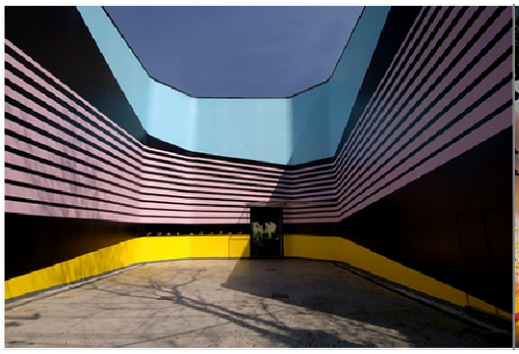


fig. 89|Fachada Muti Randolph



fig. 90|Fachada Julie Verhoeven



fig. 91|Fachada Lovefoxxx



fig. 92|Fachada irmãos Campana



fig. 93|Fachada Casa Darwin - Zaha Hadid



fig. 94|Fachada Cibelle Cavalli



fig. 95|Fachada Nation

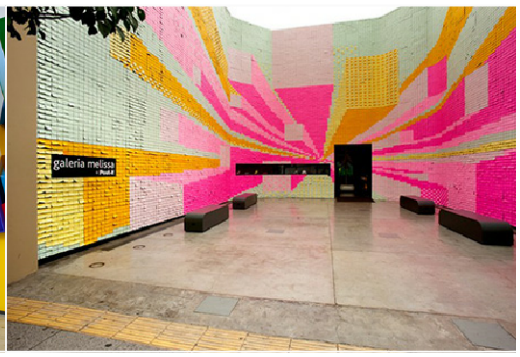


fig. 96|Fachada Casa Darwin, 3M e Coala - Post It

A ideia do *lifestyle* é novamente convocada a partir de linguagens reconhecíveis e identitárias de um determinado *status* social, e pelas referências à cultura urbana e aos temas de cada coleção.
A cada quatro meses artistas específicos são convidados a intervir no exterior e interior, numa interatividade que permite novas 'roupagens' substituindo a arquitetura pela própria instalação, anulando-se o edifício para dar lugar a um espaço de livre expressão. Estas apropriações geram uma panóplia de intensos ritmos visuais através da cor, do grafismo e da técnica utilizada (impressões em grande formato ou outros materiais cenográficos), revestindo um *contentor anónimo,* de superfícies elementares, autónomas e aderentes, que combina moda, arte e espetáculo. Por sua vez, na ausência destas performances, o espaço perde o seu caráter de galeria de arte e apresenta-se como uma obra inacabada, pois mais do que influenciar a caracterização do edifício, estas experimentações temporárias materializam o próprio volume, conformam o alçado, o rosto do edifício.

Uma vez mais, a relação social é um dos temas em debate nesta obra, onde *"(...) el arte y la arquitectura acabaron identificándose con la primitiva noción del 'arte por el arte'(...)"*[181] – um espaço que presta um serviço ao utilizador através de um dispositivo que se reverte numa obra de arte gratuita para quem o 'consome' ou apenas para quem o contempla da rua. A obra torna-se, portanto, no índice de uma ação como intermediário entre o observador e o artista, defendendo o *"objeto de arte como uma 'estrutura de informação*."[182]

Vale, assim, interpretar o projeto de Muti Randolph como uma plataforma polifuncional comunicativa e, tal como o discurso de Robert Venturi, supera a sua função comercial representando um ponto de encontro entre o universo Pop da marca e a partilha de vocabulários análogos - "*assinatura; autoria; beleza; camuflagem; cor; corte; criação; desenho; equilíbrio; expressão; estilo; imagem; marca; moda; modelo; malha; ornamento; padrão; pele; proporção; rede; remate; tecido; tendência; textura"*[183] – com as demais performances artísticas que expressam a sua filosofia: moda, design, fotografia, artes plásticas, música e tecnologia. O espaço reconhece-se como um 'organismo vivo' capaz de demonstrar que uma viagem através dos enunciados da arte, ativa o espectador para possibilidades infinitas ao nível das sensações e da identidade, tal como acontece com os produtos da própria marca.

181 | Ibidem, p 14.
182 | GRAHAM, Dan, *Subject Matter,* Londres: Phaidon, 2001, p. 112-115.
183 | BANDEIRA, Pedro, *"Imagens da moda", Detritos (#2)*, novembro 2008.



fig. 97|Fachada Karl Lagerfeld

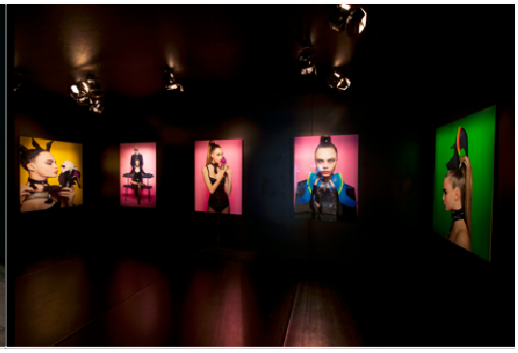


fig. 98|Interior Karl Lagerfeld



fig. 99|Fachada Muti Randolph

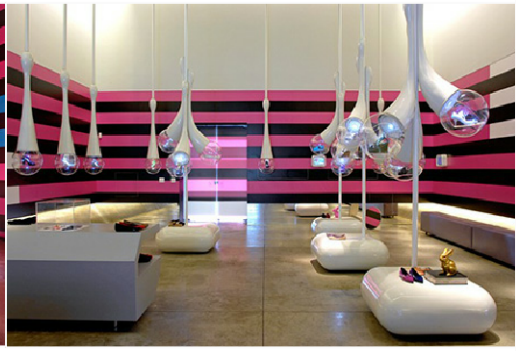


fig. 100|Interior Muti Randolph



fig. 101|Fachada Pier Balestrieri



fig. 102|Interior Pier Balestrieri



fig. 103|Fachada Eli Sudbrack



fig. 104|Interior Eli Sudbrack

Esta temática, de trabalhar a superfície do edifício, não como forma mas como múltiplos planos, marca, juntamente com a questão funcional, a procura de uma narrativa que remete às premissas da Arte Conceptual, num gesto quase imaterial, que alia a existência concreta do real a um 'novo idioma' da arquitetura, onde o processo é o próprio produto. Neste sentido, os *leitmotivs* que percorrem tanto a obra de Muti Randolph como a de Herzog & de Meuron, não transformam a sua arquitetura num movimento, mas baseiam-se num processo evolutivo de *layers* que se transformam e geram novas individualidades, numa corrente cujo princípio formal é não ter uma identidade categórica e absoluta.

"Todas as identidades são somente simuladas, produzidas como um efeito ótico, por um jogo mais profundo que o da diferença e da repetição. Queremos pensar na diferença em si mesma, assim como a relação do diferente e o diferente, independentemente das formas da representação utilizada."[184]

Como consequência, a obra conduz a uma nova exigência de tempo e espaço que, pela desmultiplicação do seu sentido, despoleta novas *"relações percetivas, psicológicas e sociais do público, entre si e deste com as imagens."*[185] Por sua vez, estas relações advém da condição *artista/técnico,* sobre a qual o autor constrói uma personalidade dividida que reconcilia entidades opostas, como Le Corbusier e Salvador Dalí, isto é, o racionalismo e o irracionalismo, a aposta positiva na transformação social e a procura pela liberação subjetiva. Deste modo, a obra aporta o espectador instantâneo da realidade e o espaço ganha uma polissemia de sentidos e caminhos em aberto: *"(...) the place should also presented itself with an incomplete character may be in some sense iluminating, given that it is subject to the continual changes of existence."*[186]

184 | DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição,* Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 15.
185 | GINTZ, Claude, *"Beyond the looking glass", Art in America (#5)*, 1994, p. 87.
186 | NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architecture: presence, language, place,* Milão: Skira, 2000, p.11.

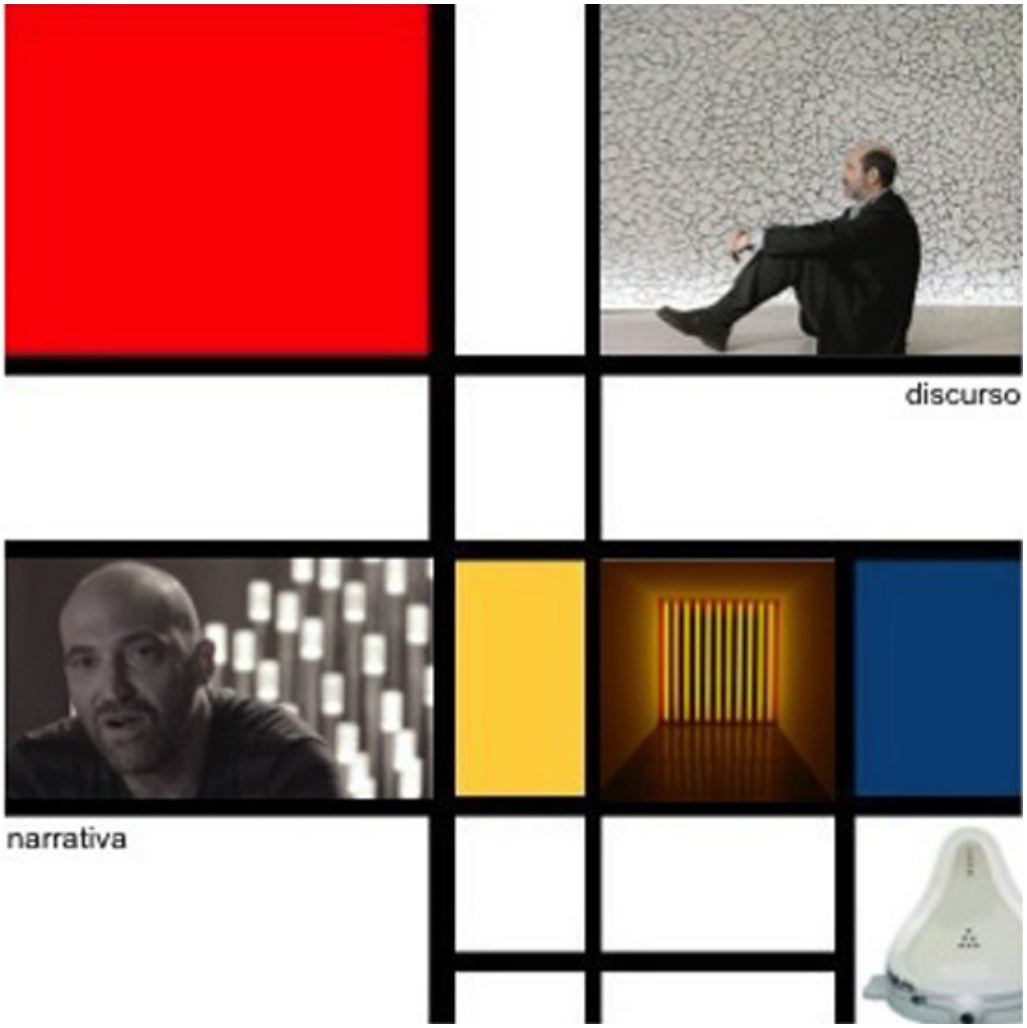


fig. 105|O discurso de Isay Weinfeld e a narrativa de Muti Randolph

Como se verificou nos casos de estudo das obras de Isay Weinfeld e de Muti Randolph, ambos navegam entre o comum da vivência urbana para acrescentar o *performativo* e o *digital* na modulação dos espaços, apoderando-se da imagem como instante percetivo na base do processo criativo e construtivo. A identidade da sua arquitetura está precisamente nesta fenomenologia percetiva, na tentativa de tornar o objeto arquitetónico em algo polissémico e original, capaz de manipular o universo da emoção e dos sentidos.

A influência direta dos temas da arte na arquitetura destes dois autores manifesta-se, respetivamente, a dois níveis: utilizando um repertório ligado às premissas da *Arte Abstrata*, na relação formal entre a cor, a linha e a superfície para compor uma realidade 'não representacional'; e em Muti Randolph, através da apropriação do vocabulário da *Arte Conceptual,* onde o processo se torna determinante para confirmar e conformar o resultado final da obra. Assim, a singularidade e a pluralidade de experimentações sugeridas pelas noções da arte, são utilizadas de forma fenomenológica para alcançar uma arquitetura que traduz o *lifestyle* e aporta a obra para a condição de objeto artístico.

O pragmatismo de Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron e do UNStudio, conduz a arquitetura a um equivalente processo evolutivo, sem princípio nem fim, capaz de se adaptar e de se tornar material operativo na (re) interpretação dos novos valores de espaço e tempo. A adoção patente dos artefactos banais transformados em ícones, na condição particular da Prada e da Louis Vuitton, alteram a experiência física da obra e promovem a sua intensa, expressiva e agressiva visualização. Logo, ao utilizarem os códigos formais da arte como ferramenta do processo arquitetónico, (re)criam e revitalizam as categorias tradicionais da disciplina, fomentando uma nova metodologia para produzir e pensar a Arquitetura Contemporânea, onde a autenticidade da obra se distancia do conceito de unicidade e a transforma num ser plural de identidades.

Contudo, foi pelo reconhecimento da importância da tradição que Robert Venturi e Aldo Rossi encararam a obra como algo integrado na evolução da História, refletindo e influenciando a visão do passado no presente, tornando-se num elemento de referência da memória coletiva e, ao mesmo tempo, num objeto representativo de uma condição atual e contemporânea. Legitimaram um 'novo' pelas aspirações e valores da sociedade de consumo

como fonte de informação válida para o arquiteto, como matéria-prima da produção artística e um instrumento eficaz na comunicação arquitetónica.
Por sua vez, também para Rem Koolhaas a fabricação de memória e de suportes iconográficos tornou-se numa condição dominante, por registarem e manipularem as rápidas transformações da cultura popular. Através da alusão e da referência, que assumem um caráter metafórico, conquista uma autonomia em relação ao referente e evita redundar em analogias diretas. Assim, tornam-se evidentes as limitações impostas pelas premissas do discurso do Movimento Moderno, sugerindo novas diretrizes para a arquitetura através do quotidiano e da cultura de massas, como resposta aos problemas da realidade emergente que valida a narrativa Pós-Moderna.

"La tarea de la obra de arte o de arquitectura no consiste en la resolución de conflictos sociales o ideológicos en una bella obra de arte, ni en la construcción de un núveo contenedor-contenido ideológico; la obra de arte dirige la atención hacia las costuras existentes entre las diferentes representaciones ideológicas (poniendo de manifesto la variedad contradictoria de las lecturas ideológicas)."[187]
Contudo, qualquer atitude de afastar o Moderno não se traduz na rejeição dos seus valores, por outra, tenta complementá-lo para fazer avançar determinadas premissas que se revelam essenciais numa retórica que incentiva a liberdade de escolha e a ascensão social do indivíduo. De tal modo, que os avanços e recuos na História imergiram num espetáculo esquizofrénico, no qual tudo passou a ser *presente* e passível.
"Com a aldeia global e a revitalização de tantos neo-estilos competitivos, a reivindicação de cada olhar torna-se cada vez mais na fé daquilo que desejaria ser a verdade. Atingimos um ponto paradoxal com a quebra do consenso, com o fim dos estilos nacionais ou da ideologia modernista, onde qualquer estilo pode ser e é revivido. Variedade de humor e conveniência da escolha são valores novos que substituem a ortodoxia do estilo e da consistência"[188].

Consequentemente, o *progresso* e a *inovação tecnológica* fundiram o passado e o presente, o privado e o público, o popular e o erudito, os dogmas e as ideologias num todo homogeneizado, transformando conflitos reais em divergências circunstanciais. A publicidade e os *mass media* tornam-se responsáveis por arbitrarem a sucessão dos símbolos de distinção social e

187 | GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura; La arquitetura con relación a la arte* op. cit., p 56-57.
188 | JENCKS, Charles, *What is Post-modernism?*, op. cit., p.52.

de desejo, transformando a linguagem em *slogans* e a realidade em *imagens*, promovendo a obsolescência programada dos objetos, substituídos muito antes de perderem o seu valor de uso.

Por conseguinte, poder-se-á afirmar que, atualmente, a arquitetura surge como uma representação física do contexto urbano pela resposta a um tipo de programa particular, que atende ao dilema dos requisitos contemporâneos e ocupa um papel de destaque na formação ética, identitária e cognitiva do homem.

Os casos de estudo apresentados confirmam uma variação dos parâmetros específicos da arquitetura rejeitando os elementos alegóricos e figurativos da arquitetura de Robert Venturi, que se declaravam ornamentais pela justaposição e sobreposição de símbolos e signos. Assim, Isay Weinfeld e Muti Randolph enfatizam um trabalho sobre a matéria formal da arquitetura - Robert Venturi apenas a funde com as imagens e a publicidade - anunciando um abandono do discurso cenográfico a favor de uma metodologia que compreende uma narrativa artística e autoral.

À sintaxe de cada espaço criado articulam-se outras dimensões, configurando uma semântica, uma nova rede de significados experimentais: o primeiro caso de estudo, recorre à depuração dos planos e da linha para motivar representações dinâmicas no objeto a partir de uma linguagem visual abstrata; o segundo, através da analogia, faz uso dos códigos comunicativos e dispositivos simbólicos para realçar a função e materializar o espaço – *"la comunicación funciona por la proximidade"*[189]-; o terceiro, assume a perda de referentes espaciais – diluição dos planos horizontais com os verticais - pelo uso de um instrumento digital que projeta uma outra definição do espaço e dos sentidos por este assumido; o quarto, e último, vinculado a um dispositivo performativo polifuncional, funde a cenografia com a arquitetura, tornando o objeto arquitectónico no próprio suporte para qualquer experimentação artística desejada.

Deste modo, todos os casos apresentados apelam aos temas da Arte, conduzindo a uma representação que (re)interpreta a leitura do espaço arquitetónico e apela à sensibilidade do indivíduo, evidenciando o entendimento da posição do arquiteto perante uma problemática atual: *a Arquitetura como suporte para uma outra representação.*

189 | VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas,* op. cit., p. 34.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori, PAULO, Eduardo, *Um ponto cego no projeto estético de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*, São Paulo: Brasiliense, 1992.

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BARRENECHE, Raul A., *Isay Weinfeld,* São Paulo: Bei, 2012.

BARTHES, Roland, *O Sistema da Moda*, Lisboa: Edições 70, 1981.

BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de consumo*, Lisboa: Edições 70, 1995.

BENÉVOLO, Leonardo, *História da arquitetura moderna*, São Paulo: Perspectiva, 1976.

BERKEL, Ben, BOS, Caroline, *UN Studio design models*, London: Thames & Hudson, 2006.

BERKEL, Ben, *UN Studio: Design Models - Architecture, Urbanism, Infrastructure*, New York: Rizzoli, 2006.

BETSKY, Aaron, *What is OMA?: considering Rem Koolhas and the office for metropolitan architectur*e, Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

BOGÉA, M*, Cidade errante: Arquitetura em movimento,* São Paulo: FAUSP, 2006.

BROWN, Denise Scott, *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, New York: Harper & Row Publishers Inc, 1984.

CASTLE, Helen, *Art + Architecture. Architectural Design, vol. 73*, 2003.

CURTIS, William J. R., *Modern architecture since 1900*, New York: Phaidon, 2003.

COLOMINA, Beatriz, *Doble Exposición: arquitectura a través del arte ,* Madrid: Akal, 2006.

COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra ,* Barcelona: Actar, 2006.

COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media,* Massachusetts: The MIT Press, 1994.

ECO, Umberto, *Viagem na Irrealidade Quotidiana*, Lisboa: Difel, 1986.

ELIOT, T.S., *Four Quartets*, New York: Harcourt Brace and Company, 1943.

FEVERBACH, Ludwig, *Lectures on the Essence of Religion*, New York: Harper and Row, 1967.

FOSTER, Hal, *Architecture Between Spectacle And Use*, Massachusetts: Sterling And Francine Clark Art Institute, 2005.

FRANCIS, Mark, *Les années pop: 1956-1968,* Paris: Centre Georges Pompidou, 2001.

GADANHO, Pedro, *Para que serve a arquitectura?,* Porto: Dafne Editora, 2006.

GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos*, Murcia: Librería Yerba, 1997.

GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura; La arquitectura con relación a la arte*, Barcelona: editorial Gustavo Gili, 2009.

GRAHAM, Dan, *Subject Matter*, London: Phaidon, 2001.

GROPIUS, Walter, *Bauhaus: Novarquitetura,* São Paulo: Perspectiva, 1977.

HABERMAS, Jürgen, *Modernity: An unfinished project ,* Massachusetts: MIT Press, 1997.

HABERMAS, Jürgen, *O Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 2002.

HABERMAS, Jürgen, *The Theory of Communicative Action*, *vol.2 – Life world and System: a critique of functionalist reason*, Boston: Beacon Press, 1987.

JENCKS, Charles, CHANCE, Julia, *Fame and Architecture*, New York: Wiley-Academy, 2001.

JENCKS, Charles, *The iconic building*. *The power of enigma,* London: Frances Lincoln, 2006.

JENCKS, Charles, *What is Post-modernism?*, London: Academy editions, 1989.

KOOLHAAS, Rem, *Content,* London: Taschen, 2004.

KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan* , Milão: Electa, 2001.

KOOLHAAS, Rem, *Projects for Prada: part 1,* Milano: Fondazione Prada Edizioni, 2001

KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, *Small, Medium, Large, Extra-Large : Office for Metropolitan Architecture*, Rotterdam: 010 Publishers, 1998.

KOOLHAAS, Rem, Vol. 2: *"Guide to shopping: Harvard design school"*, *Projects on the city*, Köln: Taschen, 2001.

LEACH, Neil, *A Anestética da Arquitectura*, Lisboa: Antígona, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do vazio*, Lisboa: Relógio d' Água, 1989.

LYNCH, Kevin*, A imagem da cidade,* Lisboa: edições 70, 2000.

MACK, G, *Herzog & de Meuron 1997-2001: Complete Works Volume 4*, Berlin: German National Library, 2009.

MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estratégica proyectual en la obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos,* Barcelona: Actar, 2004.

MONEO, Rafael, "*The presence of ideas in built matter"*, *The young in the 21st century: A Museum by H&M*, London: Thames&Hudson.

MONTANER, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitectura da 2ª Metade do século XX,* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Josep Maria, *Modernidade superada: Arquitectura, Arte e Pensamento do Séc. XX,* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architecture: presence, language, place,* Milano: Skira, 2000.

PARACCHINI, Gian Luigi, *The Prada Life*, Milano: Baldini Castoldi editore, 2010.

PEIRCE, Charles, *Collected Papers of Charles Sanders Pierce*, Massachusetts: Belknap of Harvard university Press, 1958.

QUARONI, Ludovico, *Proyectar un edificio: ocho lecciones de arquitectura,* Madrid: Xarait, 1980.

QUINN, Bradley, *The Fashion of Architecture*, Oxford: Berg, 2003.

ROGERS, Ernesto N., *A arquitectura moderna desde a geração dos mestres*, Porto: Edições CIAM, 1960.

ROSENBERG, Harold, *The tradition of the new,* New York: Horizon Press, 1994.

ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica,* Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade,* Lisboa: Cosmos, 2001.

TOSTÕES, Ana, *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da Comissäo Executiva, Teses, Conclusões e votos do Congresso,* Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008.

URSPRUNG, Philip, *Herzog & de Meuron: Natural History*, Montreal: Qc - Canadian Centre for Architecture, 2002.

VENTURI, Robert, SCOTT, Denise B, IZENOUR, Steven, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica,* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1978.

WIGLEY, Mark, "*White Out: Fashioning the Modern"*, *Architecture: in Fashion*, New York: Princeton Architectural Press, 1994, p. 153.

WIGLEY, Mark , *White Walls, Designer Dresses*, Cambridge : MIT Press, 2001.

WOLFE, Tom, *From Bauhaus to our house*, New York: Picador, 1981.

Sites_

http://www.artinamericamagazine.com/

http://www.archdaily.com.br/

http://www.d-edge.com.br/o-club/

http://www.isayweinfeld.com/

http://labau.com/mediaruimte/digital_territories/projects/cybernetic/Galleria-DepartmentStore_UNStudio.html?KeepThis=true&TB_iframe=true&height=600&width=800

http://lensbased.net/files/Reader2012/rem+koolhaas+-+junkspace.pdf

http://www.melissa.com.br/

http://www.mutirandolph.com/

http://www.oma.eu/

http://prada-transformer.com/

http://triptyqueblog.blogspot.pt/

http://www.unstudio.com/

Revistas_

Art in America (#5), United States: Brant Publications,1994.

Architecture & Cultura (#320), Korea: A&C Publishing Co. Lda., 2008.

ARQ'A (#70), Lisboa: Futurmagazine – Soc. Editora Lda., 2009.

ARQ'A (#100), Lisboa: Futurmagazine – Soc. Editora Lda., 2012.

Casabella (# 610), Milano: Electa, 1994.

Detritos (#2), Lisboa: Novembro 2008.

DOMUS (#861), Milano: Edizione Charta, 2003.

El Croquis (#79), Madrid: El Croquis Editorial,1996.

El Croquis (#109/110), Madrid: El Croquis Editorial, 2005.

El Croquis (#129/130), Madrid: El Croquis Editorial, 2006.

El Croquis (#131/132), Madrid: El Croquis Editorial, 2006.

Frame (#78), Netherlands: Other edition, 2011.

Luz & Cena (#147), Brasil: Editora música e tecnologia, 2011.

Revista NU(#25), Coimbra: Imprensa de Coimbra, 2005.

The Fox (#2), 1975.

Fig. 1 (p. 66) | Imagem retirada do site: http://www.highsnobiety.com/2009/10/28/prada-jwp-epicenter-project/ (29/05/2014)

Fig. 2 (p. 66) | PRINCE, Richard, http://es.louisvuitton.com/front/#/esp_ES/Journeys-section/LV-y-el-Arte (29/05/2014)

Fig. 3 (p. 70) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 148

Fig. 4 (p. 70) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 149

Fig 5 (p. 70) | Imagem retirada do site: http:// http://www.freshnessmag.com/2008/09/22/prada-transformer-seoul-south-korea/ (29/05/2014)

Fig. 6 (p. 72) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 152

Fig. 7 (p. 72) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 153

Fig. 8 (p. 72) | http://archinect.com/firms/project/12183539/prada-epicenter/14868294.jpg (29/05/2014)

Fig. 9 (p. 72) | http:// http://www.oma.eu/projects/2001/prada-new-york/ (29/05/2014)

Fig. 10 (p. 72) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 157

Fig. 11 (p. 74) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 171

Fig. 12 (p. 74) | http://www.oma.eu/projects/2004/prada-los-angeles/ (29/05/2014)

Fig. 13 (p. 74) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 176

Fig. 14 (p. 74) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 176

Fig. 15 (p. 74) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 176

Fig. 16 (p. 74) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 172

Fig. 17 (p. 76) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 148

Fig. 18 (p. 76) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 185

Fig. 19 (p. 76) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 184

Fig. 20 (p. 76) | *El Croquis* (#131/132), 2006, p. 188

Fig. 21 (p. 76) | http://www.oma.eu/projects/2000/prada-san-francisco/

Fig. 22 (p. 78) | http://openbuildings.com/buildings/prada-transformer-profile-176/media (29/05/2014)

Fig. 23 (p. 78) | http://www.oma.eu/projects/2008/prada-transformer/ (29/05/2014)

Fig. 24 (p. 78) | http://openbuildings.com/buildings/prada-transformer-profile-176/media (29/05/2014)

Fig. 25 (p. 78) | http://openbuildings.com/buildings/prada-transformer-profile-176/media (29/05/2014)

Fig. 26 (p. 78) | http://openbuildings.com/buildings/prada-transformer-profile-176/media (29/05/2014)

Fig. 27 (p.78) | http://openbuildings.com/buildings/prada-transformer-profile-176/media (29/05/2014)

Fig. 28 (p. 78) | http://openbuildings.com/buildings/prada-transformer-profile-176/media (29/05/2014)

Fig. 29 (p. 78) | http://openbuildings.com/buildings/prada-transformer-profile-176/media (29/05/2014)

Fig. 30 (p. 80) | *El Croquis* (#109/110), 2005, p. 287

Fig. 31 (p. 80) | *El Croquis* (#129/130), 2006, p. 218

Fig. 32 (p. 82) | http://robertgairns.files.wordpress.com/2012/12/casestudyfinal.pdf (29/05/2014)

Fig. 33 (p. 82) | http://weheartit.com/entry/group/10295744 (29/05/2014)

Fig. 34 (p. 82) | *El Croquis* (#109/110), 2005, p. 291

Fig. 35 (p. 82) | *El Croquis* (#129/130), 2006, p. 229

Fig. 36 (p. 82) | *El Croquis* (#129/130), 2006, p. 229

Fig. 37 (p. 82) | *El Croquis* (#129/130), 2006, p. 221

Fig. 38 (p. 82) | *El Croquis* (#129/130), 2006, p. 225

Fig. 39 (p. 84) | *Architecture & Cultura (#320),* 2008, p. 17 (29/05/2014)

Fig. 40 (p. 84) | http://www.archiscene.net/louis-vuitton/ (29/05/2014)

Fig. 41 (p. 84) | *Architecture & Cultura (#320),* 2008, p. 17

Fig. 42 (p. 84) | *Architecture & Cultura (#320),* 2008, p. 17

Fig. 43 (p. 86) | *Architecture & Cultura (#320),* 2008, p. 13

Fig 44 (p. 86) | *Architecture & Cultura (#320),* 2008, p. 14

Fig. 45 (p. 86) | *Architecture & Cultura (#320),* 2008, p. 16

Fig. 46 (p. 86) | *Architecture & Cultura (#320),* 2008, p. 16

Fig. 47 (p. 92) | http://blog.mobly.com.br/wp-content/uploads/2012/03/arquiteto-isay-weinfeld.jpg (29/05/2014)

Fig. 48 (p. 92) | http://www.isayweinfeld.com/aparador (29/05/2014)

Fig 49 (p. 92) | http://www.isayweinfeld.com (29/05/2014)

Fig. 50 (p. 92) | http://www.isayweinfeld.com/bar (29/05/2014)

Fig 51 (p. 92) | http://www.isayweinfeld.com (29/05/2014)

Fig. 52 (p. 94) | http://www.leonardofinotti.com/projects/livraria-da-vila-bookstore-at-cidade-jardim-mall (29/05/2014)

Fig. 53 (p. 94) | http://www.mariavitrine.com.br/2012/06/livraria-da-vila-em-curitiba-no.html (29/05/2014)

Fig. 54 (p. 94) | http://www.isayweinfeld.com (29/05/2014)

Fig. 55 (p. 94) | http://www.isayweinfeld.com(29/05/2014)

Fig. 56 (p. 96) | Imagem cedida pelo escritório Isay Weinfeld

Fig. 57 (p. 96) | http://www.isayweinfeld.com (29/05/2014)

Fig. 58 (p. 98) | Desenhos cedidos pelo escritório Isay Weinfeld e editados pelo autor

Fig. 59 (p. 98) | Desenhos cedidos pelo escritório Isay Weinfeld e editados pelo autor

Fig. 60 (p. 100) | http://www.isayweinfeld.com (29/05/2014)

Fig. 61 (p. 100) | http://www.isayweinfeld.com (29/05/2014)

Fig. 62 (p. 100) | http://www.isayweinfeld.com (29/05/2014)

Fig. 63 (p. 100) | Desenhos cedidos pelo escritório Isay Weinfeld e editados pelo autor

Fig. 64 (p. 102) | http://www.tipsandsecrets.com.br/tag/isay-weinfeld/.jpg (29/05/2014)

Fig. 65 (p. 102) | http://pietmondrian.co.uk/ (29/05/2014)

Fig. 66 (p. 102) | Desenhos cedidos pelo escritório Isay Weinfeld e editados pelo autor

Fig. 67 (p. 102) | Desenhos cedidos pelo escritório Isay Weinfeld e editados pelo autor

Fig. 68 (p. 104) | http://bistrocultural.com/1001/entre-livros-livraria-da-vila.html (29/05/2014)

Fig. 69 (p. 104) | http://www.arcstreet.com/article-livraria-da-vila-by-isay-weinfeld-80110798.html (29/05/2014)

Fig. 70 (p. 104) | Desenhos cedidos pelo escritório Isay Weinfeld e editados pelo autor

Fig. 71 (p. 104) | http://www.isayweinfeld.com (29/05/2014)

Fig. 72 (p. 104) | http://www.dezeen.com/2010/03/21/livaria-de-vila-by-isay-weinfeld-arquitecto-2/ (29/05/2014)

Fig. 73 (p. 106) | http://www.dropsmagazine.com.br/2014/01/06/ (29/05/2014)

Fig. 74 (p. 106) | http://www.ideafixa.com/canal-ideafixa-hoje-na-mtv-especial-vmb-com-muti-randolph/ (29/05/2014)

Fig. 75 (p. 106) | http://www.ideafixa.com/canal-ideafixa-hoje-na-mtv-especial-vmb-com-muti-randolph/ (29/05/2014)

Fig. 76 (p. 108) | http://www.mutirandolph.com/ (29/05/2014)

Fig. 77 (p. 108) | http://www.mutirandolph.com/ (29/05/2014)

Fig. 78 (p. 108) | http://www.mutirandolph.com/ (29/05/2014)

Fig. 79 (p. 108) | http://www.mutirandolph.com/ (29/05/2014)

Fig. 80 (p. 108) | http://www.mutirandolph.com/ (29/05/2014)

Fig. 81 (p. 110) | http://www.archdaily.com.br/br/01-118597/d-edge-muti-randolph-mais-marcelo-pontes-mais-zemel-mais-chalabi-arquitetos/, desenhos editados pelo autor

Fig. 82 (p. 110) | http://www.archdaily.com.br/br/01-118597/d-edge-muti-randolph-mais-marcelo-pontes-mais-zemel-mais-chalabi-arquitetos/, desenhos editados pelo autor

Fig. 83 (p. 112) | http://www.archdaily.com.br/br/01-118597/d-edge-muti-randolph-mais-marcelo-pontes-mais-zemel-mais-chalabi-arquitetos/ (29/05/2014)

Fig. 84 (p. 112) | http://www.archdaily.com.br/br/01-118597/d-edge-muti-randolph-mais-marcelo-pontes-mais-zemel-mais-chalabi-arquitetos/ (29/05/2014)

Fig. 85 (p. 114) | http://www.archdaily.com.br/br/01-118597/d-edge-muti-randolph-mais-marcelo-pontes-mais-zemel-mais-chalabi-arquitetos/, desenhos editados pelo autor

Fig 86 (p. 114) | http://www.archdaily.com.br/br/01-118597/d-edge-muti-randolph-mais-marcelo-pontes-mais-zemel-mais-chalabi-arquitetos/ (29/05/2014)

Fig. 87 (p. 116) | Desenhos cedidos pelo escritório Muti Randolph e editados pelo autor

Fig. 88 (p. 116) | Desenhos cedidos pelo escritório Muti Randolph e editados pelo autor

Fig. 89 (p. 118) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/listras (29/05/2014)

Fig. 90 (p. 118) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/rainbow (29/05/2014)

Fig. 91 (p. 118) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/rock (29/05/2014)

Fig. 92 (p. 118) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/campana-corallo (29/05/2014)

Fig. 93 (p. 118) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/zaha-hadid (29/05/2014)

Fig. 94 (p. 118) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/abravana (29/05/2014)

Fig. 95 (p. 118) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/nation (29/05/2014)

Fig. 96 (p. 118) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/post-it (29/05/2014)

Fig. 97 e 98 (p. 120) | http://hlg.melissa.com.br/en/galeria/galeria-melissa-sp/karl-lagerfeld (29/05/2014)

Fig. 99 e 100 (p. 120) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/create-yourself (29/05/2014)

Fig. 101 e 102 (p. 120) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/afromania (29/05/2014)

Fig. 103 e 104 (p. 120) | http://www.melissa.com.br/galeria/galeria-melissa-sp/power-of-love (29/05/2014)

Fig. 105 (p. 122) | Imagem editada pelo autor

Autorizo a livre reprodução e divulgação, total ou parcial, deste trabalho, desde que para fins académico.

Marta Rito
e-mail: martatmrito@gmail.com

FAUP, 4 de Junho de 2014